

**VOCES ESCRITAS Y CANTADAS: *QUODLIBET* A ESCRITURAS DEL YO Y
BIOGRAFEMAS**

Angie J. Delgado

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Escuela de Estudios Literarios

Licenciatura en Literatura

2024

**VOCES ESCRITAS Y CANTADAS: QUODLIBET A ESCRITURAS DEL YO
Y BIOGRAFEMAS**

Angie J. Delgado

201634650

Presentado como requisito para optar al título de Licenciatura en Literatura

Dirigido por Ida Valencia Ortíz

Doctora en Pensamiento Complejo y Doctora en Filosofía

Universidad del Valle

Facultad de Humanidades

Escuela de Estudios Literarios

Licenciatura en Literatura

Santiago de Cali

2024

Tabla de contenido

Resumen	4
Introducción	6
Capítulo I: Aproximación a la teoría miscelánea y autobiográfica	8
Sobre la miscelánea literaria	8
Sobre las escrituras del yo y la literatura autobiográfica	12
Capítulo II: Escritura, identidades y biografemas	20
Sobre identidad	20
Sobre identidad biografemática	21
Sobre identidad biografemática en <i>Quodlibet a un cuaderno desletrado</i>	23
Espejularidad vocacional y afectiva	25
Capítulo III: Voz escrita y voz cantada, desarrollos paralelos	31
La voz como huella “dactilar”	31
Referentes posibles: biometría textual	34
Paralelismo auditivo y escritural	36
Capítulo IV: Cuerpo del Texto Creativo	45
<i>Quodlibet a un cuaderno desletrado</i>	45
Conclusiones	83
Bibliografía	86

Resumen

Este trabajo de grado presenta un cuaderno misceláneo: *Quodlibet a un cuaderno desletrado*, que, desde su composición fragmentaria y heterogénea se categoriza dentro de las escrituras del yo, siendo este componente teórico el objeto de estudio de la obra creativa. El punto de partida para la creación del cuaderno brota desde las motivaciones personales relacionadas con la formación musical recibida desde hace seis años. Así el cuaderno compila escritos que nacieron durante toda esa temporalidad. El interés y la necesidad que suple la literatura a través de la reflexión y la catarsis escritural me han servido como herramienta en la construcción de todo un proceso de crecimiento.

Ahora, debido a que el formato del escrito enmarca tantos componentes relacionados con las teorías literarias de los relatos auto-referenciales, para el análisis hermenéutico de la obra se han tenido en cuenta tres conceptos teóricos que dan desarrollo a las problemáticas relacionadas con el pacto autorreferencial, la especularidad autorreflexiva y los biografemas presentados en el escrito. Además, se tendrá en cuenta también qué incidencia tienen las grabaciones de audio anexas en la miscelánea. Todo con el fin de observar de qué manera los niveles de textualidad complejizan la categorización de la obra como un texto autobiográfico, desde sus figuraciones metafóricas y reflexivas desde el complemento de referentes multimedia.

Palabras clave: Literatura, miscelánea, escrituras del yo, quodlibet, auto-referencialidad, música, voz.

Abstract:

This monography presents a miscellaneous notebook: *Quodlibet a un cuaderno desletrado*, characterized by its fragmentary composition, situating it within the realms of self-writing, with this theoretical component being the object of study of the creative work. The starting point for creating notebook begins with personal motivations related to my musical training over the past six years. Thus, the notebook compiles writings born throughout this period, illustrating literature's cathartic and reflective potential.

To analyze the work's self-referential narrative, this study draws on three theoretical concepts: the autorial pact, reflexive specularity and biographemes. Additionally, the impact of accompanying audio recorting on the miscellany's meaning will be examined. This research can complicate a categorization of the work as autobiographical, particular in relation to its metaphorical and reflective configurations, complemented by multimedia references.

Keywords: Literature, miscellany, self-writing, quodlibet, self-referentiality, music, voice.

Introducción

Este trabajo de grado presenta una propuesta de escritura creativa titulada *Quodlibet a un cuaderno desletrado*, en donde a través del género misceláneo y de las escrituras del yo se realiza una compilación y selección de fragmentos escritos a lo largo de seis años de formación paralela entre la licenciatura en literatura y con la formación músico-vocal desde el aprendizaje empírico hasta el formal universitario. Esta obra reúne a su vez grabaciones de audio en donde dicho desarrollo de la práctica del canto evidencia pequeñas partes de un proceso de construcción de la voz como instrumento musical. La conexión reflexiva de temas que atañen tanto a la música como a la literatura, extrapoladas a diferentes circunstancias y contextos, exponen posibilidades autorreflexivas que podrían categorizar la obra en entramados teóricos relacionados con el pacto autorreferencial propio de cualquier diario o cuaderno de escritura.

Es así como se realiza a la par un ejercicio hermenéutico en donde la obra en cuestión será utilizada como objeto de análisis para observar de qué manera la teoría literaria se aproxima a las necesidades expresivas del escrito a través de categorizaciones estilísticas y conceptuales, con el fin de destacar las posibles voluntades autorreferenciales del *Quodlibet*. Así pues, en el primer capítulo titulado “Aproximación a la teoría miscelánea y autobiográfica” se realiza un paneo general sobre los antecedentes, particularidades y referentes teóricos que abordan el tipo de escritura misceláneo junto al género autobiográfico ya las escrituras del yo, pasando desde Plutarco a Phillipe Leujeune, a Laura Scarano, Anna Caballé y Roland Barthes, referentes elementales de los géneros en cuestión.

Del mismo modo, desde la especificidad y desde la selección conceptual el segundo capítulo titulado “Escritura, identidades y biografemas” aborda de qué manera la especularidad autorreflexiva, el simulacro autorreferencial y los biografemas pueden o no observarse en el *Quodlibet*, dando pistas a una posible relación identitaria entre la autora y la

narradora. En complemento, y teniendo en cuenta a la par los audios adjuntos en la obra creativa, el tercer capítulo titulado “Voz escrita y voz cantada, desarrollos paralelos” aborda con más especificidad de qué manera el tema de la voz y la escritura (como elementos identitarios) logran evidenciar dicha relación (o ilusión) referencial observando las intenciones de la construcción estructural del escrito, así como el análisis paralelo entre el desarrollo textual y el desarrollo vocal de los audios.

Desde el quehacer escritural y los conocimientos adquiridos a partir de la formación tanto literaria como musical, este trabajo de grado contribuirá una comprensión más integral entre la relación expresiva y temática de las dos artes, demostrando de qué manera esta interacción logra enriquecer los procesos interpretativos y las aproximaciones lectoras a través de la escucha y la lectura, teniendo como soporte la cercanía que las herramientas multimedia logran otorgarnos como artistas.

Capítulo I: Aproximación a la teoría miscelánea y autobiográfica

Desde la pretensión de abordar los elementos teóricos como un componente complementario para el análisis y la lectura hermenéutica de la obra creativa que sustenta el trabajo de grado en cuestión, este apartado se enfocará en realizar un paneo general sobre las definiciones, antecedentes, características y componentes de género presentes en la teoría de la miscelánea literaria y la literatura autobiográfica. Luego se exponen diferentes abordajes críticos y teóricos sobre conceptos tales como la especularidad autorreflexiva, pacto autorreferencial y biografemas.

Sobre la miscelánea literaria

Desde las definiciones planteadas por el diccionario, y partiendo con Gustavo Bombini en su texto *Miscelánea* (2018), se entiende por “miscelánea” como la mezcla de elementos diversos, en donde una obra conjuga materias inconexas, desde diferentes formatos y géneros, escritos en distintos momentos. Con índoles personales o despersonalizadas, este tipo de textos suelen estar atravesados por un hilo conductor que podría partir desde ejes temáticos generales:

En este “cajón de sastre” (recuerdo esta expresión desde la infancia) caben variados textos. Se incluyen aquí trabajos que parecen reconocer alguna relevancia respecto de las posiciones que asumen sobre los temas que trata; otros son reconocidos por los conceptos que aportan (...) Algunos textos poseen carácter panorámico y me han permitido el atractivo y desafiante ejercicio de narrar más o menos sistemáticamente algunos recorridos personales ya realizados o aún en curso en los campos de la enseñanza y la formación, en la producción de investigación, en la escritura y la publicación y el ámbito de la gestión de políticas públicas y académicas. (Bombini, 2018, p.2).

Así mismo, y siguiendo con la línea propuesta por Bombini, Mercedes Alcalá Galán reafirma esta definición en su texto *Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural* (1996), al plantear que, ya desde el arte de las letras, el concepto de miscelánea no solo se encasilla en un género literario, sino que también encierra dentro de su estructura toda una heterogeneidad en la escritura, tenga o no un orden aparente o propósito demarcado. Cualidades como la diversidad del ritmo impuesto dentro de los cambios temáticos, el nacimiento de obras concebidas por dentro o por fuera de la ficción, más la variedad, el desinterés por la elaboración intelectual o la conciencia crítica determina las particularidades de este tipo de textos. Y es que el concepto de “heterogeneidad” es determinante, pues es uno de los principios fundamentales de este tipo de obras. Mercedes Alcalá acota y categoriza al género remontándose a su nacimiento renacentista, afirmando que el rasgo de variedad hace parte de los elementos estilísticos propios de dicho periodo.

Pese a que este tipo de escritura se remonta a la Antigüedad Grecorromana y a la Edad Media, desde escritores como Plutarco, en su *Catálogo de Lamprias*, en donde habla sobre temas morales y autobiográficos, o San Isidro, con sus *Etimologías* (hacia el 634), es importante tener en cuenta que este género recobró su auge en las épocas del Renacimiento y Barroco español, aproximadamente durante los siglos XVI y XVII. Jonathan Bradbury, en *La Narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII* (2015), hace un recuento de diversos títulos, desde las índoles clásicas y humanistas, tales como *Silva de varia lección* (1540) de Mexía, *Tesoro de diversa lección* (1636) de Ambrosio Salazar, *Días de jardín* (1619) de Cano y Urreta, o las *Noches claras* (1624) de Faria e Sousa, en donde la recopilación de anécdotas, refranes o relatos narrativos fueron tipos de texto que despertaron al público de la época. Isaías Lerner, en *Las misceláneas renacentistas y el mundo colonial americano* (2003) afirma que una de las razones por esta predominancia en los lectores se debe al desligue existente entre las intenciones de los escritores frente a la escritura “enciclopédica”:

Como su nombre lo indica, estas obras de variado saber enciclopédico trataron de reunir, en forma no sistemática a veces, como el significado de miscelánea “conjunto de variados escritos” establece, datos y conocimientos de variado tipo que tenían que despertar el interés de los lectores. Esta voluntad no sistemática o de aparente desorden temático en muchas de ellas indicaba también una voluntad artística, que las alejaba de la “enciclopedización” (de enciclopedia) en que algunas se habían convertido, pues se constituían como herramientas de trabajo del lector o escritor para la búsqueda de referentes. En cambio, se trataba de escribir un texto de cuidada prosa capaz de interesar por la novedad de los temas, por la curiosidad de los hechos y datos ofrecidos, o por el modo narrativo que explicaba más contemporáneamente viejos temas de conocimiento general. (p.217).

Lerner apunta que la afinidad generada por las misceláneas estuvo estrechamente ligada con la necesidad de comprender el entorno desde nuevos parámetros (2003), el contexto sociopolítico y cultural ponían en evidencia las preocupaciones científicas e intelectuales de la Europa del Renacimiento y el Barroco. El descubrimiento del continente americano demandó formatos que saciaran la exigencia de nuevos modos de lectura:

No es de extrañar que un buen lector de la Silva de Pedro de Mexía sea Gonzalo Fernández de Oviedo, quien en su Historia general y natural de las Indias no solo menciona el libro de Mexía expresamente sino que adapta la estructura miscelánea a su propio discurso historiográfico. (Lerner, 2003, p. 217).

En convergencia y divergencia con las nociones de miscelánea planteadas anteriormente, el profesor Rafael Malpartida Tirado en *Deslindes de la miscelánea en el Renacimiento Español*, aporta a la afirmación de Lerner planteando dos premisas: Primero, que toda obra escrita con una intención científica, dirigida hacia un lector específico se sale del molde del género; segundo, que todas las obras nacidas desde un carácter independiente, pero que posteriormente fueron conservadas y reordenadas, pese a tener la apariencia de

miscelánea de igual forma se excluye del género. En ambos casos, no se debe poseer una voluntad de difusión (2007).

Remitiendo ejemplos mucho más cercanos en temporalidad y territorio, escritores como Julio Cortázar, Octavio Paz y Eduardo Galeano logran figurar como autores que se sirvieron de este género para, no solo explorar sobre las expansiones de sus estilos escriturales, sino también para darle utilidad a lo sencillo, con el fin de dejar vestigios de reflexiones fragmentarias sin la ambición de un hilo narrativo desarrollado como el de la novela, o el cuento.

Cortázar, autor abordado en la charla *La vida de Julio Cortázar. Misceláneas sobre todas las disciplinas que narra* (2014), en el Centro de Creación Literaria “Xavier Villaurrutia”, en el marco de los “100 años Cortazarianos”, Leonardo Tarifeño menciona que en libros como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) puede categorizarse dentro del género mencionado al contener una prosa acomodada entre el diario íntimo y el ensayo, la narrativa, la poesía y la crónica, pues dejan en sí la aspiración de evidenciar una sensación, idea o recuerdo y no la construcción de una historia. “Son retazos, piezas de rompecabezas, islas narrativas que por cierto definen a Cortázar, a quien considero un maestro del relato corto”. (2014, Tarifeño). Esta hibridación fragmentada es propia de los escritos misceláneos.

Octavio Paz, por otro lado, dice en el prólogo de sus *Obras completas 13. Miscelánea I, primeros escritos* (1999), que dicho volumen escrito entre 1930 y 1945 recoge ensayos y poesía, y dentro de sí encierra los descubrimientos, afinidades, negaciones, amores, odios y tentativas exploradas por su versión como escritor primerizo. Así mismo, Eduardo Galeano en *El libro de los abrazos* (1989), reúne 191 relatos cortos en donde no existe una unidad temática que hile todos los fragmentos. Diversos temas que van desde la política, religión, historia y la sociedad, entre otros, evocan escritos reflexivos, poéticos, anecdóticos y testimoniales, en donde la memoria recibe el protagonismo.

Ahora bien, partiendo desde la información y los referentes expuestos, es posible categorizar la obra creativa en cuestión como un texto misceláneo, pues sus elementos fragmentarios, su multiformidad escritural y la diversidad en los argumentos abordados, pese a reposarse en contenidos comunes como la música y la voz, estructuralmente la obra cuenta con una heterogeneidad temática que abarca desde textos autorreflexivos, ensayísticos, de prosa poética e incluso con tintes de diario íntimo. Así pues, y en consecuencia con las características presentadas, específicamente con la relacionada con las escrituras del yo, el siguiente apartado desglosará por qué la literatura autobiográfica también figura dentro de la construcción de la obra, observando como primera instancia sus definiciones, particularidades y abordajes teóricos, para discernir de qué manera logra categorizarse también dentro de este.

Sobre las escrituras del yo y la literatura autobiográfica

En esencia y genéricamente hablando, las escrituras del yo se refieren a aquellos “textimonios” (Blesa, 2000) en donde la perspectiva personal plasmada por el autor, desde los espacios de sus intimidades, utilizan la escritura como lugar de desborde para guardar en las palabras una vida ya vivida. Desde la teoría literaria, Manuel Granell y Antonio Dorta, en *Antología de Diarios íntimos* (1963) abordan este tipo de textos y afirman que, para su clasificación, es necesario tener en cuenta la forma en la que la mirada del autor da dirección a lo escrito. Plantean dos categorías: La extrovertida, formatos como la novela y el cuento, en donde el foco está orientado en el mundo, hay un modo objetivo dentro de la narración pues la obra se sale del autor, este se olvida de sí mismo. Y el introvertido, en donde la forma de expresión es mucho más reflexiva, pues toma como objeto la escritura íntima. Los diarios, las correspondencias, autorretratos y autobiografías pueden ser un ejemplo de estos. La heterogeneidad del discurso dentro de las escrituras del yo es una cualidad bastante frecuente.

Ahora bien, el interés creciente por este tipo de lecturas, en donde las fronteras de lo privado se diluyen para dar paso a la búsqueda de nuevas propuestas literarias cuya perspectiva personal es el centro, hizo que resurgiera con fuerza las escrituras autobiográficas o biográficas. Brigitte Kirku y Begoña Pozo, en su texto *Escrituras del yo: Entre la autobiografía y la ficción* (2011), desarrollan un paneo en donde señalan que este género no se enmarca en la tradición literaria occidental hasta finales del siglo XVIII, momento en el que se distancia del subgénero religioso confesional y de la literatura memorialística. La unificación de los conceptos del yo unificado y desarrollado, individual, constituyen el fundamento epistemológico de la escritura autobiográfica:

Georg Misch –discípulo de Georges Gusdorf, sobresaliente hermeneuta y crítico de la autobiografía en la primera mitad del siglo XX– argumenta que el desarrollo de la Historia Occidental puede estudiarse a través de las vidas de personas representativas de cada momento. Esto supone que lo narrado es verosímil, pero también, y sobre todo, verdadero y representativo. (Kirku. B. Pozo. B. 2011).

Con lo anterior, en la autobiografía tradicional, desde sus bases, señalan que puede encontrarse una coherencia entre el autor que escribe y el que vivió, porque la unificación entre el ámbito público, respaldado por el discurso narrativo, demuestran que existe una frontera corrediza entre el plano narrativo y el plano vivencial. Con lo anterior, Alejandra Silva Carreras, en su texto *Literatura del yo: Reflexiones teóricas, perspectivas de autor en el género autobiográfico* (2016), señala que este género se caracteriza por hibridarse entre el espacio de la historia y de la ficción, y que, en consecuencia, las fluctuaciones existentes entre ambos planos pueden tambalear la verosimilitud de la construcción del entorno narrado. Para comprender esta problemática, hay que tener en cuenta que la historia del género puede ser dividida en tres partes (Olney, 1991): Autos, que refiere a la interpretación del sujeto y el texto; el byos, se centra en la relación entre el texto y la historia, y el graphe, la relación entre

el texto y el lenguaje. Wilhelm Dilthey, en *Construcción de la palabra histórica* (1976), afirma que la importancia de este tipo de formatos fue esencial para la comprensión de aquellos principios que organizan la experiencia humana, como modo de interpretación frente a las realidades en las que viven, pues, concibe que la autobiografía era una construcción de la vida desde la individualidad focalizada en un individuo y temporalidad específicos. Este tipo de escritura fue observado como un marco referencial de la visión del mundo de quien construye el relato, mismo que, incluso, podría figurar como pauta para conocer un periodo histórico concreta (Silva, 2016).

Esta perspectiva, desligada del positivismo, fue respaldada hasta mediados del siglo XX, en ella no se ponía en duda lo que el autor exponía, pues el escrito era categorizado como una enunciación pura de la realidad, pues el sujeto daba cuenta, puramente, de su propio yo. Con el tiempo, la autobiografía dejó de figurar como un texto verídico porque dentro de sí se desplegaba problemáticas en su configuración. La objetividad de la historia fue cuestionada, “pues, ¿es posible entender de manera exacta algo sucedido tiempo atrás desde una perspectiva personal?”. (Silva, 2016, p. 2). Georges Gusdord, en su artículo *Condiciones y límites de la autobiografía* (1956) da paso a nuevas perspectivas que encausan las fronteras del género, debido a la imposibilidad de abordar completa y objetivamente un acontecimiento, cuando estos partían desde la mirada personal. La autobiografía no podía ser un género que históricamente daría cuentas absolutas, pero, desde una perspectiva antropológica, sí era un texto que podía dar cuenta sobre la realidad y profundidad del autor. Es aquí en donde la teoría literaria entra en juego. La imagen propia plasmada por el autor dentro de su escrito daba cuenta de las complejidades narrativas e intra, extra o metatextuales que desdibujan la frontera entre la realidad y la ficción:

El autor de una autobiografía da a su imagen un tipo de relieve en relación con su entorno, una existencia independiente; se contempla en su ser y le place ser contemplado, se

constituye en testigo de sí mismo; y toma a los demás como testigos de lo que su presencia tiene de irremplazable. (Gusdorf. 1991. p. 10).

En ese sentido, y planteando también la necesidad narcisista escondida en la intención de mostrar la mejor versión del autor, Gusdorf afirma que este tampoco parte desde la objetividad al mostrar su propia imagen, dado que esta solo selecciona lo que el escritor decide que contenga, pues “el hecho de que el hombre que recuerda su pasado, hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado”. (Gusdorf, 1991. p. 13). Es así como el hecho autobiográfico se caracteriza por ser una mirada interpretativa del pasado, y no una representación objetiva e histórica del mismo, ya que la memoria reelabora los hechos.

En complemento con lo planteado por Gusdorf, Philippe Leuqueune en 1973 propone el concepto de *El pacto autobiográfico*, en donde determina que este género, al relatar la vida personal de un individuo, establece una relación entre el escrito con él mismo. Es decir, existe un contrato entre el lector y el escritor, en donde el segundo se hace responsable de la “veracidad” de la obra, referenciando su propia identidad con la plasmada en la obra. El orden textual y extratextual se hallan vinculados por la verosimilitud de su autoconstrucción. Ahora bien, Laura Scarano, en *El sujeto autobiográfico y su diáspora: Protocolos de lectura* (1997) señala que la materialidad extra e intratextual pueden desembocar en una ilusión referencial, en donde hay una tripartición con el sujeto al que se alude lo escrito: El primero, un yo empírico, el que ha vivido; el segundo, el yo que escribe; y tercero, el yo que narra, el de la enunciación. Anna Caballé, en *Narcisos de Tinta: Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana* (1995) unifica dicha tripartición con la imagen del protagonista, el narrador y el autor.

Javier Sánchez Zapatero, en *Autobiografía y pacto autobiográfico* realiza una revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica (2010), pues con el tiempo y el auge del género las observaciones sobre el mismo se han

multiplicado, y los problemas teóricos complejizan los límites del pacto autobiográfico¹. Por ejemplo, Virgilio Tortosa (2001), en *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española* retoma la tripartición bios, autos y graphé, pero las analiza como etapas en el proceso de escritura: El primero refiere a la fidelidad a una vida, el segundo a la relación del autor con el mundo, y el tercero al alejamiento de las nociones referenciales, en donde el autor se crea (no se interpreta o se reconstruye). Dentro de esta misma línea reflexiva, Paul De Man (1979) en *Autobiography as De-facement* señala que esta razón desdibuja las diferencias existentes entre la ficción y los textos autobiográficos, y en complemento, José María Pozuelo respalda a De Man en *De la autobiografía. Teoría y estilos* al afirmar que “no es el referente quien determina la figura, sino (...) que es la figuración la que determina el referente”. (2006, p 36). Para De Man, el carácter de identidad es negado dentro de la obra, y por esto mismo la importancia del relato recae en el escrito mismo, y no en la imagen del autor. Para Pozuelo, la inexistencia de una sola característica formal que diferencie el discurso ficcional y el autobiográfico aviva el problema teórico, pues, la voluntad de creación, la forma de ficcionalización del relato se contrapone con las implicaciones pragmáticas que determinan que la interpretación del texto sea considerada como real. (2006, p. 19).

Así mismo, Roland Barthes en *La muerte del autor* (1987) opina que la neutralidad del espacio escritural quiebra la relación entre el autor con su obra, pues la identidad del primero se diluye dentro de la identidad del lenguaje: “escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa [...]” (pp. 66-67). Es decir, la narración es una construcción en donde solo importa el relato en sí.

¹ Este trabajo de grado tomará como guía el hilo referencial desarrollado por Sánchez Zapatero en su texto, en el que se dará paso a la presentación de los diversos teóricos que han hablado sobre el tema.

Por otro lado, Isabel Durán Giménez-Rico añade un tópico más frente al problema teórico del género desde la heterogeneidad discursiva. En su texto *¿Qué es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y norteamericana* (1993) señala que el uso indiscriminado de esta diversificación de términos como memorias o testimonios crean confusiones para llegar a una definición unánime, o teóricamente concordante. Georges May en *La autobiografía* afirma que “no existe una definición viable del objeto de estudio” (1982, p.10), y por esta razón es necesario observarla como una totalidad de varias cosas juntas.

Así, en la conjunción de todos estos tipos de textos, Anna Caballé en sus *Narcisos* toma la heterogeneidad de la autobiografía y la divide en cinco categorías: Autorretratos, memorias, diarios íntimos, epistolarios y, valga la repetición, las autobiografías. José Romera Castillo en *Escritura Autobiográfica* (1993) los divide en tres grupos: Autobiografías (desde la intimidad), memorias (desde el componente social) y diarios, cuya voluntad de creación radica en la recuperación del pasado. A su vez, Romera sub-categoriza otras análogas menores: Textos epistolarios, entrevistas, conversaciones, libros de viaje, poemas o ensayos autobiográficos.

A mayor diversidad categórica, mayor variedad de criterios. Darío Villanueva en *El polen de las ideas* (1991) señala que para el estudio de este tipo de textos es importante tener en cuenta tanto los elementos sintácticos (la forma en la que se utiliza y organiza el lenguaje), semánticos (la relación entre la forma y el referente), y en los elementos pragmáticos (la manera en la que el escrito es percibido). Philippe Lejeune englobó dichas dimensiones al tener en cuenta el tema tratado (vida individual), la identidad del autor, la posición del narrador más la forma del lenguaje. Además, señaló también que el concepto de identidad es el elemento básico que conecta la figura del narrador, el autor y el personaje principal para “garantizar” la veracidad de lo escrito, el pacto con el lector, en donde el escritor se responsabiliza de la correspondencia del relato consigo mismo.

Y es que el rol que cumple el lector es determinante en el proceso de significación. De por sí, gran parte de los teóricos que abordan los dilemas autobiográficos solo se han enfocado en el escrito y quien le escribe, Dorrit Cohn tomó otro camino que le involucra. En *The distinction of Fiction* (2000) Cohn afirma que el lector es quien decide si concibe la obra como una ficción o no, pues tiene la potestad de fijarse en el pasado histórico del texto y su relación con el relato, la experiencia de lectura es determinante. Bien afirma Lejeune al respecto:

[...] llamaré así a todos los textos de ficción en los cuales el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esa identidad o, al menos, no afirmarla. (1994. p. 63).

El poder de decisión del lector puede definir el significado de la obra, no es lo mismo encararse a una obra sin el poder de convencimiento que hay detrás de la autorreferencialidad directa a no tenerla. Y es que el lector podría fijarse en características particulares a la hora de dejarse o no persuadir del autor. Émile Benveniste, en *Problemas de Lingüística General* (1971) distingue que el uso de pronombres o el mismo nombre de la persona que firma la obra, inmediatamente este se hace responsable por la veracidad del discurso. Los hechos narrados y la relación con la verdad devienen en una asociación directa cuando la autorreferencialidad es demarcada.

De la misma forma, y a modo de cierre, múltiples teóricos han propuesto conceptos que dentro de la multiformidad del género permiten observar las pesquisas dejadas en el texto, que, para el lector, podrían traslucir la identidad del autor. Por ejemplo, Roland Barthes con sus biografemas (referidos a los puentes metafóricos entre la realidad y la ficción), o Anna Caballé desde el concepto del yo fisurado o la autorreferencialidad, entre otros varios.

Así pues, en el próximo capítulo se ahondará los problemas teóricos relacionados con el acto autobiográfico desde el análisis de *Quodlibet a un cuaderno desletrado*, obra central en este trabajo de grado. Se tendrán en cuenta conceptos propuestos por Anna Caballé como el de la autorreferencialidad, el simulacro referencial, por Laura Scarano con la especularidad autorreflexiva y por Roland Barthes desde los biografemas, para observar y analizar de qué manera se presenta y desenvuelve el pacto autobiográfico alrededor de un formato misceláneo que no cuenta con una autorreferencialidad directa de la autora en la narrativa, pero sí con un rastro identitario. Teniendo en cuenta también qué papel juegan los apoyos multimedia dentro del problema teórico planteado.

Capítulo II: Escritura, identidades y biografemas

Recordemos: Las escrituras del yo podrían entenderse como la voluntad escrita de enfrascar la vida, la memoria, los secretos, las anécdotas, los dolores y el tiempo, a veces con el propósito de salvaguardar diferentes vidas, memorias y para reflexionarse a sí mismos (u otros) desde el pasado, presente y futuro. El acto autorreflexivo parte desde nociones identitarias intrínsecas o no, que se van desenvolviendo hasta que son visibles dentro del plano escritural, paulatinamente contrastada con la intención autorreferencial desde el plano multimedia.

Sobre identidad

Antes de entrar en aplicabilidades de los conceptos teóricos en cuestión, es importante tener en foco los significados propios del término que condiciona el rumbo de dicho análisis. Así que, elijo dos definiciones de la RAE sobre el concepto de identidad para las funciones de este escrito: Por un lado, se le define como el conjunto de rasgos particulares de una persona o comunidad que le diferencian de otras; por otro lado, se le explica como aquella conciencia que un individuo tiene sobre sí mismo, que le convierte en alguien diferente en comparación con los demás. El antropólogo francés Isaac Chiva, citado por Joël Candau en su texto *Memoria e identidad* (2008), enriquece estos significados al definir el término como “la capacidad que tiene cada uno de nosotros de tomar conciencia de la continuidad de su vida a través de los cambios, las crisis y las rupturas”. (p. 14).

La primera definición podría figurar sobre las características y principales que construyen a un sujeto desde modos nominales y genéricos, refiérase al nombre, vocación, ocupaciones, todo aquello que podría identificarse desde un punto de vista público. La segunda, y soportado por Isaac Chiva, se enfoca en un punto de vista más intrínseco y auto-interpretativo por el sujeto que llegue a estar en cuestión. Refiere a las afinidades propias,

puede que íntimas y escondidas, refiere a la perspectiva sobre sí mismo desde los focos que entrega la experiencia, la vida misma y el tiempo.

Desde las teorías literarias de la escritura del yo, estas dos definiciones desarrollan dos entramados determinantes a la hora de analizar una obra autobiográfica o autoficcional. De por sí, en estos tipos de textos presentan una serie de conflictos en donde se pone en entredicho la relación identitaria entre los autores, sus nombres, y la autorreferencialidad (concepto planteado por Anna Caballé en su texto “Narcisos en tinta”) a la que recurren en sus ejercicios de escritura. Laura Scarano, en su texto *El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura* (1997), en su apartado del “Yo fisurado: Desplazamiento y disyunción” explica que en el espacio autobiográfico existe un conflicto relacionado con el simulacro referencial, en donde hay un tipo de heterogeneidad de la identidad por las diferenciaciones existentes entre la noción del autor real con su puesta en yo dentro de la obra que escribe.

También, Scarano se remite al concepto de “máscaras” (no desde una noción de impostura en el espacio existente entre el antifaz y la persona que lo usa, sino como un modo de perfilamiento temporal), en el que se evidencian las manifestaciones autorreflexivas que los autores figuran sobre sí mismos desde el pasado, el presente o el futuro. Esta disyunción permitirá ver de qué forma se pueden narrar las historias del yo desde aquellos elementos de la vida que ya no figuran.

Sobre identidad biografemática

Más allá de aquella heterogeneidad identitaria mencionada en el punto anterior, y también desde Scarano, es relevante recurrir al cuestionamiento referido a de qué manera las identidades enmarcadas en la obra en cuestión pueden irse transformando según la temporalidad aludida, además de la actividad escritural. Pues, y como se expone en la definición planteada por Isaac Chiva, la conciencia tomada en la observación y reflexión

sobre sí mismos puede llegar a abarcar toda la lineabilidad de una vida, y así mismo irse transformando. Aunque hay que puntualizar que dicha lineabilidad logra encasillarse en momentos cumbres de la historia que se quiere relatar. Es decir, toda autobiografía suele ceñirse a elementos repetitivos, en donde a partir de estos se nota un tipo de evolución y cambio, dentro de los patrones vivenciales. Roland Barthes le da por nombre a estos patrones como “biografemas”: «Si yo fuera escritor, cómo me gustaría que me vida se redujera, bajo los cuidados de algún biógrafo amigo y desenvuelto, a algunos pormenores, a algunos gustos, a algunas inflexiones, digamos “biografema”». (Barthes, 2019. p. 243).

El biografema se define o entiende como un motivo estereotípico regulador que se presenta en la narración autobiográfica. Refiere a aquellos momentos determinantes de la vida que le condicionan a representarla y reducirla, y que establecen puentes metafóricos entre la realidad y la ficción. También da cuenta de un saber sobre la vida desde las experiencias, las reflexiones y conclusiones que resultan cuando alguien se piensa como un ser generado. En general, son los momentos cumbres que evidencian el padecer de la existencia desde todo aquello que acarrea la condición humana: tristezas, alegrías, confusiones y desaciertos, por ejemplo.

Barthes plantea el concepto de biografema en la década de los 70, y teóricas como Leonor Arfuch, en su texto *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea* (2002) enriquecen la noción planteada por Barthes al afirmar que dentro del término se desligan cuatro tipos de modalidades biografemáticas, de estaciones obligadas o momentos determinantes: Ser común, infancia, vocación y afectividad. El primero refiere a la vida y sus trivialidades, la cotidianidad. La segunda, a aquella “escena arcáica” (concepto de Scarano) que evoca, como bien determina el nombre, a la infancia. El tercero trata sobre las ocupaciones o inclinaciones profesionales o vocacionales que llevan al sujeto a convertirse en

un ser vocacional. Y el cuarto habla sobre las relaciones afectivas entre el individuo con otro, en donde se observan padecimientos asociados con el amor, el odio, la vida o la muerte.

Ahora bien, dentro de las construcciones autobiográficas o autoficcionales, los autores suelen aludir a este tipo de “estaciones determinantes” cuando dentro del desarrollo de su propia escritura dan paso a algún tipo de ejercicio autorreflexivo. Y dentro del ejercicio autorreflexivo (desde la aceptación del pacto referencial en donde determinamos que el autor se refleja en el sujeto narrador) aquellos momentos cumbres como la juventud, o la infancia, o acontecimientos tristes relacionados con la muerte o una ruptura, permiten que los sujetos narradores (a partir la autorreferencialidad) desarrollen algo que Scarano denomina como “especularidad autorreflexiva”, lugar en donde se pueden observar las razones por las que se decide escribir, sea como un modo de recuerdo, confesión, como una excusa para detenerse a pensarse. Dicha oportunidad de miramiento propio permite denotar de qué manera los autores alternan sus máscaras autorreferenciales al acoplarse con los biografemas usados para la reflexión. Es decir, la máscara utilizada dentro de la evocación lleva al autor a adaptar sus narradores según las épocas lo dispongan, pues no es lo mismo pensarse desde el plano de la infancia a hacerlo desde el plano de la vejez. En este discurrir de cambios y esencias radica la identidad, la conciencia sobre sí (varias conciencias de sí) dentro del plano escritural.

Sobre identidad biografemática en *Quodlibet a un cuaderno desletrado*

Desde un plano genérico, Angie Delgado en *Quodlibet a un cuaderno desletrado* resulta ser un ejemplo particular dentro de las escrituras del yo debido a su estructura fragmentada, sus cualidades misceláneas, y su formato parecido al de un diario en donde un eje temático atraviesa desde el principio hasta el final: La música. Sin un orden aparente, ni una alusión autorreferencial textual (y es importante tener en cuenta la intención escritural en contraste con la intención multimedia), cada porción del texto puede ser leída de manera

separada o conjunta, mostrando indirectamente una evolución en las temporalidades del escrito a través de reflexiones, memorias, ensayos, o juegos narrativos. El texto en sí se estructura a través de dos apartados (S1 y S2), en donde según la categorización del fragmento se observan intencionalidades diferentes en cada uno de ellos:

S1: Dicen que la voz es el espejo del alma: Le tengo miedo a mi voz. (Delgado, p. 47).

S2: Estar recién afinado es como estrenar la ropa más genial y acorde del mundo. Que luces los zapatos, que mira este color, que mira cómo contrasta, que escucha cómo subo, nítido, relajado, resonante. Que te canto lo que quieras, y luzco cualquier media, pantalón, blusa o bufanda. Que me lo pongo para ir a la tienda. (Delgado, p. 56).

Es posible observar un contraste entre los tonos y las direcciones de la intención escritural. La obra de por sí pone en contraste una constante alteridad entre la voz interior y la voz exterior, en donde cada una es partidaria de lo que le corresponde, es decir, S1 podría denotar las palabras de la voz interior pues se observa una confrontación propia e íntima, mientras que S2 se enfrasca en la voz exterior, pues su diálogo se encasilla en la observación superficial que se sale de lo interno. Estas diferencias son determinantes a la hora de rastrear huellas biografemáticas e identitarias respecto al papel de la autora frente al relato.

Teniendo en cuenta lo anterior, y volviendo a los conceptos, vale decir que las identidades reflejadas en los biografemas, ya sea en forma de máscara o de autorreflexión, podrían resultar ser uno de los puntos de quiebre entre la estructuración de los relatos, tanto de los sujetos narratoriales como autoriales (referido al simulacro referencial, sin escatimar diferenciaciones, pues recordemos que esta interpretación parte desde la consideración del “yo fisurado” como una representación ambivalente), en el sentido de que—y como ya se ha dicho—llegan a resumir la vida con momentos rimbombantes.

Ahora bien, la obra puesta en cuestión prefigura un conflicto relacionado con el pacto autobiográfico pues no existe una mención directa de la autora sobre sí misma. No existe una

pretensión de proponer el contrato entre el lector y la escritora, de la misma manera, no existe una responsabilidad asumida frente a la veracidad de la obra. Sin embargo, se puede asumir que este tipo de formato ha sido utilizado como un conducto de autodescubrimiento o “auto-miramiento”, pues dentro de la narrativa se puede distinguir el acto autorreflexivo que trae consigo el desenvolvimiento de los conceptos puestos en cuestión.

Como se ha mencionado, e interpretando a De Man al decir que el referente no es quien determina la figura en el texto, sino que es la figuración la que determina el referente (2006, p. 36), se puede afirmar que, dentro del contexto de la obra de Delgado, pese a que no existe una relación directa y expuesta sobre el entrelazamiento de la autora con el escrito, sí puede prefigurar una ilusión referencial desde la postura del lector, aunque esta no sea pretendida. Así pues, con el fin de observar de qué manera dicha ilusión se presenta en la obra, se analizarán biografemas afectivos, vocacionales, más la especularidad autorreflexiva, pues la multiformidad del género permite distinguir las pesquisas dejadas en el texto, que, para el lector, podrían traslucir la identidad del autor.

Especularidad vocacional y afectiva

La música es el tema central de la obra, y su permeabilidad en el tópico vocacional es casi inseparable. Retomando a Barthes, este tipo de biografema se encuentra en los ámbitos profesionales, de aficiones y actitudinales que convergen dentro de la cotidianidad de un individuo. Ahora bien, dentro de las escrituras del yo, a lo largo de la “linealidad temporal” percibida dentro de la narrativa, es posible notar el desarrollo de una construcción formativa, es decir, la obra pareciera ser indirectamente una “novela de formación” en donde el personaje aludido evoluciona con el avance de las páginas:

S1: Estoy ansiosa. Me acostumbré a pensar que la música siempre iba a ser algo lejano, muy lejano, que era para otros, que todos la merecen menos yo. Me escudé con la

ignorancia, la inexperiencia, con otra carrera, con tal de sentirme justificada por no ser tan buena, por ser buena para no saber tanto. Ahora no tengo escudo, ahora soy yo contra mi proceso, ahora no tengo más justificación que el ser dedicada. Ya el talento no vale, ya queda relegado. Ya no dice nada, porque no es voluntario. Lo voluntario es lo importante. Lo importante se construye. Hice algo al respecto y estoy esperando la respuesta. Hice algo al respecto, y ahora no sé si fue suficiente. (Delgado, p. 68).

Ahora bien, a modo de análisis se pueden dividir los biografemas vocacionales de la obra en dos partes: biografemas directos y los indirectos. El primero hace alusión directa del quehacer musical, mientras el segundo camufla dentro del estilo de escritura la comprensión y el *pertenecimiento* (de pertenecer) de dicho quehacer. Los dos fragmentos citados se categorizan desde lo vocacional directo, el texto entrelaza la relación profesional de una forma explícita. A su vez, también recurre a la forma indirecta desde la camaleonización de la actividad musical:

S1: *Lascia*, corten. Me duele. *Ch'io pianga*, corten. Me duele. *Mia cruda sorte*, ligado y suave. *E che sospiri*, no respiren, síganme. *La libertà*, no lo dejen caer, decrescendo, que no se pierda. No lo dejo perder, se apretuja en mi garganta. Me marea, me quita el hambre, me pone fría y me arde el rostro. Me desanima, me duele, me duele bastante. Sufro en mi cabeza pero me hacen llorar con la voz. Dos brazos hacen que trece voces más lloren con la mía. No estoy tranquila, luego lo estoy y después ya no. Llegó y terminó, el golpe fue seco, tosco, ensordecedor. *E che sospiri*, que crezca y vuelva a piano, suavcito. *E che sospiri*, más grande, más sentido. *La libertà*. (Delgado, pp. 56-57).

Del mismo modo, los biografemas vocacionales indirectos pueden ser observados de una forma más intrínseca, en donde se entremezcla la necesidad estilística referido a lo escritural con el dominio de los conocimientos disciplinares. Es decir (y ejemplificando con el fragmento anterior) la forma, la estructura escritural pone en evidencia un contexto

musicalizado. A modo de análisis el texto puede estar compuesto por tres voces comunicantes: La primera está soportada en la letra de una obra barroca, *Lascia ch'io pianga* del compositor Georg Friedrich Handel, cuyas frases están escritas en italiano; la segunda, una voz de dirección en tercera persona, que indica cuál es la intención con la que las frases en italiano deben ser cantadas, y la tercera, una voz emocional e interna que en conjunto con las anteriores, además de dar cuenta de un estado reflexivo también determina el entorno en el que se desenvuelve. Desde lo genérico, la totalidad de la obra nos muestra que uno de los pilares de la misma se centra en la práctica coral, el canto coral. En dicha práctica se pueden diferenciar dos roles, el del director y el de los coristas. Teniendo esto en cuenta se puede deducir que la segunda voz corresponde a las indicaciones de un director, la tercera voz en la de la autora “in-referenciada” y la primera a la obra cantada. El planteamiento del panorama musicalizado, desde el rol activo de corista permite comprender que la presencia del biografema es comprobable pues el sujeto en cuestión se convierte en un ser vocacional.

Ahora bien, retomando a Scarano, puntualmente desde el concepto de “especularidad autorreflexiva”, y partiendo desde la noción de la ilusión autorreferencial es posible observar a través de una posible ventana el rostro de la autora dentro de la escritura si seguimos la linealidad de la tercera voz del fragmento citado. Si se retoma, la especularidad autorreflexiva da cuenta de las razones por las que el autor decide escribir, ya sea a modo de catarsis, recuerdo o confesión, pues da pie a una excusa para pensarse o para sentirse:

(...) Un día a la vez, dos, una semana, dos meses... hoy es el primer día, el segundo primer día. No estoy lista, pero no debía estarlo. No sé qué siento. El Dolor no me deja amoldarlo a mi necesidad, me dice que le necesito tal y como es. Ya no puedo darle la espalda, él es mi único refugio. Que me abrace el Dolor, que me calme y me diga cuándo se irá. Todo tan claro y tan difuso. Recuerdo, recuerdo, recuerdo, torrentes de recuerdos. Miro atrás, miro hacia ayer, él no estaba ayer, no así. Tengo frío, mucho frío. No sé seguir. No veo

nada pero siento todo. Hoy me abraza. Que el dolor quiebre estas cadenas de mis martirios, ¿de verdad podrías? Ironía, no me mientas. No me sueltes hasta que las rompas. Solo por piedad, primerizo Dolor, no me sueltes, que estoy aprendiendo a conocerte. Te veo, no olvides mi rostro. Tu rostro tiene forma de libertad, el mío tiene tu forma. Mírame. Dime que intercambiaremos en algún momento. (Delgado, p. 57).

Si se retoma a Leonor Arfuch desde sus estaciones obligadas, aquellos momentos determinantes que ponen en manifiesto emociones propias de la condición humana, es posible observar de qué manera la tercera voz del fragmento plasma un diálogo con el Dolor (escrito con la primera letra con mayúscula), en donde desde del mismo se pretende una asimilación o entendimiento en el tránsito del mismo. No es casualidad que la composición vertebral del retazo misceláneo sea *Lascia Ch'io Pianga* de Handel, cuya traducción es incorporada en el mismo desarrollo del escrito: “Deja que lllore, mi cruel suerte, y que suspire por la libertad” (Delgado, p. 56). La evidencia de un padecimiento relacionado con el dolor frente a la ausencia de un alguien referenciado como “él” en la sexta línea del párrafo refuerza la tripartición al incorporar el plano afectivo dentro del texto: “Miro atrás, miro hacia ayer, él no estaba ayer, no así”. (Delgado, p. 56). Tema evidenciado, también, en el siguiente fragmento:

Otra vez debo admitir que me duele porque quiero, pero ahora es diferente. Eso no cambia nada, no debería ni tampoco lo espero. Solo quisiera saber cómo manejarlo, quisiera interiorizar todo lo que voy entendiendo. Querer la libertad, desde la libertad, eso quiero, eso es querer. Mientras... No, “mientras” no, yo seguiré mi camino, mis pasos y mi mirada. Seré mi foco mientras quiero, ese “mientras” sí. Y no está mal, me gusta, pero aún siento la boca de mi garganta reteniendo lo que pienso. Las lágrimas sabrán desinflamarla. Estoy escuchando la grabación del audio del ensayo de hoy. Sí, *When i fall in love*, sonamos bonito... (Delgado, p. 70).

Pareciera que a través de los referentes musicales la narradora destapa las verdaderas intenciones expresivas que dentro de los fragmentos misceláneos pueden resultar ambiguos. La cita anterior, el tema del “querer” sin puntualizar el qué o a quién: *Querer la libertad, desde la libertad, eso quiero, eso es querer*, da pie a una posible interpretación relacionada con la sinonimia del amar o desear a un tercero. Ahora bien, dada la línea narrativa del párrafo del tema expresado se menciona la canción *When i fall in love* de Víctor Young, arreglo coral de Phil Azelton permite redondear la interpretación relacionada con el plano afectivo, además de que los puntos suspensivos que dan cierre al fragmento, desde su función como signo, dan alusión a una pausa transitoria que expresa algún tipo de vacilación o doble intención.

Así pues, teniendo en cuenta los componentes propios de la miscelánea en cuestión, en donde elementos relacionados con temas de formación vocacional, profesional y afectivos se amoldan cómodamente frente a los conceptos biografemáticos, más la especularidad autorreflexiva en donde la narradora permite observar por medio de rendijas su propio rostro permiten que, aunque la autorreferencialidad escritural no es directa, es decir, aunque no hay una alusión directa de la autora dentro del desarrollo de los escritos sí existen elementos que dibujan la imagen identitaria desde el autodescubrimiento escritural. La ilusión referencial dejada frente al lector podría permanecer intacta pese a que la autora no asuma la responsabilidad del pacto lector. Pero, más allá de eso, y desde términos conceptuales, ¿equivaldría lo mismo al contrastar el pacto lector-autor con la relación oyente-emisor? De por sí, es importante no obviar que dentro del formato de la obra de Delgado algunos de los retazos escriturales están respaldados por audios referenciales.

Teniendo en cuenta lo dicho, ¿qué incidencia tiene sobre estos conceptos el componente multimedia de la obra? Las referencias directas de los audios contrastan y retroalimentan el problema teórico desglosado anteriormente. Si textualmente no hay una

autorreferencialidad directa y nos amoldamos únicamente al componente escritural, ¿qué papel jugarían los audios dentro de la ilusión referencial? El próximo capítulo abordará dicho dilema, atravesado directamente desde el tema de la música, como biografema vocacional ligado directamente con los referentes sonoros de la obra. Teniendo en cuenta los paralelismos relacionales entre la voz cantada-grabada con la voz escrita.

Capítulo III: Voz escrita y voz cantada, desarrollos paralelos

El entramado de los significados de la voz puede abordarse desde diversas caras. En conjunto, por sonido, estilo, forma, color, textura, repeticiones o variaciones, los rostros que el concepto abarca denotan una relación directa entre las nociones identitarias de sus portadores. A manera de lectura o escucha, la problemática autorreferencial puede verse solventada desde la presunta responsabilidad asumida a través de formatos no escritos, pues el soporte multimedia de por sí amplía la posibilidad referencial de la obra. Para dar soporte a lo anterior, es importante desglosar los diferentes sentidos que el concepto de “voz” trae consigo, desde entramados tanto científicos como desde definiciones e interpretaciones ofrecidas por el mismo texto.

La voz como huella “dactilar”

Entendamos por biometría como la práctica científica encargada de analizar las medidas o singularidades físicas y conductuales para reconocer la identidad de cualquier ser vivo. Aratek, en *¿Qué es la biometría? Definición, types of data, trends* (2024) señala que este tipo de tomas estandarizadas puede categorizarse en tres tipos: las fisiológicas (huellas dactilares, patrón de las venas, características en el iris y la retina o la forma del rostro), las biológicas (ADN, sangre, saliva u orina) y las conductuales (la voz, reconocimiento en el caminar o la firma). Por un lado, la biometría fisiológica y biológica permiten que una persona sea autenticada o identificada a partir de un conjunto de datos verificables, inequívocos e irrepetibles. En contraste, la biometría conductual está sujeta directamente con los patrones de comportamiento de la persona en cuestión, cuya variabilidad puede estar condicionada a efectos externos tales como el medio ambiente, enfermedades e incluso la fatiga o estrés. Aun así, pese a que sus resultados no sean tan precisos, también hace parte de las técnicas de reconocimiento.

Ahora bien, observando puntualmente la biometría conductual desde el reconocimiento de la voz, se puede señalar que las cualidades vocales relacionadas con la potencia, la acentuación o el tono, más el timbre de la voz, hacen que se pueda configurar una “huella de voz” específica. Los algoritmos de inteligencia artificial (IA) se soportan en dichas características para reconocer los usuarios de sus bases de datos. Jordi Renú, en *Biometría Vocal: La huella digital vocal* (2022) puntualiza que aspectos como las vibraciones entre los pliegues vocales, más las hondas que resuenan en el tracto respiratorio soportadas por elementos como el cuello, la boca, cavidad buconasal, lengua y dientes, cada particularidad en el tamaño o dimensión determinan que el timbre de cada individuo sea diferente, único. El cráneo, con sus cavidades paranasales de por sí ya crean resonancias armónicas particulares, pues no todos los cráneos son exactamente iguales. Renú soporta la afirmación de Aratek, señalando que en sí, al menos con la voz, la biometría no puede basarse únicamente en el tono, pues la forma y el comportamiento del hablante pueden variar según las circunstancias. En contraste con la huella dactilar, la huella vocal llega a ser más compleja por todos los cambios a los que puede someterse, desde variaciones en un solo día, así mismo como a través de los años. Bien reza Delgado al decir:

Un solo regaño puede afectar la forma de la voz; un golpe, uno profundo o superficial. Una mala noticia, una dada en el momento justo. Con unos más aguda y dulce, con otros más grave y firme, o lo mismo pero mezclado. Más clara, más oscura, más airosa, rosada, brillante, opaca. La voz tiene personalidad, es un ente reprimido, domablemente indomable. (Delgado, p. 53).

Pese a que la categorización cualitativa de la forma de la voz (ajena a programaciones o algoritmos invariables) está condicionada a las variaciones constantes, pese al cúmulo de cambios al que puede estar sujeta, las características primarias de la voz se mantendrían (refiérase al timbre, por ejemplo). La contradicción es interesante. En términos metafóricos la

voz podría figurar como la arcilla, y su forma está a merced de elementos externos. Incluso, contrastando las diferencias entre la forma de la voz cantada con la forma de la voz hablada, desde nociones técnicas la una se liga directamente con la otra, teniendo en cuenta la organicidad y naturalidad de su ejercicio. Madeleine Mansion, cantante y pedagoga, en *El Estudio del Canto. Técnica de la voz hablada y cantada* (2002) afirma que “cantar es un acto sencillo y natural en sí; de nada sirve complicarlo, si bien es necesario establecer rigurosamente sus bases: respiración, resonancia, emisión, articulación”. (p. 14). Es decir, aunque la forma de conducción de la voz cambia (el canto y el habla no se ejecutan de la misma forma) el “color” y el timbre del hablante o cantante seguirá siendo reconocible debido a su misma naturaleza, pues ambas recaen en la organicidad de la respiración, la emisión, la articulación y resonancia para poder ser ejecutadas. La búsqueda principal de la técnica del canto siempre primará en que el sonido sea genuino y no fingido. Y salvo a los ejercicios imitativos, el acto del habla parte también desde la misma premisa, desde la consciencia o inconciencia del caso.

Por otro lado, y retomando las cualidades morfológicas de cada individuo, si desde la música se significa la voz como el instrumento del cuerpo, centralizado en el aparato fonador, a partir de nociones pedagógicas y técnicas las particularidades de cada individuo hacen que los absolutismos relacionados con los modos de enseñanza estén mandados a recoger. Es decir, según Mansion, las necesidades únicas de cada cantante, desde la formación de su arte, son tan específicas como las características de su propia corporalidad:

Así como la verdad es única, no hay más que un método de canto verdadero –el arte pedagógico del profesor estriba en saber adaptar a cada uno de sus alumnos la aplicación de dicho método; ya que, siendo el instrumento Voz parte del órgano humano, no existen, por lo tanto, dos voces iguales. (Mansion. p. 15).

Mansion lo afirma, la idea de la pedagogía es amoldarse a las particularidades del estudiante y no al contrario. Si bien todo lo anterior permite puntualizar que desde nociones científicas como los de la biometría conductual, la morfología corporal más las nociones propias de la técnica del canto apuntan que la voz, hablada y cantada enlazan directamente la identidad de cualquier individuo con las particularidades de su emisión vocal. Así pues (y volviendo al objeto de análisis de este capítulo) se podría afirmar que la utilización de grabaciones en cada apartado de la obra *Quodlibet a un cuaderno desletrado*, directa o indirectamente atañe a una posible relación de identidad entre los referentes escritos con los referentes multimedia. Autorreferencial o no, es tema de análisis, pero desde nociones tímbricas y de escucha la voz que da apertura a la miscelánea es la misma que le da cierre. Así pues, conviene cuestionar cuáles razones tendría la autora para incorporar diversos audios en donde, desde nociones narrativas, no existe la voluntad de asumir la responsabilidad con el pacto lector, cuando los recursos multimedia podrían reforzar el concepto de ilusión referencial, llevándolo más allá de ser solo una simple ilusión.

Referentes posibles: biometría textual

Desde el abordaje de la estructura de la obra se puede observar que la miscelánea está dividida en tres capítulos complementados por una serie de escritos cortos. Así mismo, cada capítulo es introducido con una grabación de audio en donde una mujer canta, y aunque los tres audios son diferentes es posible reconocer que la misma voz es quien protagoniza. Ahora, la totalidad de los fragmentos está categorizada en dos grupos: S1 y S2. ¿A qué referirá?

Desde acercamientos interpretativos y transversales, y desde el análisis a los elementos que llegan a componer tanto el plano de la escritura como el plano multimedia vale decir que la música es el arte que atraviesa toda la obra. Y dentro de los mismos temas abordados por la narradora hay uno que destaca en la práctica disciplinaria dentro de la

narrativa. El biografema vocacional relacionado con el canto coral es bastante reiterativo, y la alusión directa entre la práctica de dicho estilo del canto entre el desarrollo escritural y los referentes de audio da respuesta por sí sola: “No me queda más. *Il duolo infranga*, no puedo más. *Queste ritorte*, la voz sube, debe subir, pero el dolor la hala hacia abajo. Sopranos, ayúdenme, ocúltenme. *De' miei martiri*, sonidos tejidos, debe sonar tejido, pero el hilo de mi sonido es débil y quebradizo”. (Delgado, p. 57).

En la música, en el mundo del canto lírico existen categorizaciones vocales en donde las voces femeninas y masculinas se diferencian por sus registros: Soprano (voz femenina aguda), Contralto (voz femenina grave), Tenor (voz masculina aguda), Bajo (voz masculina grave). Dentro de dichas categorías existen voces intermedias tales como las mezzo (sopranos no tan agudas, voces más corpulentas, pero no tan graves como contraltos), contratenor (voces masculinas con registro muy alto, como el de una soprano) o barítono (voces masculinas graves, pero no tanto como un bajo). Superficialmente hablando, los usos de dichas categorizaciones sirven en la música a la hora de formar acordes (sonidos armónicos de más de tres notas), para así complementar armónicamente una línea melódica a través de reglas y/o estilos.

Si bien, el fragmento citado hace alusión a la cuerda de sopranos, en donde la relación intrínseca entre el registro al que la narradora pertenece con la petición “ayúdenme, ocúltenme” permiten deducirlo. Y esto solamente focalizando el entramado escritural, pues, ya desde el referente sonoro, por mera escucha es posible clasificar la voz de las grabaciones en el mismo registro.

Ahora bien, y volviendo a la estructura, la deducción de que la letra S corresponde a Soprano es posible, ¿y los números? Dentro de la disposición de las voces (S, A, T, B), cuando los repertorios lo precisan los compositores hacen uso de *divisi*, del italiano “división”. Es decir, las voces pueden llegar a dividirse para alcanzar una mayor complejidad

armónica, en donde pueden existir líneas melódicas diferentes divididas en dos sopranos (s1 y s2, una cantaría la voz más aguda mientras que la otra se encargaría de la voz que le sigue en lo agudo), dos altos (a1 y a2), dos tenores (t1 y t2) y dos bajos (b1 y b2), dando cabida a la conformación de un octeto vocal, más allá de un cuarteto (las posibilidades pueden variar según la utilización de las voces). En este caso, y volviendo de nuevo al plano escritural, la S1 y S2 podrían corresponder a la categorización vocal entre dos voces. Es posible que cada cantante pueda desplazarse entre una línea melódica o la otra siempre y cuando el registro le corresponda. Por interpretación, la categorización fragmentada de la miscelánea podría alternarse entre ambas melodías. Es usual que la una abandere la melodía principal y la otra le acompañe, temáticamente desde el texto se podría inferir lo mismo. Y como se llegó a explicar en el capítulo dos de este trabajo de grado, apartado “Sobre identidad biografemática en *Quodlibet a un cuaderno desletrado*”, S1 representaría un tono interno e íntimo, mientras que S2 desglosaría un tono externo y un poco más superficial.

Así pues, teniendo en cuenta estas diferenciaciones estructurales más su relación directa con las alusiones técnicas musicales, más los propósitos escritos en la obra, se despeja el camino a la hora de construir hilos conectores entre el vínculo texto-audio-referente. El biografema vocacional permite desglosar con más claridad la posible autorreferencialidad de la autora con el *Quodlibet*, comprendiendo que el proceso de formación y categorización en el arte musical plasmado en la miscelánea abre rendijas relacionadas con el pacto lector, pues, además de todo, ¿qué otra razón tendría la autora al incorporar las grabaciones si no es para acercar al lector a su quehacer artístico (o, por qué no, a sí misma)?

Paralelismo auditivo y escritural

A modo introductorio, pese a que el psicoanálisis de la voz no es el objeto de estudio central de este trabajo de grado (tema tan basto como interesante), se realizará un breve

acercamiento conceptual desde este método Freudiano para comprender qué otros alcances de significados abarca el tema de la voz desde la mirada de psicoanalistas como Gilda Sabsay de Foks o Araceli Colín (compiladora de aportes de Freud), todo con el fin de nutrir las nociones autorreferenciales del *Quodlibet* en cuestión, teniendo como foco la necesidad expresiva, desde el canto como en la escritura.

Aclarado lo anterior, y entrando en materia, del latín *vocis* o *vox*, según la RAE (2001) la “voz” se define como el sonido de aire (expulsado por los pulmones) que se produce al salir de la laringe creando vibración entre los pliegues vocales. También significa opinión, fama, rumor, palabra o vocablo. Gilda Sabsay de Foks estudia el rol psicoanalítico de la voz en *Algunos aspectos de la importancia de la voz en relación con la transferencia-contratransferencia* (1966). A modo de contraste entre la lingüística y el psicoanálisis paraleliza los conceptos signo/voz, en donde el primero está compuesto por dos planos: El significante (serie de sonidos que conforman una unidad, representación sensorial) más el del significado (la idea transmitida). En contraste, la voz además de ser un medio comunicacional en donde el mensaje es independiente de sí mismo, desde nociones psicoanalíticas esta no llega a ser solo el instrumento de comunicación que conjuga sonidos, sino también el concepto comunicado. Pues, “la voz no sólo aparece como vehículo para transmitir, indirectamente, fantasías, afectos; la voz es ella misma, manifestación de una fantasía, de un afecto”. (p. 231).

En adición, Araceli Colín Cabrera, en *Ocho aportaciones clínicas de Freud sobre la voz* (2015) recopila y señala que para Freud la voz llega a ser un componente de la enunciación junto con la palabra. Es decir, la relación palabra-voz recae en el valor de la enunciación, en donde la sonoridad por sí sola no significa sin el acompañamiento de la palabra, pues el silencio, el tiempo, el ritmo y el contexto aportan significaciones en modo conjunto. *La voz es el vehículo de la palabra:*

La voz es el objeto de la pulsión que invoca al semejante para ser auxiliado, reconocido, nutrido y amado. La voz es la expresión misma de la invocación, es temporal y por ello evanescente, da cuenta de la condición de ser seres en falta (...) Es un aspecto central de la enunciación por su costado más real y vehículo de la palabra en el habla, cualquiera que sea su forma (sea en normo-hablantes o en hipoacúsicos). Sin la voz no hay resonancia en el cuerpo, no habría pulsiones. La voz actualiza en una enunciación los enigmas de los deseos de los antepasados, es la vía por la cual la pulsión se teje con la fantasía. (Colín, p. 150).

La voz nace desde una necesidad expresiva. Quien habla comunica lo que espera que sea escuchado, recibido, atendido o comprendido. En síntesis, la voz es significativa, significado, elemento conductor y mensaje comunicativo. Así mismo, ¿este concepto de la voz puede ser extrapolado a otras dimensiones de la misma? Las necesidades expresivas pueden estar planteadas en múltiples formatos, así como la forma de la voz puede adaptarse a diversos moldes. Volviendo a la biométrica conductual y a los estímulos externos que condicionan la uniformidad de las voces, es decir, una misma persona puede poseer múltiples voces y aun así seguir perteneciendo e identificando al mismo individuo. Timbre en el habla, en el canto, tono del habla desde el enojo o la alegría, tono de conversación con la familia como con los amigos, voz oral, voz escrita, voz interna y voz externa. Aunque todas pertenecen a un mismo personaje, no deja de ser multifacético. Y la necesidad expresiva se enfrasca según el contexto en el que se le precise.

Del mismo modo, y retomando a Madeleine Mansion con la idea del comprender la voz como el instrumento del cuerpo, los elementos condicionales a los que este se prescribe desde su morfología relacionada con el cambio y la evolución dan pista entre la relación texto/audio dentro del *Quodlibet*. Si se permite re-interpretar la premisa de “la voz es el vehículo de la palabra”, adaptándolo a que, en este caso, los audios de la voz central figuran como vehículo de intenciones escriturales, en donde la relación de emisión y recepción están

directamente ligadas, se podría deducir que los cambios evidenciados a través de las grabaciones pueden ser paralelos a los cambios evidenciados en el plano de lo escrito.

Como se ha planteado a lo largo de los capítulos, el formato escrito de *Quodlibet a un cuaderno desletrado* se categoriza en el género misceláneo, a partir de las escrituras del yo en donde el todo escritural se asocia con el de un cuaderno de escritura o diario. Por presuposición estructural, los diarios cuentan con una linealidad de progreso temporal, casi “bitacórico” (de bitácora). Por efecto, el tema de evolución o de cambio resultan ser consecuencias a lo largo de los desarrollos temáticos expuestos. En este caso, y retomando el biografema vocacional, la música como centro resulta ser el ejemplo más completo que evidencia dicha progresión a partir de tres modos: 1. Progreso del aprendizaje de contenidos musicales. 2. Confrontación interna de ideas. 3. Soporte sonoro.

Desde el progreso del aprendizaje desde los contenidos musicales la ejemplificación puede encontrarse al contrastar en cada capítulo de la obra. Puntualmente desde tres fragmentos:

Del primer capítulo:

¿Cómo agarro la idea de un compositor, de una obra, de una partitura, cuando apenas empiezo a desgranar nota por nota, a por a, b por b, a con eme y a, b con e dos veces? ¿Es muy ambicioso de mi parte? ¿Qué me dice usted? Ahora mismo me emociono por poder solfear una negra con puntillo. (Delgado, p. 48).

Del segundo capítulo:

(...) Cualquier chico asiático ya ha hecho más de lo que yo lograré en toda la vida, musicalmente hablando. Entiende de poliritmia y figuras irregulares mientras yo me confundo con una síncopa. Que escucha bloques de acordes completos mientras yo apenas aprendo a distinguir una segunda mayor de una séptima menor. (p. 67).

Del tercer capítulo:

(...) Todo lo que no hay que hacer lo hice, y lo que hay que hacer no: Desfile de quintas y cuartas paralelas, tercer grado del acorde duplicado (redundancia, redundancia), que la soprano debe estar a distancia de tercera o sexta con la melodía base (porque hacemos corales a cinco voces), ahhh, pero mentira, no debe estar a distancia de tercera y sexta si justificas después por qué. Los unísonos son pobres. Ahhhh, pero mentira, eso depende. (p. 79).

El conocimiento teórico-musical es necesario para comprender dicha evolución entre cada fragmento. Las citas muestran temas relacionados con figuras rítmicas, intervalos y armonía, así como también evidencian qué nivel de apropiación o conocimiento poseía la narradora a la hora de abordarlos. El primero hace alusión a la negra con puntillo, figura musical cuya equivalencia es de un pulso más la mitad de su valor (numéricamente hablando luciría así: 1 pulso más 0.5 equivale a 1.5). Dicha figura suele ser abordada en cuando la educación musical está en una etapa inicial, las porciones rítmicas no son tan complejas. En contraste, el segundo fragmento referencia dos temas paralelamente: la síncopa y los intervalos. En esencia, la síncopa también es una figura rítmica que busca romper la regularidad del tiempo por medio de la acentuación sobre los pulsos débiles en un compás, mientras que un intervalo es la distancia existente entre una nota y la otra. Ambos conceptos, uno gramatical y el otro auditivo poseen una complejidad un poco mayor. La síncopa en sí podría considerarse más elaborada que la negra con puntillo. Y por último, el tercer fragmento ya aborda temas mucho más avanzados relacionados con la armonía coral (los intervalos son una pequeña parte que compone este contenido).

Desde la confrontación interna de las ideas, en el segundo y tercer capítulo se puede evidenciar a partir de la noción de afinación que la narradora desglosa en diferentes momentos. En el primero afirma que:

Del segundo capítulo:

Los semitonos son como pequeños cm de distancia entre unas notas con las otras, la más mínima alteración los cambia y lo arruinan TODO. Es geométrico. Es como dibujar un retrato hiperrealista, y por un mal cálculo anatómico la cara quede torcida. Se parecen, pero no es. NO ES. (Delgado. p. 68).

Del tercer capítulo:

Hoy aprendí que la afinación no es una regla absoluta e inquebrantable, todo lo contrario. La afinación es tan flexible y cambiante como a la geometría de los climas le apetezca acomodarse. Tan variable como las pequeñísimas proporciones que pueden mover el espiral de Fibonacci. (p. 78).

Pese a que existe un acuerdo entre la asociación de la afinación con la geometría de ambas citas, existe la confrontación entre la primera idea que plantea lo inamovible e invariable del tema mientras que la segunda idea apela hacia la flexibilidad y el movimiento constante al que pueden estar los sonidos. Desde debates musicales puede llegar a ser un tema discutido, pero en lo que respecta a la obra, la posición de contrariar, de-construir y reaprender denotan un proceso de evolución dentro del aprendizaje, partiendo desde la experiencia y el conocimiento impartido por terceros.

Por último, pero ahora remitiendo la referencia al componente multimedia, la evidencia auditiva recae paralelamente a partir de los audios incorporados al inicio de cada capítulo (y al final del último). Sin necesidad de recurrir a una prueba biométrica, es posible distinguir que la voz correspondiente a cada grabación es la misma, salvo con algunas variaciones según el desarrollo de la obra. Las características descriptivas en lo que respecta a los sonidos puede partir desde nociones tanto objetivas como subjetivas. Las rúbricas en el canto pueden tener en cuenta elementos como la condensación y consciencia en el manejo del aire, utilización equilibrada de los "resonadores", articulación vocal de las palabras, ausencia

de tensiones y libertad en el uso del tracto vocal, por ejemplo. Desde lo subjetivo, descripciones como el cuerpo de la voz, el color, musicalidad en el canto (movimiento en las frases, que no suenen tan cuadrículadas) y las intenciones interpretativas entran en juego.

Aunque para distinguir con nitidez dichas características es necesaria cierta familiaridad con el oficio, las diferencias pueden percibirse. Como cuadro comparativo entre los cuatro audios se destacan cambios referidos al marco objetivo con el manejo de la respiración, más la libertad del tracto vocal, así como, desde el marco subjetivo relacionado con el color y el cuerpo de la voz. Desde el orden establecido en la obra, el primer audio coincide con el tercero, en donde la intérprete canta la misma canción, *Veo en ti la luz* (2010 de Alan Menken), y las características de las cualidades predominantes resaltan el tamaño de la voz, que se percibe pequeña, reducida y cohibida. El volumen que emplea es poco, el movimiento interpretativo es mesurado, además de que el uso del tracto vocal del instrumento se siente limitado. Además, el color de la voz puede ser comparable a las voces infantiles desde el sentido de su textura, es ligera, suave y blanca.

El segundo audio muestra una cara diferente, en donde el acto de la ejecución se siente más presente pues se percibe cómo la voz es forzada desde la presión para sonar desde un deber ser. *Caro mio ben* (1785) de Guissepe Giordani es una arietta de tradición lírica, en donde la posición de la emisión vocal se acomoda desde dicho estilo. El control del aire no se siente muy estable y la entonación se escucha imprecisa debido a la misma presión ejecutada, y por la misma razón la línea melódica es inestable. Aparenta una relación reciente con ese tipo de repertorios, pues el color de la voz suena muy impostado, casi fingido. Las notas agudas no están del todo libres, pues suenan contenidas y apretadas.

En contraste, los dos últimos audios enmarcan cambios significativos con los anteriores. El primer audio del tercer capítulo muestra la continuación de una formación vocal en donde se notan diferencias significativas desde el estilo lírico, teniendo como foco

comparativo el de *Caro mio ben*. El color de la voz se percibe un poco oscuro, pero no impostado. Aunque la condensación del aire no es tan precisa las líneas melódicas se mantienen con mayor estabilidad. La obra referida es del compositor Franz Schubert, *An den mond*, D.193 (1815). El uso del tracto vocal está más aprovechado, pues diferentes espacios de la cavidad son utilizados a la hora de dirigir las notas más agudas que hacen que su efecto sonoro no suene estallado, sino pulido. Del mismo modo, y desde el último audio que cierra la obra y los capítulos, el manejo de la voz es escucha más amplio, el color de la voz suena un poco más maduro y cómodo, no tan contenido. Desde un estilo de canto diferente al lied de Schubert, la familiaridad en la ejecución de la voz se percibe con más libertad.

Ahora bien, en paralelo, y desde el análisis de la forma estructural utilizada a lo largo de la miscelánea, se puede destacar la intención de hilar el progreso de formación desde la maduración del sonido como desde la maduración del tono escritural. Temáticamente hablando, el abordaje tanto personal como conceptual y disciplinar van tomando profundidad a lo largo de las páginas. Pues lo que en un inicio comienza siendo una mención escueta sobre términos o aprendizajes, luego terminan siendo objetos impulsores de reflexiones y “extrapolizaciones” meditativas. La comprensión de los significados de la voz trabajados en la obra, desde el principio hasta el final evidencian un desarrollo importante desde la relación de la narradora con ello.

En general, y a modo interpretativo, la notoriedad del avance, de la evolución muestran la intención de contrastar el cambio del tono escritural del texto en conjunto con la sonoridad de la voz cantada en formación. La alusión no es directa, no pretende serlo (a no ser que la búsqueda de realizar análisis biométricos nos arrinconara a ello). Pero, es posible afirmar que, así como con el canto, los textos también pueden ser entes vivos que representan cambios según su desarrollo escritural. Desde temas relacionados con el estilo, soltura, versatilidad creativa, o con la maduración o confrontación de las ideas (teniendo en cuenta el

formato misceláneo, de cuaderno de escritura de la obra) evidencian a la par la transformación desenvuelta a lo largo del mismo escrito. Escribir es pensar, suele decirse. El pensamiento cuenta con su propia voz autorreflexiva, con el volumen gestionado según el protagonismo que se le entregue.

Capítulo IV: Cuerpo del Texto Creativo

Quodlibet a un cuaderno desletrado

Por: Angie J. Delgado.

Audio 1: <mailto:https://on.soundcloud.com/zJdK88iEUchGPET96>

S2

Suelo comparar la música con el inglés. Si no presto atención, una milimétrica atención no entiendo nada. Ni esto, ni lo otro, ni la palabra “house”, ni la tonalidad de Mi Mayor. También me ocurre con los libros difíciles, o textos difíciles. Y “estudio” inglés desde pequeña (un mal inglés de colegio), y leo palabras desde primaria... No me juzgo con la música, llegué vieja. Octavio Paz, un buen ejemplo: Ese demanda el triple de oído, vocabulario y atención, y me viene a hablar sobre el ritmo. Que me tengan piedad y paciencia.

S1

Ando sin manos, y tengo que buscar en dónde me pueden prestar unas. Ojalá las alquilaran, al menos un rato, en salones de ensayo por acá cerca, o al menos en la ciudad. La universidad cerrada, bien. Igual, los mismos cubículos cerrados por no ser de ahí, bien. Solo teclas de juguete, todo bien. Aspiro a la montaña siendo solo un morrito de carretera.

S2

A veces hay Temporadas en la vida que abanderan un tema cuando a aprendizajes refiere. Temporadas como las divisiones de las series de Netflix, o algo por el estilo. No sé qué número será esta, pero entienden mi idea. Recuerdo alguna relacionada con... como si

los maestros de la carrera se pusieran de acuerdo para atornillarnos el mismo tema desde diferentes enfoques. Y sí, es lo más lógico. Pero a la realidad le gusta seguir ese tipo de juegos y usa sus hilos de casualidad para mezclar el discurso del profesor de un seminario junto con una pelea de ñeros. Pero lo extraordinario no está en la relación abismal que existe entre ambas escenas, sino en que justo en ese día, como un barquito sobre un lago, el tema planteado por el maestro fue empujado con las horas para que la asociación llegara a mi mente en el momento justo.

Volviendo a lo de la Temporada, por ejemplo, a estos meses de mis cabellos venteañeros, le tocó el mero tempo, desde lo musical, claro. Tempo, tiempo, tempo. El tempo se entiende como la velocidad constante que se ejecuta en una obra, o canción o así. Y esa velocidad siempre tiene que ser la misma: Frecuente. Puntillosa. Exacta. Tan exacta como la palabra exacta. Debe estar bien sostenida, quien le carga debe tener muy buena resistencia. O es lo que se pretende. El tempo puede variar según la *placía* (de placer) del compositor o director o persona ejecutante de sonidos, pero dichas variaciones deben tener sentido y maestría. Y aclaro, que hable de maestría siendo solo una pelele demuestra con cuán respeto se debe afrontar todo esto, y más aún cuando todavía se es pelele. Los maestros del tempo, con relojes y metrónomos como adornos, sabrán contradecir algo que no sé si se puede contradecir, pero yo no tengo el derecho ni la osadía para hacerlo.

Por otro lado, y volviendo a lo de las temporadas, cabe decir... bueno, creo, apenas vengo a notarlo un poco, pero cabe decir que las decisiones que se toman (en este caso, mis decisiones) hacen que la realidad quiera salvaguardar la coherencia en sus relatos. O sea, el tempo no había sido un tema de sufrimiento para mí hace dos años, por múltiples razones pequeñas y grandes. Eso tenía que llegar ahora, justo, **exacto** para semanas. Que la maestra S y la directora M se pongan de acuerdo para decirme que soy muy inestable (no

emocionalmente, aunque también), pues... explica mi punto, ¿no? Hace dos años no las conocía, y hace dos años nadie me escuchaba con tanta nitidez y atención.

Esta temporada tiene cuatro ideas clave: Color negro, olor de productos Natura, post-vacuna y tempo.

S1

Dicen que la voz es el espejo del alma: Le tengo miedo a mi voz.

S2

Ahora tengo tedio de hablar en mi nombre con esas quejías que acostumbro a poner aquí, así que le voy a pintar el siguiente cuadro para que me entienda las dolencias:

Escena 1. INT. Edificio en el Norte de Cali / Apartamento 403 / Media tarde. Suenan cuatro golpes sobre la madera de la puerta.

S3

¡Pase! ¡Pase! *Do, Si, Si, Do, Do... Do... ¿Do? ¿Sí? Sí, Do.* Llegó temprano, deme un momentico. Ta, ta, tata ta... Mejor sigo con el otro. Sh, tatatatatatata... A ver, con los dedos. ¡Hágale, hágale! Acomódese. Qué pena que me vea en estas, pero vea que también voy por el mismo camino. El otro día estábamos hablando sobre eso, ¿no?

Estoy aquí sufriendo intentando entender esta vaina. Mi cabeza todavía chirrea mucho, me voy adaptando, pero es que es bastante complejo.

¿Es que cómo he de interpretar algo que no sé leer?

¿Cómo agarro la idea de un compositor, de una obra, de una partitura, cuando apenas empiezo a desgranar nota por nota, a por a, b por b, a con e y a, b con e dos veces? ¿Es muy ambicioso de mi parte? ¿Qué me dice usted? Ahora mismo me emociono por poder solfear una negra con puntillo. Eso equivale a poder entender cómo combinar la c y la h con una vocal y cuándo hacerlo, algo así, o algo no tan así, porque con las sílabas no hay que contar, ni hay que entonar exactamente en una línea dispuesta.

¿Cuándo alcanzaré a entender el sentido de aquello que se forma entre pentagramas y puntos, y palos, y símbolos tan puristas y propios de solo este lenguaje sonoro?

¿Cómo un silencio de semicorchea con otras siete semicorcheas? ¿*Sol, sol, sol, sol, sol, si, la...* en tonalidad de Mi Mayor, o en su relativa menor? ¿Qué? Solo fue un compás, tocado con una sola mano... Ahora cuatro semicorcheas, otro *la*, dos soles y un *re*, más una negra, de nuevo a *la*... Ya son dos compases. ¿Qué?

¿Qué me dice eso?

Falta la mano izquierda. ¿Sí ve a lo que me refiero? Qué lenta soy. Acomódese ahí que acá me demoro, en la jarrita hay chocolate. No entiendo... No entiendo. ¿Cuándo sé qué es? ¿Cuándo sé que entendí? ¿Cuándo es una frase?

¿Cuándo es una oración?

¿Cuándo se transforma en un párrafo completo? ¿Por qué me dio por venir a intentar entender esto cuando a duras penas logro captar la segunda línea que esconden las palabras? Solo la segunda, y con esfuerzo, o con suerte, o no sé con qué. ¡Ay! No vi. Empieza en piano, despacito, bajito, como susurrado. Mis dedos

son toscos, pero lo intento... ¿Y luego? Voy lento, muy lento. M con la a, m con otra a, mama... mamá.

Así voy, voy yendo.

¿Cómo así que se dibuja con las notas? ¿Qué locura es esta? ¿Cómo lo noto? ¿Cómo lo escucho? ¿Cómo lo escribo? Ahg, arrimáme un poquito de chocolate también, por favor.

No sé, no sé. ¿Debo sentirme culpable e intimidada por tener la edad que tengo, por tener los anhelos que tengo, sin ser capaz de entender un solo fraseo? ¿Así sea el más sencillo del mundo? ¿Cuándo sé que entendí? Todos crecemos leyendo y escribiendo palabras, la gramática musical, en países como este, resultan ser un lujo para quienes se atrasan con el pago de la matrícula del colegio, colegio que solo se enfoca en las letras y los números, ¿por qué no me prepararon para otro tipo de lenguaje? ¿Por qué me dejaron nadar sola y vulnerable en un mundo de sentidos que no entiendo ni poquito? ¿Habría diferencia entre prestar atención a la narración del profesor, que procuraba sostener malabarísticamente las líneas de un cuento de Poe, sobre el bullicio y la indiferencia de unos treinta muchachitos, eso comparado con el mismo profesor intentando entonar una melodía, por sencilla que fuera? ¿Se podría comparar la habilidad de agarrar la línea del relato sobre una Carta Robada, con agarrar la intencionalidad de un fraseo? ¿Que alguien me enseñe a escuchar! ¡No puedo escuchar! ¡No puedo entender! ¡Quiero entender, pero no puedo entender! ¡Y me sumo aquí, en el capricho de intentarlo, ya vieja, con una terquedad acumulada en más de dos décadas de vida! ¡Se me acaba la vida! ¿Se me acaba la vida? ¿Me reiré de esto, por pensar así? ¿Se reirán de esto, por pensar así?

¿Te reís de mí?

Pero qué impotencia, qué gran impotencia. ¿Sí ve? Me chorrié el chocolate encima. Ahora huelo a puro chocolate. Nada más falta que a alguien se le ocurra construir el lenguaje de los olores y ahí sí quedo bramando, si es que ya no existe. ¿Quién sabe calmar la curiosidad y las ganas de entender? Aunque no creo que lo mío esté por ahí, aunque tampoco está por acá, ya quisiera yo. Mire como sufro por intentar solfear desde *Do* hasta *Si*, sin entender qué mensaje se esconde tras de eso. Por lo menos sé usar de la a hasta la z, por lo menos puedo quejarme en uno de esos tantos lenguajes que quisiera dominar. Tal vez en otras dos décadas podré hacer uso de la gramática musical para quejarme desde otros sentidos. ¡Pobres de los que me escuchen! Tal vez las notas huyen de mí porque imaginan qué les espera. Deme diez años más, y podré manipularlas a mi antojo, hasta que la vanidad se rinda, y me deje manipular por ellas.

¿Qué hora es? Venga pues, hagámonos en la mesa. Usted nunca dice nada pero sí que pone cuidado. Acomódese pues. Qué pena por la quejería, pero le mostré todo esto para que vea que yo también me impaciento, porque es que es difícil, pero se anda. Eso lo sé, entonces no se me desespere. Ya verá que usted, en menos tiempo del que necesito, va a saber manipular las palabras tanto como yo, o más. Venga pues, saque el librito léame la primera línea.

S1

Lloro porque quiero. Lloro porque mi más profunda piel quiere llorar, porque quiere sentirse así, porque quiere. Y desconozco si hay pureza o sinceridad, pero la paz de pensamientos recurrentes que se enfrascan en un solo nombre me dicen más de lo que las palabras podrían llegar a decir. Qué tema tan confuso, tan hiriente, Me di cuenta de que

lloraba porque quería, porque quiero. Porque me tomaba de la mano con orgullo, porque aún lo hace. Porque la claridad de sus brazos quebraba las suposiciones. Ay, querido, lloro porque quiero, porque no sabía que quería, porque lloro. Guárdate las distracciones para otro momento, ahora te dedico palabras. Y no prestemos atención a las razones que secarán estas lágrimas algún día. Sea lejos o sea cerca, sea cuando quiero o no quiero. Sea mientras miras o no, te digo, que descargo aquí lo que yo no digo, sino lo que ella siente, pues según dice, llora porque duele querer.

S1

¿La respiración es regular o irregular? Regular, sostener, no se adelante, cójala suave. Desembocada, impaciente, acelerada, irregular, sorda, sorda, soorda, soooorda, srda, sord, orda, rda, sorda, sorda, sorda. No se acelere, no se adelante. Ta, ta, ta, ta, ta, ta. ¿Quién corre con el mismo tempo milimétricamente? ¿Quién me va a acomodar eso? Que no me acelere. Que no me acelere. Qué difícil es la lentitud, dominarla, más bien. Qué difícil es no tener que correr. Qué difícil es entender que no se tiene que correr. Cansa más ir despacio que ir sin frenos. Ta, ta, ta, ta, ta. No taaa, ta, taaa, taa; ni tatattatatataatat. Las comas se cuentan, se sienten, se respetan. Interioriza. Metrónomo andante. De metrónomo no tengo ni el corazón. Ta, ta, ta, ta, ta. Ve lento, leeento. Desespera, ¿no? Imagine ponerlo en práctica. Desearía mandarle esta impaciencia a una yo más joven, más puberta o aniñada. Que invierta bien su tiempo, que me considere. Pero me tocó a mí. Ni modo de postergarlo. Linda temporada.

S1

Varias veces soñé que volvería a encontrarme con él. En esta ocasión le veo como un él, por su sonido, color y fuerza, así le asocio. Soñaba que llegaba hasta el pasillo que

les guardaba (no solía ser el mismo pasillo, pero era el mismo pasillo), me acercaba a las puertas, pero siempre estaban cerradas. Cerradas para mí, pero no para otros. A uno de ellos le vi desde la ventana, él no me dio la bienvenida, pero yo sabía que sabía que iría. Esperaba sin querer esperarme. Hoy, después de varios meses de cuarentena y con media vacuna aplicada pude volver. Volver físicamente. Vi de nuevo los colores del piso del pasillo, blanco con negro: el pasillo original, que da hacia los árboles y las barandas amarillas. Creí que todas las puertas estarían cerradas, pero una de ellas no lo estuvo. La primera de aquí hacia el fondo. Podía entrar, volver a entrar... No me reconoció... No le caí bien. Emocionada me le acerqué, dejé mis cosas a un lado. Lo acaricié, como cuando se toca un hombro. Tal vez el sudor de mis dedos le fastidiaron, pero antes de mí alguien más ya le había tocado.

Me recogí el cabello, estiré los dedos, me senté tímidamente en el banquillo y le miré. No quiso devolverme la mirada. Le agradecí, agradecí, y le toqué... Juro que nunca lo había escuchado de esa manera. Nunca le había escuchado con tanta consciencia, como si mis oídos hubieran despertado de tajo, con la lucidez atenta en el punto más alto que podía alcanzar. Le toqué y me aturdió, como gritándome por haberme atrevido a tocarlo. Fue un grito chillón y brillante. Un solo sonido se me salió de las manos. ¡Qué digo salió! Explotó frente a mi cara y luego se escurrió entre los dedos. Toqué otra nota y volvió a explotar. Me tiró todos los reproches que pudo. Un tecladito nunca se compararía con él. ¿Estaría celoso? ¿Sentía asco por aquel contraste? Él sabe cuánta fuerza y agilidad tienen los que le tocan, y así puede conocer sus historiales: años de estudio, de práctica, de atención. Supo que era una debilucha sorda. Una inestable e insegura. Una que se atreve a ponerle sordina para que nadie más le escuche. Le tapé la boca con una espuma. Una debilucha sorda e inestable se atrevió a silenciarle. ¿No debería agradecerme? Aunque reconozco que la culpa entera era mía, imagino que tanto tiempo inactivo le despertó las

ganas de volver a lo suyo, pero no conmigo. Si tuviera el control, juro que me patearía con su rabo de banquillo y le pediría a los vigilantes que no me dejen entrar otra vez. Creo que le saqué el malgenio, creo.

Piano 2005: Inclemente, orgulloso, quisquilloso, irritable y reacio. Le cogí miedo. O consigo que me abran otra puerta, o me lo gano a pulso... eso asumiendo que los demás serán amables conmigo... O eso asumiendo que podré. Ilusa, ilusa.

S1

Esto puede empezar a leerse repetitivo, pero en los procesos la repetición es indispensable, y esta repetición es mucho más importante que las otras. ¿Por qué? Porque me arrincono para pensar de verdad, para dar luz a un proceso borroso: Ya que no sé escucharme aún, por lo menos puedo leerme.

Repetición: Hablando de sonidos, desde hace algún tiempo me di cuenta que convivo con uno que me niego a aceptar. Una, más bien. Cosa irónica, porque aunque necesito conocerla para entenderla tercamente me niego a hacerlo. La escucho todos los días sin encontrarle forma, y el tener la intención de buscársela me obliga a ser partidaria en un caso en el que no quiero serlo. No me gusta. No soy partidaria porque no me gusta.

Me pregunto qué factores hacen que la voz de cada quién llegue a cada quién, desde sentidos no científicos. ¿Quién las divide? ¿Quién las reparte? ¿No hay voces repetidas? ¿Es como una huella dactilar? Mi huella dactilar ha sido deformada y *aformada* a lo largo de los años. Que un mimo por aquí, que la timidez por allá, que el no querer hacer enojar a nadie, que no me escucho, que no creo que sueno como dicen que sueno, que las grabaciones dicen lo contrario. Un solo regaño puede afectar la forma de la voz; un golpe, uno profundo o superficial. Una mala noticia, una dada en el momento justo. Con unos más aguda y dulce, con otros más grave y firme, o lo mismo pero mezclado. Más clara, más

oscura, más airosa, rosada, brillante, opaca. La voz tiene personalidad, es un ente reprimido, domablemente indomable. Al menos en mi caso.

Que dilema tan grande el de amar cantar sin que guste la propia voz. Es como halar bruscamente al perrito para que camine cuando este se retiene para orinar. Y hale que hale, y el pobre sufrido, lastimado y mojado, sin poder hacer lo suyo. Mi voz es el perro, y la correa es mi terquedad. No hay fluidez en la naturaleza del asunto... y en su momento no hubo espacio para remordimientos.

Como no le acepto ella huye de mí. Me tiene miedo, y le tengo miedo. Cargo la intención de acercármele, pero lo hago con prejuicios. Quiero cambiarla, quiero mejorarla. Quiero que me siga. Y cuando lo hace la lastimo. Cuando vamos hacia arriba, muy arriba, la arrastro y termina cubierta de raspones. Cuando corro la llevo a mi ritmo, a mi velocidad, y no le dejo respirar, se ahoga. Le abro la puerta para que pueda salir, pero la cierro de tajo para que no se escape. Mesurada, mesurada. Lo hago por su bien, porque quiero que mejore.

Admito que me da vergüenza mostrarla. Me da pena que la miren y sepan que ella viene conmigo, por eso la tapo, para que nadie la escuche. La pobre solo se resigna, porque no puede irse hacia otro lugar, no tiene opción. ¡Pero la sé compensar muy bien! Cuando cantamos junto a otras cincuenta personas la dejo salir para que se mueva como quiera (siguiendo la dirección de la maestra, claro). Ahí sí puede hacerlo medio bien, pero cuando debe hacerlo sola... medio mal no es una alternativa. No hay peor bloqueo que la vergüenza, pero intento aguantármela y seguir por el bien de ambas. Así que, cuando practicamos, la guío para que se disface de otros colores. El amarillo me gusta mucho. Quiero que se vea vivaz, nítida, reluciente e impactante, pero no lo consigo, el vestido se le escurre y vuelven a verse sus harapos opacos y desteñidos. Pero debo tener paciencia, todo lo hago por su bien.

Con el tiempo se volvió más activa, y no supe cómo controlarla. Incluso cuando no estábamos tan arriba ni tan abajo. Que salga, que no, que no se esconda, que otra vez toda la obra, que no me sale, que por qué no sale, que no quiere. ¿La masoquista era ella o fui yo? Pedí consejos de gente que sabe: el agua ayuda a que salga con facilidad, no la llares con la garganta, sino con los resonadores y el diafragma, no te alteres, relájate y así saldrá. Relajarme... Tiene que sonar mejor, tiene que salir, tengo que hacerla salir. Que quiere sus propias condiciones. ¿Qué sabe ella de condiciones? Quién ha hablado toda la vida soy yo. Bueno, si no quiere salir, que no salga, la encerraré. Y nos aguantamos las dos a ver quién gana: Ninguna.

En una ocasión me hizo pasar un susto grande y doloroso. Tan lastimada, rasguñada y herida la dejé que se negó a salir y me dejó sola, sin nada. Lloré muchísimo, creí haberla perdido, pero como la terquedad puede más que cualquiera, escondida y todo, la obligué a salir, y quien terminó golpeada fui yo. No podrás volver a cantar durante cuatro meses. Tome esto y esto, y no se arriesgue a verla morir del todo. El aire me volvió. No se había ido, solo debía cuidarla. Mejor descuelgo los hombros y me siento por ahí.

En realidad... creo que ella no es tan mala. La veo tranquila, noble y buena gente, la veo azul opaca, café humoso, y la siento dulce, demasiado para mi gusto. Debo ser honesta, y lo soy con ella también, si existieran cirugías plásticas para colorear las voces, me habría hecho unas cuántas ya, pero como no tengo plata, sencillamente puedo dejarla salir de a poco, aunque no sepa cómo mantenerla a raya, aunque no conozca qué límites tiene si le doy demasiadas libertades. Ahora solo puedo dejarla ser... y así...será, ella será.

S2

En una ocasión un profesor me dijo que yo servía para redactar textos políticos, usados por políticos, pues escribía tan bien que sus alcances permitían persuadir a

cualquiera que lo que decía era completamente cierto: Puro cuento. Con el piano ocurre algo similar: “No es suficiente con ser bueno, también hay que aparentarlo”. En este caso sería: “no nos alcanza para ser buenos, al menos aparentémoslo”. Posición perfecta, “perfecta”, rostro impávido, actitud segura y serena. Primeras digitaciones: Puro cuento. El cuento solo se lo come quien no sabe leer, o escribir, o escuchar. Bueno, quien no sabe leer, escribir o escuchar más de tres veces de diferentes maneras. Esa corchea no iba, cambió el sentido del acompañamiento. Esa nota está fuera de la tonalidad. Qué tropiezo, torpe y desgarrado malabarista. ¿Qué interpretación es esa? Las notas no suenan sueltas, todas están medio mordisqueadas. ¿Tocar rápido? Puro cuento. Toca rápido y toca mal. Qué brusquedad. ¿Por qué esa cara de satisfacción la de ellos? Meros posers.

¿Fingir quien no se es, es válido? Hablo mierda, pero mi mierda está bien hablada. Toco a las petacas, pero me sostengo en la actitud. Con las letras puedo adornar la mierda, con las notas aún no. No soy posar, pues sí lo sufro. Algún día seré...

Bueno, si lo pienso, no existe una persona menos posar que una mamá orgullosa. Solo las mamás y los que tienen diplomas se salvan de mi categorización. Tajante, me tajo.

S2

Estar recién afinado es como estrenar la ropa más genial y acorde del mundo. Que luzcas los zapatos, que mira este color, que mira cómo contrasta, que escucha cómo subo, nítido, relajado, resonante. Que te canto lo que quieras, y luzco cualquier media, pantalón, blusa o bufanda. Que me lo pongo para ir a la tienda.

S1

Lascia, corten. Me duele. *Ch'io pianga*, corten. Me duele. *Mia cruda sorte*, ligado y suave. *E che sospiri*, no respiren, síganme. *La libertà*, no lo dejen caer, decrescendo, que no

se pierda. No lo dejo perder, se apretuja en mi garganta. Me marea, me quita el hambre, me pone fría y me arde el rostro. Me desanima, me duele, me duele bastante. Sufro en mi cabeza pero me hacen llorar con la voz. Dos brazos hacen que trece voces más lloren con la mía. No estoy tranquila, luego lo estoy y después ya no. Llegó y terminó, el golpe fue seco, tosco, ensordecedor. *E che sospiri*, que crezca y vuelva a piano, suavemente. *E che sospiri*, más grande, más sentido. *La libertà*. Me dejó sin aire, sin la pequeña tranca con la que había bloqueado un gran Dolor. Un pedazo del pecho arrancado sin reparar en el grito de mi rostro. Lágrima, no salgas, escóndete, aún no te puedo dejar salir. *Lascia*, corten. *Ch'io pianga*, corten. Corta, llanto, corta. *Mia cruda sorte*. No tiembles, no tiembles. *E che sospiri... la libertà*.

No me queda más. *Il duolo infranga*, no puedo más. *Queste ritorte*, la voz sube, debe subir, pero el dolor la hala hacia abajo. Sopranos, ayúdenme, ocúltenme. *De' miei martiri*, sonidos tejidos, debe sonar tejido, pero el hilo de mi sonido es débil y quebradizo. *Sol per pietà...* salto de una nota alta a una más baja, no caigo parada, no caigo. *De' miei martiri*, más tensión, que crezca, no me sostengo, que me sostengan. *Sol per pietà*, decrece, pero no descanso, qué cansancio, qué pesado está mi pecho, no sé cuál rendija utilizó ella para salir y fingir que puedo cantar. Su rostro por el mío. Dejarlo salir, dejarlo sentir. *Deja que llore, mi cruel suerte, y que suspire por la libertad*, tranquilidad, libertad, libertad, qué lejanas las veo. ¿Dónde busco? ¿En dónde las encuentro otra vez? Me perdí. Me muevo, me pierdo en el mismo lugar. Me pregunto mil cosas, imagino diez mil. Busco refugio, pero el canto ya no es seguro, no me tapa, me destapa, me punza.

Un día a la vez, dos, una semana, dos meses... hoy es el primer día, el segundo primer día. No estoy lista, pero no debía estarlo. No sé qué siento. El Dolor no me deja amoldarlo a mi necesidad, me dice que le necesito tal y como es. Ya no puedo darle la espalda, él es mi único refugio. Que me abrace el Dolor, que me calme y me diga cuándo se

irá. Todo tan claro y tan difuso. Recuerdo, recuerdo, recuerdo, torrentes de recuerdos. Miro atrás, miro hacia ayer, él no estaba ayer, no así. Tengo frío, mucho frío. No sé seguir. No veo nada pero siento todo. Hoy me abraza. *Que el dolor quiebre estas cadenas de mis martirios*, ¿de verdad podrías? Ironía, no me mientas. No me sueltes hasta que las rompas. *Solo por piedad*, primerizo Dolor, no me sueltes, que estoy aprendiendo a conocerte. Te veo, no olvides mi rostro. Tu rostro tiene forma de libertad, el mío tiene tu forma. Mírame. Dime que intercambiaremos en algún momento.

Lascia, corten. Me duele. *Ch'io pianga*, corten, me duele. *Mia cruda sorte*, ligado y suave. *E che sospiri*, no respiren, síganme. *La libertà*, que no se pierda... Suspiro. Bien... Desde arriba, da capo.

Audio 2: [mailto:https://on.soundcloud.com/2eSdBRCEKEXppcSa6](https://on.soundcloud.com/2eSdBRCEKEXppcSa6)

II

Audio 3: <mailto:https://on.soundcloud.com/TLPSnEPNCJqWR6ps8>

S1

“Tú adivina el parpadeo de las luces que a lo lejos van marcando mi retorno... Uh, uh... Uh pá, páuuhh, uh pá, pa dáira... Son las mismas que alumbraron. Siempre se vuelve al primer amor. La vieja calle donde el eco dijo: tuya es su vida, tuyo es su querer... Uh... Hoy me ven volver”. Siempre se vuelve. Volver, volver. (...) “Sentir que es un soplo la vida, que veinte años no es nada, qué febril la mirada, delante la sombras te busca y te nombra... Vivir... con el alma aferrada a un dulce recuerdo que lloro otra vez”.

Aléjame, despégame, aléjame. No quiero aferrarme, ya me aferré. Desaférrame. Espero, espero, esperar es aferrarse. Desespero por esperar. Nudo, bulto contenido en la boca de la garganta. La primera boca. Sensación curiosa y sobre-utilizada, al parecer siempre me vas a acompañar cada que el corazón quiera salir de mí para recuperar lo que quiere, pero que unas costillas no le dejan, le enjaulan. Volver, volver. Volver allá, en donde reí. Mis veinte siguen contando, aún no miro hacia tan lejos, pero siento el parpadeo, uno que quisiera detener con las manos, para guardarlo porque me hizo feliz, porque me hizo sonreír otra vez, y otra vez, porque la tranquilidad tiene forma de desespero disfrazado. Volver, vuelve, vuelvo, volver. Tiempo, me regalas y me arrebatas. Me arrebatas con la excusa de que me diste una pizca. Solo una pequeña muestra, pequeñísima, y quiero más, pero no se puede volver al futuro, en el futuro no hay nada, en el pasado está todo. Hoy quiero volver porque lo que tengo ahora no me es suficiente. Pocos son aún los parpadeos que marcan mi retorno, y ya siento una nostalgia grandísima que podría multiplicarse o aminorar cuando mis cabellos se acomoden de diferentes maneras.

¿Estaré exagerando? Si supieras, si supieras. ¿Extrañaré sentir como siento hoy? Qué ingenua y dulce niña. Sé que no sé, aún escribo y canto como si lo pretendiera. Veinteañeros años resumidos en un no saber genérico, en mirarlo todo desde una rendija pequeña y delgada, porque no me atrevo a buscar otros focos. No sé buscarlos. No sé qué hacer, no sé moverme, no sé sentir, no sé qué viene, solo sé qué ocurrió, y no sé cómo volver. El Tiempo me enseñará el verdadero significado de querer volver. Ahora solo lo rasguño, aquí, junto con las voces que dicen las mismas palabras que digo, dentro de la misma armonía. Vivir, sentir. Qué palabras más poderosas y ensordecedoras. Sentir que vivo, vivo porque siento. Siento que no sé, vivo para esperar, pero la vida me dice que deje la bobada. No te aferres, aléjate, despégate. ¿Y si me dices cómo? No, tú no dices, tú actúas. Por favor, actúa con medida. Por favor... Ingenua y dulce niña con dulces recuerdos. Al menos sé que eso soy, la amargura se toma su tiempo, o el tiempo le deja prepararse.

Audio 4: <mailto:https://on.soundcloud.com/YtEgJKP3iybSZ3FG7>

S2

No me gusta usar Spotify porque no lo entiendo. Creo que soy la boomer más joven de la historia, la más joven e hiperbólica. La memoria del celular me avisa que ya es suficiente, que se llenó, que no puede más, que si no hago algo al respecto va a explotar y no medejará entrar a otras aplicaciones, y el sistema se pondrá lento, y no funcionará de la mismamaneira. Qué familiar me resulta, a veces al cuerpo y a la mente le da por copiar a los smartphone, los ve desde encima y los imita, y también debo ponerle cuidado, y hay que sacar y liberar espacio, espacio de emociones, recuerdos, fotos, canciones, videos, dolores, traumas e información innecesaria. Si tuviera Spotify, si supiera usarlo no tendría este problema ahora. Esa aplicación es la alegoría perfecta de la inteligencia emocional (perfecta, hiperbólica). Es selectiva, ordenada, sugiere, enlista, acomoda, tienes el poder de

su autocontrol. Pero no me gusta porque no lo entiendo, ni aquí ni allá, y por no entender mi cabeza y memoria (de muchas y pocas gigas) se enredan y terminan en un revoltijo al que la procrastinación no pudo hacerle frente. Una sola y primera hora en toda mi historia, con la psicóloga, bastó para saber que una sola hora no bastaba. No lo puedo creer. Claro que no. Qué desorden, en la mente, en mi mala manera de expresarme, en mi maletín, en mi celular.

S1

Mi voz es un pájaro que intenta salir de su jaula gargantada. ¿Es mi cuerpo su jaula o soy yo?

S2

Me autopuse una tarea de autocuidado: Liberaré espacio innecesario. Del celular al computador, que se sobrecargue ese porque tiene más fuerza y determinación. Pero no puedo limpiarlo todo, no puedo salir a la calle sin nada de memoria, porque entonces no me voy a acordar de nada. Necesito un pedazo de memoria, uno que lo contenga casi todo, y no me deje olvidar lo que no pueda olvidar. Prescindo de las fotos y de los videos, son lo que más pesan, me quedaré con la música. ¿Debería limpiar mi lista de reproducción? Está muy empolvada pese a que la uso todos los días. Qué cosa más extraña, aquella lista me hace pensar en la cobija de retazos que le robé a mi mamá: Diferentes tipos de tela, colores, texturas: No recordaba que tengo retazos de mis seres queridos en aquella lista, canciones que llegaron a compartirme porque les pedí que lo hicieran, o porque le llegaron a tararear en algún momento y me gustó. Canciones que pusieron en algún estado de instagram, que me dedicaron o que dediqué. Algunos de esos retazos ya no tienen contacto conmigo, pero siguen ahí, y les escuchaba sin recordar que seguían ahí. De todos tengo rock, baladas, pop, dupstep, metal, tangos e incluso vallenatos.

También tengo retazos míos, claro, del presente, del pasado y del futuro. Del pasado, por pereza les he permitido vivir ahí un poco más de lo esperado, canciones que dejaron de gustarme, que tinturan una etapa diferente y alejada de la que soy, mantiene las mismas líneas de la que fui. Del futuro, tengo todo lo que he pretendido o pretendo tocar y cantar. La virtualidad sí que le alimentó, audios base para los videos corales, sobre los que tuve que grabar más de diez veces y rasparon mi voz porque no sabía usarla. Obras sencillas para piano que monté, monté a medias, o montaré; también tengo de los primeros audios a los que mi memoria se aferró para no perderse en el primer concierto coral que tuve. Villancicos, era semestre de villancicos.

Me he dado cuenta de algo: del presente hay muy poco. ¿Me enfrasqué en el pasado, en el futuro y en otros? Se me olvidó el presente. Calma, calma. Por el momento, no borraré nada, no puedo alimentar el presente si me quedo sin el pasado ni el futuro, ¿o no? Terminé siendo mi cobija de retazos. La próxima semana tengo una segunda hora con la psicóloga. Sospecho que no será suficiente. Me volví a enredar.

S2

“(…) Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine al género humano; por eso río no es injusto que la crucifixión de un solo judío baste para salvarlo”.

Inevitablemente los gustos de la mayoría se van a deslizar por mi rostro, me aleje de ellos o no. Bajo, bajo, bajo, millones de likes me obligan a intentar ignorar esas canciones que escucharé en formatos diferentes. Versiones de diez segundos, de treinta, o versiones completas. ¡Me lo porcionan! Nos lo porcionan, por si hoy no tengo la capacidad suficiente para digerirlo completo. Ay, no me gusta, de verdad no me gusta, pero me la termino aprendiendo, y la identifico, y el sonido del espacio en el que me encierro para conectarme con el mundo luego se convierte en el espacio de otro. Desde aquí lo veo, mirando su celular

mientras suena el coro de Olivia Rodrigo, ¿lo va a terminar de ver o lo va a deslizar? Yo, en público, lo deslizaría. Qué pena que vean que veo esas cosas que todo el mundo ve. ¿Pena de qué? No sé, no tengo delirios de hacerme la interesante, claro que no... No, claro que no, es solo que... resulta un poco incómodo que mi espacio, el espacio de mi pantalla también se refleje en el espacio de la de él. ¿Lo percibirá igual? No lo deslizo. Seguí viendo el reel, no lo percibe igual que yo, no le dio pena. ¿Pero por qué me da pena? Porque debería estar viendo cosas más interesantes, como documentales y eso, pero no, la niña se abochorna porque reconoce esas canciones que no le gustan pero se las sabe (sí le gustan pero no le gustan), y entonces se da cuenta que sus conocimientos enciclopédicos se basan en tendencias redes-socialezcas y uno que otro libro. Me hice parte de la mayoría, pero no reacciono a esas publicaciones. De las masas pero camuflada. Y pensar que esas cosas demuestran estatus, porque lo hacen. O al menos para mí, no he conversado al respecto con alguien más. Pero todo lo que comparto, todo a lo que reacciono y a lo que comento trazan un ethos al que quiero pertenecer.

O sea, ellos, la mayoría me contaminan. O sea, terribles. O sea, ellos, la mayoría, de malos gustos, que ven bobadas, ellos me halan a que me empape de todas esas vainas. La mayoría soy yo, sí. Bien reza Borges en un fragmento de “La forma de la espada” que pegué en mi perfil de Facebook: “Me abochornaba ese hombre con miedo, como si fuera yo el cobarde, no Vincent Moon. (...) Acaso Schopenhauer tiene razón: yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare es de algún modo el miserable John Vincent Moon”. Yo, de alguna manera, soy ese muchacho que terminó de ver el reel con la canción de Rodrigo.

S2

“El hombre es un animal de costumbres”, suele decir mi tía G. cada que pasa algo inesperado en la vida del sujeto o sujeta objeto del chisme. Esa es su filosofía de vida, este y el “Dios proveerá”. Para “animales” de “incostumbres”, como yo, debo condicionarme para hacerle la lucha a la monstruosa y consentida Procrastinación. Métodos, señoras y señores, métodos. Todos se conocen y este es mi truco: Tengo una playlist de seis o siete obras en Youtube, que, al escucharlas, sé que me debo dedicar a estudiar, a escribir. *Huapango* de Moncayo, *Bolero* de Maurice Ravel, *Concerto RV 576 para violín, tres oboes, dos flautas dulces y un fagot*, de don Vivaldi. *Pequeña suite* de mi amado Adolfo Mejía, *Sinfonía concertante* K. 364, del tío Mozart; la *Danze macabre* de Camille Saint-Saens (este me recuerda las épocas Disney halloweenezcas), más *Introduction and Rondo Capriccioso*, del mismo compositor (estos son otros retazos de referentes sacados de soundtracks de animes, casualidades y recomendaciones). Más otras que no encuentro en dicha lista. Audífonos puestos, reproducir, y pam, mi cerebro acepta el trato y nos ponemos de acuerdo para escribir sobre otra playlist litera-bibliográfica ficcional o académica. ¡No me distraigo tanto! ¡Incluso teniendo whatsapp web abierto! Es maravilloso... hasta cierto punto. La costumbre me creó otra “incostumbre”, porque vaya y escuche algo que no sea parecido: La distracción y la Procrastinación me seducen, y yo caigo, ¿porque cómo no voy a caer? Me conozco, me conozco, todos se conocen. “Un paso a la vez”, ese es mi mantra...

S2

¿Por qué existirá tanta presión en el tener que saber hacer cosas que no se saben hacer? Más bien, sentir la obligación de saber saber, saber lidiar, saber afrontar, saber hacer, hacer saber, hacerse saber. “Eso debieron haberlo visto en el colegio”, “eso es sabido por

todo el mundo”. Me avergüenza admitir (también me avergüenza avergonzarme) que fueron más las veces en las que no entendí nada en mis clases de literatura, más que las que sí entendí. Entendía tarde, agarraba las ideas semanas o meses después, me salvaba la memoria, el único apoyo que tuve cuando mi mente fantaseaba en otras cosas que ni recuerdo. Ironía, por supuesto. El recuerdo es caprichoso.

Lo mismo ocurre en los ensayos de coro. Que vamos a hacer esto, pasando el aire por aquí y sintiéndolo así, pero usando siempre el apoyo. ¿El apoyo? Claro, el apoyo, por supuesto que sé qué es eso. ¿Que si sé sentirlo? No sé, pero hago como si supiera, como si entendiera, así como en mis clases de literatura, con referencias que jamás oí nombrar en mi corta vida, corta, pero demasiado larga como para ser tan desvergonzada de no conocer esa referencia. Ay, sí, claro, ese teórico, este otro, tal autor, tal obra; que el apoyo, que la misma sensación con el mismo color para las notas altas, que abra las costillas. Mis costillas no saben cómo lidiar con la respiración de mi voz para que salga oscurita pero nítida. Y yo tampoco le ayudo, porque en los ejercicios de calentamiento tengo la mente fantaseando en el mismo lugar que no recuerdo. La memoria muscular, la memoria cognitiva, la memoria “vivística”. Qué frustración, no haber sabido quién era Flaubert (no diré nombres de quienes no conocía porque no los recuerdo bien, eso también me avergüenza. Tomaré algunos al azar para que me sigan la idea), ni Hegel, ni Elena Garro, ni de Vila Seca.

Memoria de no tener memoria. Una memoria fingida y artificial. Una memoria que se supone que debo de tener pero que no tengo. Ya debería dominar la literatura clásica griega, ya debería saber en dónde resonar la voz, ya debería. Una presión justificada o injustificada, una transmutada a otros aspectos de la vida mucho más frustrantes. Ya debería saber cómo afrontar un duelo, uno primerizo, uno recién llegado. Ya debería entender cómo se debe soltar, ya debería entender que la vida de los demás sigue, y que la mía también debe seguir.

¿Pero cómo entiendo a Vila Seca si solo lo he oído mencionar? ¿Cómo uso el apoyo si no sé sentirlo? ¿Cómo afronto un dolor que jamás había sentido antes? ¿Cómo suelto cuando nunca antes me había aferrado a nadie? O cómo me alejo de una preocupación, o un modo de pensar que no son consecuentes. Para los intelectuales, cantores y... experimentados en la vida, conocer, interpretar y soltar deben ser cosas normales, naturales, fáciles y rápidas. ¿Por qué para mí no lo es? ¿Por qué debo esperar que lo sea? ¿Quién agarra todas las ideas profundas a la primera leída? ¿Quién sabe utilizar todos los resonadores con haberlos tanteado una sola vez? ¿Quién supera su primera ruptura sin penas ni glorias? Una significativa, pues. ¿Quién sabe seguir sin mirar atrás? ¿Por qué asumo que todos pueden menos yo? ¿Por qué debería poder o saber como todos los demás saben? ¿Tiene lógica? ¡Pero es que ya debería saberlo! ¡Pero cómo se me ocurre no haberlo sabido! ¡Cómo se me ocurre no haber sabido que debía saberlo! No todos saben lo mismo, no todos tienen las mismas cavidades paranasales, no todos han tenido las mismas cantidades de dolor, o de duelos, o de preocupaciones. No todos, no todas, no nadie, no nada.

En momentos tristes como los de hace algunos meses tenía la mente en lugares y personas que sí recuerdo, pero la memoria no me ayudaba a atar cabos ni a entender lo que ocurría. La comprensión, la lucidez, la claridad tiene su propio tiempo según la circunstancia. Tiempo y tempo. Mi claridad, mi lucidez y comprensión me agradece estar escribiendo esto porque ya estaba cansada de regañarme. Que no, que con el canto y con las referencias literarias no funciona igual. Que no, que las comparaciones sobran. ¿Pero cómo entiendo las cosas sin tener puntos de referencia propios? ¿Sigues ahí, lucidez? No te escucho. Creo que ella también se da sus propios tiempos para responder.

Esta es mi conclusión: Yo lectora: Moderato. Yo cantora: Andante. Yo... en circunstancias de la vida: Larghissimo, no estoy tan *grave*. En una sonata o sinfonía, cada

movimiento tiene su tempo, su propia velocidad. Eso es importante. También es bello. Pero eso ya debía haberlo sabido.

S2

Un chico de mi misma edad ha pisado los escenarios más despampanantes de Colombia. Cualquier chico asiático ya ha hecho más de lo que yo lograré en toda la vida, musicalmente hablando. Entiende de poliritmia y figuras irregulares mientras yo me confundo con una síncope. Que escucha bloques de acordes completos mientras yo apenas aprendo a distinguir una segunda mayor de una séptima menor. ¿Que no compare procesos? ¿Y cómo no si la edad determina tantas cosas? ¿Y cómo no si me lo recuerdan tanto? Hasta hace poco tiempo consideré absurdo sentir vergüenza al decir mi edad, o ver cierto vacile en los otros al preguntarlo. Cuando se es joven esas cosas no importan, se cuenta hacia arriba porque hay poco para ver hacia abajo, hacia atrás. Entre más pequeño es el número, menor es su peso, hay menos remordimientos, menos palabras dichas, menos golpes y dolores. Entre menos, más mujer, porque solo hay pudor cuando me lo preguntan a mí y no a ellos. El tamaño sí importa, el tamaño de la cantidad. La edad era un tema sexista, y creí que esos viejos rastros ya iban perdiendo vigencia hasta que... hasta que la Música me dijo que estaba vieja. Bueno, no la música, los músicos. Cualquiera está viejo si empieza viejo. Cualquiera, porque el mundo musical es inclusivo, muy inclusivo.

La sensación es muy rara, mucho. No he vivido gran cosa y, cuando preguntan mi edad, y cuando preguntan desde cuándo toco y canto, yo... yo me siento vieja. Me siento como una solterona victoriana que mendiga a cualquiera que le pida la mano. Me miran y cuchichean y me hace falta el paño. ¿Estaré mendigando a la música en sus diferentes formas? Ninguna es indigna.

S2

Si he sabido ser ñoña durante estos años como “literata”, una ñoña radical, ha sido (y es) contra la cacofonía. La odio, la detesto, y cuando la leo en mi prosa (o en la ajena) me dan ganas de arrancarla con todas las ínfulas de mi odio interno. Psicorrígida me vuelvo. Porque no, porque suena feo, porque es horrible. Con la música me pasa lo mismo, pero desde la afinación. No nos podemos salir de la tonalidad, NO. O sea, NO. Sin razones: NO. Que por juego, que por joder, que porque se me olvidó, pues te la recuerdo y la repites. Y la repito, y la repito, y el brillo, y con menos brillo porque entonces se sube y parece mayor. Los semitonos son como pequeños cm de distancia entre unas notas con las otras, la más mínima alteración los cambia y lo arruinan TODO. Es geométrico. Es como dibujar un retrato hiperrealista, y por un mal cálculo anatómico la cara quede torcida. Se parecen, pero no es. NO ES. ¿Perfección? Tal vez, ¿para qué? Para la tranquilidad propia. Y aún tengo rastros cacofónicos, y desafino sin saber que lo hago.

¿Cómo vivo con eso? ¿Ah? ¿CÓMO? Hoy soy una regla con patas. Hoy me dio por ser dramática, hiperbólica (más) y rígida. Déjenme.

S1

Estoy ansiosa. Me acostumbré a pensar que la música siempre iba a ser algo lejano, muy lejano, que era para otros, que todos la merecen menos yo. Me escudé con la ignorancia, la inexperiencia, con otra carrera, con tal de sentirme justificada por no ser tan buena, por ser buena para no saber tanto. Ahora no tengo escudo, ahora soy yo contra mi proceso, ahora no tengo más justificación que el ser dedicada. Ya el talento no vale, ya queda relegado. Ya no dice nada, porque no es voluntario. Lo voluntario es lo importante.

Lo importante se construye. Hice algo al respecto y estoy esperando la respuesta. Hice algo al respecto, y ahora no sé si fue suficiente.

S1

¿El amor es como el canto? Naturalmente no debería doler.

S1

No le interesó él, sino su sonido. Las manos y la voz se unieron, pero no sus portadores. Más bien, los portadores unieron solo sus voces y sonidos. Colores, colores, vibraciones, tensión, tensión, con un reposo prolongado... Casi tan preciso como sus talentos, siguiendo sacramente los silencios entre sus respiraciones. Si el sonido no fuera prioridad, no lo habrían respetado, pero lo hicieron. Parecía ser una obra ya montada, no parecía improvisado. Los sonidos que se conocen y se admiran saben en dónde crecer y decrecer... Solo los sonidos.

III

Audio 5: <mailto:https://on.soundcloud.com/3Qt9VHtiVZRZa2J68>

S2

En las clases de canto la profe dice que mi voz cantada es muy blanca, muy de niña, al igual que mi voz hablada. Sí, sí, es como de niñita. Esa es tu naturaleza, sí. Pero también me dice que eso irá cambiando con las clases, la práctica, la técnica, el manejo del aire... El tiempo. Los giros. Los choques. Los golpes, las caricias, el dolor, la palabra, el silencio. La vida. Sigue blanca, sigo blanca.

S1

Otra vez debo admitir que me duele porque quiero, pero ahora es diferente. Eso no cambia nada, no debería ni tampoco lo espero. Solo quisiera saber cómo manejarlo, quisiera interiorizar todo lo que voy entendiendo. Querer la libertad, desde la libertad, eso quiero, eso es querer. Mientras... No, “mientras” no, yo seguiré mi camino, mis pasos y mi mirada. Seré mi foco mientras quiero, ese “mientras” sí. Y no está mal, me gusta, pero aún siento la boca de mi garganta reteniendo lo que pienso. Las lágrimas sabrán desinflamarla. Estoy escuchando la grabación del audio del ensayo de hoy. Sí, *When i fall in love*, sonamos bonito...

Audio 6: <mailto:https://on.soundcloud.com/DCHvj7VFF1gZxuDD7>

S1

El canto es el aire transformado en color. ¿El color sería la arcilla de la personalidad?

S2

Para la segunda clase de ritmo el profesor nos pidió comprar un par de baquetas, de no llevarlas no podíamos participar, se lo tomó muy en serio. Creí que sería flexible, no sé si no lo fue, no quise averiguarlo, porque con el aprendizaje no hay por qué serlo, al menos cuando en las manos propias sigue el poder de hacer algo. No hay dos clases iguales, ni dos reflexiones idénticas. El punto: Compré el primer par de baquetas de mi vida, y los siento como el adorno más bonito de mi maletín, porque asoman sus puntitas entre los límites del cierre, así será durante mucho rato, algo nuevo en la rutina. Y me siento músico, y me da miedo que los halen sin que me dé cuenta mientras estoy en la ruta. Bueno, el punto del punto: Jueves a las once de la mañana, el maestro me regaló la oportunidad de reflexionar y voy a ponerlo aquí. Así que bien pueda y siga.

Empecemos con el concepto de “ritmo”, lo conversamos la semana pasada. El ritmo es estructura, es rutina, es cotidianidad, es frecuencia, es cimiento, es base. ¿Qué es la música sin el ritmo? Un desorden ni el berraco, sin sentido. ¿Qué sería de las personas sin la rutina? Otro desorden, otro sin sentido, uno que no es sano. Somos libretos pautados por nosotros mismos desde que nos levantamos hasta que nos dormimos. Tenemos patrones de comportamiento, desde los más grandes hasta los más pequeños. Desde cepillarnos con la misma mano a la misma hora (más o menos), hasta utilizar el mismo gesto corporal en contextos afines. Concentrada, acomodo las gafas. Calentamiento de canto, bostezo, bostezo. Despertar, bañarse, desayunar, clase, clase, almuerzo, clase, lo que sea que salga, acostarse, dormir, despertar. ¿Hay patrones de rutinas? Todo el mundo tiene uno diferente. Algunos raros desayunan antes de bañarse, otros ni se bañan. Cotidianidades relacionadas, incluso un poco parecidas, pero todas son distintas.

¿Y el ritmo? El maestro decía que en el mundo no existen personas arrítmicas, que es un concepto inexacto e inusable porque, en realidad, todo el mundo, todos y todas

tienen su propio ritmo. Así como las voces son diferentes, así como el lenguaje corporal, como los olores, como las personalidades, cada quién tiene su propio ritmo. Propio. Mío. Suyo. Que nos pongamos de acuerdo para hacer música, para convivir, para rendir juntos es otra situación. Y cada quién fluye de formas particulares, todos tienen sus propias tallas, su propio aumento de gafas, sus propios gustos por el dulce o lo salado. ¿Y entonces la música es una impositora por cuadriculizar esas esencias? No sé, ella no tiene tiempo para ponerse a mirar individualmente cuál es el ritmo que mejor se le ajusta cuando lo precisa. Pero es ventajosa y sabia, porque, así como con el ritmo, cada quien tiene su propia musicalidad, y dicha ayuda a que la estructura de cada quién, con su esencia y todo, pueda impregnarse en la música. ¿O no? ¿Yo estoy cuadriculizando todo esto? No sé, no sé. Qué problemón ese de buscar parametrizar todo, ¿cómo soltarlo? Es que todos esos arquetipos se anclan en la cabeza. Se supone que debo hacer las cosas así porque siempre se han hecho de esa forma. Se supone que debo hacer las cosas así porque siempre las he hecho de esa forma. Fluir, fluir es la palabra. Pude haberme ahorrado todos estos párrafos si la hubiera enunciado desde el principio, pero para llegar a ella necesitaba fluir. ¿Fluir estructuralmente? No piense, primero siéntalo, deje que el cuerpo los guíe, percíbalos. Nadie categoriza el sabor del helado sin haberlo probado antes. Claro, esto si no trae nombre encima.

El cuerpo es sabio, tiene su propio lenguaje. Deje que baile como él baila, se baila mejor cuando no se piensa en hacerlo bien. Percibe mejor la polirritmia cuando no sabe que está siendo polirítmico. Aquí juegan las baquetas. Figuraron entre mis manos como la materialización del ritmo, de mi propia rutina. Solo sosténgalo como es y déjese llevar.

Disocie, no piense. Disocie, no piense. No piense. No piense. ¿Fluir es no pensar? Me pongo los zapatos porque debo ponérmelos, porque siempre lo hago, porque los necesito, pero no pienso en todo eso, solo en si están lo suficientemente limpios como

para salir a la calle así. Ca-sa, ca-sa, a 2 pulsos. Á-gui-la, á-gui-la, tresillos, tresillos. Chon-ta-du-ro, po-ny-mal-ta, pan-de-bo-no, a cuatro pulsos. Mezcle, no piense, casa con águila. Eso suena familiar. No piense, solo hágalo. Ahora dígallo. Dígallo. El cuerpo pesa más cuando se asusta, por eso la tranquilidad aligera y ayuda a flotar sobre el agua. La cabeza se confunde más cuando piensa en números y en métricas, por eso lo instintivo ayuda a interiorizar ritmos raros. Las letras, las notas, los pensamientos, el estilo mariposa vienen después. Primero sienta. ¿Quién diría que dos baquetas representarían, ahora, el significado de la fluidez? Fluidez con forma rigurosa. El ritmo es estructura, ambiguo, ambiguo. La fluidez es el ritmo. Las estructuras transpiran por nuestros poros.

S2

Yo todavía no le puedo dar un color a mi voz porque ya no la asocio con ninguno. Color natural. O porque estoy en constante cambio, o porque no quiero verlo, o porque de verdad no le percibo, no he aprendido a escucharle. Pero cuando escucho a los demás el cuento es otro. El canto deja ver mejor la esencia, el olor y la textura del capricho de la fisiología humana, de la forma vozeca, de las particularidades de cada instrumento en cada persona. Que los senos paranasales, la nariz, los molares, la mandíbula, el cráneo, o si es amable, o si es de carácter firme, o si es blandito, o si es una contradicción *subjetobjetiva*. Y entonces yo me emociono mucho cuando mis amigos me dejan escucharlos cantar. Amigos o desconocidos. Me emociono porque es como si los pudiera conocer de una forma diferente, como si no necesitara saber otras cosas sobre ellos porque pude ver sus colores, porque, después de la risa, el nerviosismo y el cohibirse, después de toodo eso, tímidamente van saliendo, van saliendo como hilos, o líneas o texturas humosas y coloridas. Permiten la vulnerabilidad.

Algunos se dejan ver sin mente, otros con mucha mente. Y claro, ¿cómo no se emociona una si son tan distintos? Si en mi cabeza ya están asociados con algo más que sus carreras de profesión, o preferencias alimenticias, o anécdotas contadas. No, no son solo eso, también son colores. Y entonces yo quiero coleccionarlos, categorizarlos y guardarlos porque esas sensaciones me trasladan como máquinas del tiempo a repertorios y recuerdos. Como si fuera un collage, o una repisa. Y eso haré. Aquí, ya, así:

Como pinceladas en degradé dos cuartetos, uno brillante y otro opaco. Amarillo, naranja, rojo, rojo oscuro. Blanco, plata, gris, casi negro.

Brillante

C:

Soprano: Aunque su color favorito es el azul, no le gusta escucharse amarilla. Al menos yo la escucho amarilla. Su voz es una línea nítida, firme, colocadísima, bien delineada. Un rayo de luz amarilloso que es unidireccional pero que deja ligeros rastros en el espacio. Su voz hablada se parece mucho a la cantada. Y su personalidad es tan lumínica como el sol a las nueve de la mañana. Despierta, cálida, alegre y agradable. Claro, C. puede ser más de un color, a veces sí la siento azul, azul oscura, como el que predomina en el cuadro de la Noche Estrellada de Van Gogh, hecho rompecabezas, que a veces arma cuando necesita ánimo o desconexión. Ese amarillo céntrico de la luna, un poco más nítido, ese es el color que guardo en mi memoria.

L:

Contralto: L. es naranja, naranja brillante. Un poco parecido al color de los zapatos de Naruto que suele usar en los ensayos. También pareciera escarcha, de sus pómulos flotan las partículas, bien reunidas, agrupadas, entre la línea de lo fuerte y suelto. Su voz

hablada dista un poco, solo un poco. A veces se pone la voz en las orejas y usa esos aretes de unos gatos naranja, ¿o tigres? Tan intencionada y segura como su forma de bailar. Enérgica, muy enérgica, así es su voz, y así distingo a Luzy.

R:

Tenor: R. es un naranja enrojado. Brillante pero salvaguarda unos pequeños tintes de oscuridad. Su voz, naturalmente salsera, colocada por encima de la nariz sin sonar nasalizada, es camaleónica porque oscila entre la forma grupal e individual. Cuando se lo permiten (se lo permite) y se libera, su color se dispara como flecha hacia adelante, impulsando a que otros le acompañen. Es un color guía, con la fuerza suficiente para destacar y liderar entre una caballada de voces.

Opaco:

I.:

Soprano: Asocio su voz con el color blanco. Pero no con las voces blancas de niños pequeños, sino por la pureza que transmite. La voz de I. atraviesa su cráneo como un tubito lumínico blanco, de abajo hacia arriba, y en línea curvidirecta sale desde el pico de la cabeza hacia afuera. Sus notas agudas son las más definidas, las más sostenidas, las que más rompen con el espacio. Suave, ligeramente blando, pero directo, sin fuerza innecesaria, sin esfuerzo, su voz viaja y resuena. Ella, tranquila, suave, paciente, así como un faro, como su voz, generosa al guiar y al explicar.

I:

Tenor: I. es humoso, humoso. Es gris, un gris humoso, expandido, suave, un gris céntrico entre lo claro y lo oscuro. Su color abarca el espacio como el aire, no viaja mucho hacia adelante, pero se esparce hacia los lados. Con un poco de cuerpo, con carácter

colectivo. Su voz cobija y se adapta al de sus pares. Pareciera coralmente protector. Con mucha consciencia de quien está al lado. Ian contiene y balancea el brillo.

S1

Los sentidos tienen diferentes conductos que conectan con la memoria, algunos son más directos que otros. El olfato por instinto es más veloz, pero, a veces, el oído funciona de la misma manera cuando una canción evoca algún momento. Sea la que sea, por casualidad o por intención, ese preciso momento, ese retazo de recuerdo o de múltiples recuerdos se pegan como un collage en los cuatro minutos que ahora suenan en la radio. Ni me gusta la canción, ni el artista, pero sí me gusta lo que evoca, aunque resulte agri dulce: Una voz café, cosquillas en toda la nariz, el reflejo del agua, una sensación que se derrite en todo el centro de mi pecho, para recordar involuntariamente un conjunto de texturas. Color dulce, olor blando, sabor que puede doler.

Dicen que las emociones en el subconsciente no distinguen ni el presente, ni el pasado, ni el futuro. Las canciones involuntarias pueden recoger en algunos minutos meses enteros. La nostalgia, la añoranza, el deseo, ellos no diferencian, ellos solo despiertan cuando el parlante los sintoniza, y se levantan, despacito, para sentarse en la colina del pecho, y miran la armonía y la melodía así como se admira un paisaje: Una montaña cubierta con árboles y nubes. Y distinguen, de lo grande y lo pequeño, lo que quisieran, lo que sintieron, lo que recuerdan. Sienten la música sobre sus pieles así como cuando roza el viento. Y proyectan en mis ojos lo que ya no puedo ver. Y entonces empiezo a extrañar y a distinguir con ellos.

Si el tiempo se pudiera rebobinar, volvería un ratito, pero ni con la radio puedo hacerlo, está fuera de mi control. Podría buscarla directamente y podría pausar y repetir el verso que más me afecta, pero eso significaría ser esclava del pasado. Cuatro minutos

pausan todo un presente. No. Dejemos que termine, que siga y termine, para que la nostalgia, la añoranza y el deseo se levanten y regresen por donde llegaron, para que vuelvan a dormirse hasta que la canción los busque, de nuevo, por casualidad.

S1

Recapitulo: Me han aconsejado que la deje salir, sin reprimirla, que la deje ser y que me deje llevar a donde ella quiera ir. Creo que hoy lo he logrado, miro hacia el pasado de estas páginas y lo corroboro. Al fin y al cabo, ha sido ella quien me ha dictado sobre qué escribir.

S1

De las orejas hasta el pecho hay un cable directo, es metalizado, un poco puntudo y vibra bastante. Una diadema lo estimula, pero la voz propia lo despierta bruscamente. Parece que funciona igual que con el olfato, el olfato evoca recuerdos sin filtros escogidos, escucho mi voz entre el octeto y siento pequeños paros en el corazón. Siento los nervios de ese día, el repertorio era bastante exigente y mis compañeros bastante competentes. No me sentía segura, rara vez lo estoy, pero en ese entonces me sentía como una matica al lado de árboles grandes y fuertes. Ay, cantar en un concierto, sostener la energía, sostener las ocho canciones en danés como si fueran el atlas, con cara de que sabes qué haces, pero con la mente tan concentrada en los detalles de los ensayos, en los gestos de la directora, en la sequedad de la boca, en la dirección del aire dentro del cráneo para que resuene y no se esconda, en que ahí no pero ahora sí, en el inconsciente lanzando dardos delgaditos y sutiles apostando en el momento en que te equivocarás, y toda la sala lo notará. Y pam, el otro solista suena como el tenor con la voz más deleitosa, y luego llega tu solo y se desparrama como chorrera de monte en lugar de ser un hilito delgado, firme y constante de agua. Y después te da igual porque hay que seguir, y sientes a tu lado a la compañera de

cuerda, y a los bajos cobijando tu línea con seguridad y calidez, y las voces juntas suenan a luces moradas, azules, verdes y amarillas. Y el acople se vuelve costumbre porque sabes seguirles y te saben seguir, y no quieres que acabe aunque ya vas por la octava, de las más rápidas, alegres, enérgicas. Y recuerdas que no sabrás si después de ese día habrán más escenarios para cantar con ellos, para cantar lo que ahora cantas, para enchoclar como aprendieron a hacerlo tras dos años de obras y obras y ensayos y ensayos.

S2

Hoy aprendí que la afinación no es una regla absoluta e inquebrantable, todo lo contrario. La afinación es tan flexible y cambiante como a la geometría de los climas le apetezca acomodarse. Tan variable como las pequeñísimas proporciones que pueden mover el espiral de Fibonacci. Por eso no hay que endiosar a los oídos absolutos, por eso no solo un camino lleva a Roma. Por eso "quien se decodifica, avanza". El profesor está *sanin* el día de hoy. Las tonalidades no son absolutas, lo mejor del oído es que tampoco lo sea. Deconstruidas, sí.

Aún la cacofonía me molesta, eso no ha cambiado.

S1

Durante muchísimo tiempo quise una maestra de piano porque me ayudaría a salir del analfabetismo "teclal", porque me ayudaría a entender y dejarme entregar al instrumento que resume toda la música en él. Porque me ayudaría a sentirme más digna, más a la altura. Todos los pianos poseen una seriedad que evitan el contar chistes hasta que una gran confianza se ve ya construida.

Hasta hace poco pude estrenarla, estrenar maestra. Es cubana y dice cosas muy sabias sobre el movimiento, sobre la conducción, sobre para qué se hace música al final de todo. Y entonces esa hora de clase deja de ser una hora de clase porque más allá de la técnica puedo

verla a ella y a su historia. Porque me saca de la academia y me entrega a mi propio espejo, en donde un montón de preguntas y lágrimas empiezan a salir y salir. Porque entiendo que el cuerpo también habla y muestra los caminos que el sonido precisa más allá del que yo podría entender. Porque ella, incluso con su lesión, fue capaz de mostrarme todos los colores que salen de su pecho al tocar lo que no tocaba desde hacía mucho tiempo. Porque su mirada me recuerda las miradas que en otras ocasiones llegué a tener, porque sin esta vaina (aunque a veces me ahogue) me marchito.

S2

Ya llegué a la edad musical en la que veo clases de Armonía. Tema del semestre: Corales.

Para los no tan conocedores resumo, hacer corales es como jugar sudoku. Razonamiento matemático, coherencia discursiva (y ojalá suene bonito), que este número va acá pero acá no porque entonces en el de allá va el otro. Que se note que sé jugar sudoku así como sé armar corales. Todo lo que no hay que hacer lo hice, y lo que hay que hacer no: Desfile de quintas y cuartas paralelas, tercer grado del acorde duplicado (redundancia, redundancia),

que la soprano debe estar a distancia de tercera o sexta con la melodía base (porque hacemos corales a cinco voces), ahhh, pero mentira, no debe estar a distancia de tercera y sexta si justificas después por qué. Los unísonos son pobres. Ahhhh, pero mentira, eso depende. Que el grado conjunto en la soprano es lo más sagrado e inmaculado, jaaaaaa, pero tampoco, eso depende. Depende, depende depende depende depende. Es un sudoku bastante dependioso. Dependiente, dependido. Las reglas deben ser tan intransigentes como flexibles (y se lo enseñan a la que usa anteojeras como accesorio). Y como el profesor mañana entregará el resultado de mi entendimiento contrario, quiero hacerle justicia para que no piense que no aprendo nada, solo aprendo de maneras diferentes, de abajo hacia arriba.

Yo misma me pongo la sogá, él mismo contraría eso. Les explico. En la música el modo de leer es un poquito diferente al convencional. Nada de derecha a izquierda, nada de izquierda a derecha como en los mangas. No. No, no, no, en la música la vuelta es más compleja, porque se lee de abajo hacia arriba, de arriba hacia abajo, de izquierda a derecha, y, más importante aún: de derecha a izquierda. Todo eso juntico, así. Porque si no, para quienes no saben leer (como yo), les pasará lo que pasa cuando no sabes jugar sudoku: Andar con las manos y no con las piernas, o los dedos, más bien. Un número por aquí porque sí, porque siento que ahí debería estar, por mero descarte, por mera chiripa. Este tema es bastante extrapolable. Lo prometo.

Y entonces, él, en su discurso, que camina entre los temas de la clase y los temas de la vida, nos explica que así como en la realidad, ocurre prácticamente igual con la música. Lean horizontalmente, muchachos, quienes lo hacen tienen una ventaja bastante grande por sobre quienes leen pepa por pepa. Anticipen, miren hacia dónde van, no se queden solo en un pulso del compás cuando tienen una melodía completa por delante. Las mejores resoluciones son las que se previenen, porque entienden de qué se trata la obra. La Música, así como la Vida, es un plano cartesiano. Sí, un día a la vez, sí. Una hora, una clase, el almuerzo, el trabajo, las obligaciones. Sí. Una semana, dos meses, cinco años, siga así hacia adelante, ¿qué viene? Si no saben hacia dónde van no tienen a dónde llegar. Recuerden, la música se resume así: Primero y quinto. Tónica y dominante. Tensión y reposo. Ya lo demás son adornos. La subdominante nos da camino. Lo demás son adornos. Empiece y resuelva. Comience y termine. Inicio, nudo, desenlace. Juegue con las formas, pero al final la esencia es la misma. Si saben hacia dónde van, es más fácil encontrar los modos de llegar.

Loco, ¿no? Y así el profesor se dará cuenta que no sé hacia dónde voy, que estoy en desventaja, y que estoy apretando todos los botones para sobrevivir al día a día antes que mirar hacia los lados o hacia adelante. El profesor va a pensar que no entendí porque a veces

me gasto lo de los pasajes de la semana en bobadas. Ay, no es cuestión de atención sino de aplicabilidad. ¿Será que ganaré la materia cuando aprenda a vivir mejor? ¿Será que daré dirección al futuro cuando los acordes me suenen coherentes?

S1

Cantar... cantar a veces se siente como cuando quieres sacar a un pájaro de su jaula sin que él quiera salir. Se siente como ser dos a la vez en donde una le dice a la otra qué hacer y cómo hacerlo aunque no sea la forma; como ponerle una correa en el cuello para sacarla a pasear únicamente cuando piden verla. Como jugar al escondite porque por no haber estudiado no queremos ser encontradas, como asomar la cabecita por la rendija, con timidez, hasta que por fin salimos a poner el pecho. O ella o yo, a alguna le toca. O a las dos, a la vez. A veces también puede sentirse como conversar con tu mejor amiga, cuando los aires no están tan tensos y no hay razones para controlar la inhalación. Se siente como respirar sin pretender hacerlo, como controlar un rayo láser con los pómulos, o la mirada, o la nuca, o la nariz. Se siente como el miedo, pero también como la felicidad más profunda. Cantar es como desnudarse pero vestida de gala, o desnudarse al lado de otros desnudos. Como una comitiva en donde algunos ponen las papitas y otros el guacamole, y yo las galletas. Porque me gustan las galletas, porque cada quién pone lo que tiene, lo que puede.

Se siente como andar en harapos o tener la ropa más bonita y limpia, como recién bañarse y sentirse libre de pecados, o como embadurnarse en ellos. A veces se siente como si se hablara en lenguas que no entiendo, o como si me hiciera entender en otros idiomas. Como montarse en una montaña rusa, acobardarse, y luego asumir el golpe del vértigo en el estómago con la frente levantada. Se siente como autodarse una patada, o un abrazo, o contarse un chiste. Como ser amarilla cuando otros son de otros colores. Como pedir perdón por dar tanto rejo injustificadamente. Es como cuando no distingues cuánto has crecido en

estatura porque los días van uno a la vez. Es disociarte en el escenario o tener plena consciencia hasta del movimiento de cada dedo. Como tener la voz más grande o la más chiquita. Como tener mil agujeros en la cabeza o solo tener uno. Como estar en un barquito mientras las notas del piano ondean despacio, con delicadeza. Como ser cubierta por vibraciones, olores y cosquilleos. Como conocerse o desconocerse. Es sentirse de todas las formas posibles.

El canto debería sentirse como la ausencia de control, como la libertad absoluta. Porque no intervenimos el cuerpo ni el aire, todo lo contrario. Eso dice mi maestra de ahora. Es como hablar, pero diferente. Es confiar en la sabiduría de los caminos propios pese a que no se conozcan. Es cantar hacia una misma porque somos bocina. Es hacerlo hacia adentro para que resuene hacia afuera. La maestra de piano dice que debemos gustarnos a nosotras mismas para disfrutar de lo que hacemos, porque al final el sonido es nuestro. Es ser dueña de su propia voz.

Con la palabra escrita me va un poco mejor, la tinta no necesita ser empujada y las letras llegan solas. Escribir es pensar, ¿y cantar? ¿qué vendría a ser? Hay más de dos voces adentro. Se ha dicho varias veces: Si escribir es pensar, cantar es respirar. Y voy aprendiendo como servirme de la una y de la otra. Y así nos vamos componiendo, así nos mantienen vivas.

Audio 7: <mailto:https://on.soundcloud.com/5k71pgxvvUa8RvFY6>

Conclusiones

A modo de conclusión, y como primera instancia, vale decir que el género misceláneo, en conjunto con las escrituras del yo, ofrece la posibilidad de explorar diferentes temas, estilos y géneros acotados en un solo texto. Esta técnica permite experimentar con la combinación de ideas, emociones y perspectivas diversas, creando así textos multifacéticos. Al fusionar elementos aparentemente dispares, los escritores pueden desafiar las convenciones literarias y ofrecer nuevas formas de expresión creativa. La miscelánea en formato de cuaderno de escritura brinda la libertad de jugar con la estructura y el contenido de los escritos, permitiendo romper barreras y expandir los horizontes artísticos. Del mismo modo, las herramientas tecnológicas y multimedia logran retroalimentar y complementar la experiencia lectora, en donde las posibilidades interpretativas logran encontrar mayor amplitud, así como la oportunidad expresiva para los escritores.

Ahora bien, tomando el significado de quodlibet como la forma musical que combina diferentes melodías en contrapunto (forma que se ajusta muy bien al formato misceláneo), en concordancia con la intencionalidad de la obra creativa escrita desde la perspectiva de la música, más la perspectiva literaria y analítica vale decir que la unión entre las dos artes crea una complementariedad idónea. Así mismo, los soportes teóricos utilizados para el análisis hermenéutico de la obra fueron esenciales a la hora de comprender de qué manera las posibilidades autorreferenciales marcarían presencia dentro del escrito. Barthes, Caballé y Scarano fueron imprescindibles para dicha observación. Pese a que hubo poca información encontrada en los repositorios sobre la autorreferencialidad, la especularidad autorreflexiva y los biografemas, los teóricos que propusieron dichos conceptos abarcaron las necesidades elementales de los objetivos de la monografía.

La realización de este trabajo de grado revela el potencial de la intersección entre la literatura y la música para generar nuevas formas de expresión y comprensión. Al combinar el

análisis y la creación literaria con la práctica musical, se logra un entendimiento más profundo de las obras, más su capacidad para evocar emociones y reflexiones en el lector-oyente. Del mismo modo, la fusión de la literatura y la música puede generar una experiencia estética diferente y enriquecedora. Así mismo, esta monografía resalta la importancia de abordar la literatura desde una perspectiva interdisciplinaria, incorporando la música y otras artes para ampliar el entendimiento sobre la condición humana y la experiencia cultural.

Ahora bien, los significados que abarca este trabajo de grado para mí, como próxima licenciada en literatura de Cali, y como cantante lírica en formación del Conservatorio Antonio María Valencia recaen en importancia que carga la búsqueda de la transversalidad entre las artes, las disciplinas y el conocimiento, pues el enriquecimiento del quehacer tanto artístico como académico solo logra evidenciarse a través de la conexión del uno con los otros. Pues, y a modo de ejemplo, los conocimientos aprendidos en la escuela de estudios literarios han retroalimentado mi proyección profesional como cantante a partir de la construcción, la lectura y el análisis del lenguaje musical a través del pensamiento y la lectura crítica de los contextos socio-culturales que permean las obras, así como en los procesos de construcción y comprensión de los personajes representados en los repertorios cantados.

En sí, la materia prima del cantante es tanto el aire como la palabra, pues todo el ejercicio interpretativo, expresivo y de significación recae en ella, en las sílabas, las frases, las historias, la poesía y los sentidos. Del mismo modo, la herramienta primaria tanto del literato como del escritor también es la palabra, los sentidos, los referentes y los símbolos. A partir de dicha construcción, la Escuela de Estudios Literarios encuentra un aporte significativo que parte desde una propuesta interdisciplinar, pues ofrece una nueva perspectiva conectora entre una construcción creativa-formativa con ejemplificación paralela auditiva. Dando aproximaciones nuevas a diferentes modos de lectura que se transponen únicamente a la visual. El componente auditivo también ofrece la oportunidad de escucha crítica y analítica.

Del mismo modo, el enriquecimiento que contribuye la diversificación temática de esta monografía incentiva la exploración de nuevas intersecciones artísticas para posteriores colegas que aborden temas afines.

En síntesis, esta investigación ha revelado la fertilidad de la unión entre la literatura y la música, demostrando cómo ambas disciplinas se enriquecen mutuamente. Los resultados de esta interpretación invitan a repensar las fronteras entre las artes, promoviendo una visión más amplia de la creatividad y la expresión. Al explorar la relación entre la literatura y la música, se ha descubierto nuevas formas concordantes de análisis y apreciación sobre las obras de arte. Así pues, este trabajo sienta las bases para futuros estudios interdisciplinarios, contribuyendo a una comprensión más profunda de la cultura y la sociedad contemporáneas.

Bibliografía

- Alcalá Galán M. (1996). *Las misceláneas españolas del siglo XVI y su entorno cultural*. Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas, 14, p. 11.
- <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/DICE9696110011A>.
- Aratek. (2024). *¿Qué es la biometría? Definición, types of data, trends*. Recuperado de: <https://www.aratek.co/es/news/what-is-biometrics-definition-data-types-trends>.
- Arfuch. L. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*.
- Barthes. R. (1987). *La muerte del autor*. En: El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura. Barcelona: Editorial Paidós. pp. 65-72.
- Benveniste. E. (1971). *Problemas de Lingüística General*. México, Siglo XXI.
- Blesa. T. (2000). *Textimoniar*. Mundo y literatura 2: pp. 75-91
- Bradbury, J. (2015). *La narrativa breve en la miscelánea del siglo XVII*. *Edad De Oro*, 33. Recuperado de: <https://doi.org/10.15366/edadoro2014.33.013>.
- Bombini. G. (2018). *Miscelánea*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico. Archivo digital: ISBN 978-987-538-598-6.
- Caballé, A. (1995). *Narcisos de tinta: Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana*. (siglo XIX y XX). Madrid: Megazul.
- Condau. J. (2008). *Memoria e identidad*. Ediciones del Sol: Buenos Aires.

- Colín. A. (2015). *Ocho aportaciones clínicas de Freud sobre la voz*. En: Revista Subjetividades. Vol. 15. No. 1. pp. 142-152.
- Conh. D. (2000). *The distinction of fiction*. London: Johns Hopkins University Press.
- Cortázar. J. (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. Siglo Veintiuno Editores: Buenos Aires.
- De Foks. G. (1966). *Algunos aspectos de la importancia de la voz en relación con la transferencia-contratransferencia*. En: Revista Uruguaya de Psicoanálisis. Vol. 8. Núm. 3. pp. 231-237. Recuperado de: <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/464>.
- De Man, Paul. 1979. "Autobiography as De-facement" MLN. Comparative Literature, 95 (5): pp. 919-930.
- Dilthey. W. (1976). *Construction of the historical world*. En: H.P. Rickman comp. Dilthey Select Writings. Cambridge: Cambridge University Press: pp. 213-235.
- Durán. I. (1993). *¿Qué es la autobiografía? Respuestas de la crítica europea y norteamericana*. En: Estudios ingleses de la Universidad Complutense, n.º 1. pp. 69-82.
- El Universal. (2014). *Escritores abordarán la diversidad literaria de Cortázar*. En Notimex. Recuperado de: <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2014/impreso/escritores-abordaran-la-diversidad-literaria-de-cortazar-74963.html>.
- Galeano. E. (1989). *El libro de los abrazos*. Siglo Veintiuno Editores: Buenos Aires.

- Granell. M. Dorta. A. (1963). *Antología de Diarios Íntimos*. Editorial Labor: Buenos Aires.
- Gusdorf. G. (1991). *Condiciones y límites de la autobiografía*. La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos, 125(9): pp. 9-17.
- Mansion. M. (2002). *El Estudio del Canto. Técnica de la voz hablada y cantada*. Buenos Aires. p. 15.
- May. G. (1982). *La autobiografía*. Fondo de Cultura Económica: México D.F. p. 10.
- Lerner. I. (2003). *Las misceláneas renacentistas y el mundo colonial americano*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lexis (Vol. 27, Issue 1-2).
Recuperado de:
<https://link.gale.com/apps/doc/A168285723/AONE?u=anon~424f611b&sid=googleScholar&xid=62a933c7>.
- Lejeune. P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion
- Olney, James. 1991. *Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía*. “La autobiografía y sus problemas teóricos”. Suplementos Anthropos, 125 (9): pp. 33-46.
- Paz. O. (1999). *Obras completas 13. Miscelánea I, primeros escritos*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires.
- Pozo. B. Jirku. B. (2011). *Escrituras del yo: Entre la autobiografía y la ficción*. Quaderns de Filología. Estudis literaris. Vol. XVI. pp. 9-21.
- Pozuelo. J.M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona, Crítica. p. 37.

- RAE. (2020). *Identidad*. En: Diccionario de la lengua española.
Recuperado de: <https://dle.rae.es/identidad>.
- RAE. (2001). *Voz*. En: Diccionario de la lengua española. Recuperado de: <https://www.rae.es/drae2001/voz>.
- Renú. J. (2022). *Biometría vocal: La huella Digital Vocal*. Colegiado CPAC N° 0206.
- Romera. J. (1993). *Escritura autobiográfica*. En: Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral. Madrid, Visor. pp. 9-11.
- Sánchez. J. (2010). *Autobiografía y pacto autobiográfico: Revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica*. Revista electrónica de Estudios Hispánicos. ISSN-e 1887-3731, N°. 7, 2010, pp. 5-17.
- Scarano, L. (1997). *El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura*. Disponible en:
https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv02n04a11/pdf_272.
- Silva. A. (2016). *Literatura del yo: Reflexiones teóricas, perspectivas de autor en el género autobiográfico*. Káñina, Rev. Artes y Letras, Univ. Costa Rica XL: 149-158, 2016/ ISSN:2215-2636.
- Tortosa. V. (2001). *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Universidad de Alicante. p. 41.
- Villanueva. D. (1991). *El polen de las ideas* (Teoría, Crítica, Historia y Literatura Comparada), Barcelona, PPU. pp. 101-102