

LA REVISTA, BOLETÍN NO 83, 2023
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS

EDITORES DE ESTE NÚMERO
ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE
EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

VOCES QUE CUENTAN

MATERIALIDADES
DA VOZ NA NARRATIVA
E POESIA
LATINO-AMERICANAS



SSA-SAG

VOCES QUE CUENTAN
MATERIALIDADES
DA VOZ NA NARRATIVA
E POESIA
LATINO-AMERICANAS

LA REVISTA, BOLETÍN NO 83, 2023
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS

EDITORES DE ESTE NÚMERO
ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE
EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA

La Revista, Bulletin N° 83, 2023

Société Suisse des Américanistes
Schweizerische Amerikanisten Gesellschaft Sociedad
Suiza de Americanistas
Swiss Society of Americanists



Universität
Zürich^{UZH}

Comité de rédaction de ce numéro

Adriana López Labourdette , Eduardo Jorge de Oliveira

Graphisme

Pepe Menéndez

Publié avec le soutien financier de l'Académie Suisse
des Sciences Humaines et Sociales.

Veröffentlicht mit Unterstützung der Schweizerischen
Akademie der Geistes und Sozialwissenschaften.

Publicado con el apoyo de la Academia Suiza
de Ciencias Humanas y Sociales.

Published with the financial support of the Swiss
Academy of Human and Social Sciences.

Siège et Bibliothèque de

la Société Suisse des Américanistes

c/o MORAES SILVA, Graziella

IHEID Maison de la Paix

Chemin Eugène-Rigot 2,

CH-1202 Genève, Suisse

www.sag-ssa.ch

© 2023 By Société Suisse des Américanistes
ISSN 0582-1592

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze morali e sociali
Accademia svizra da ciencias morales e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



SOCIÉTÉ SUISSE DES AMÉRICANISTES
SCHWEIZERISCHE AMERIKANISTEN - GESELLSCHAFT
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS
SWISS SOCIETY OF AMERICANISTS

SSA-SAG

<i>Revocalizar!</i> Materialidades da voz na narrativa e poesia latino-americanas Adriana López-Labourdette y Eduardo de Oliveira	6
Das vocalidades do texto às fonosferas da política. Uma entrevista com Adriana Cavarero Adriana Cavarero y Eduardo Jorge de Oliveira	12
Extrañar el mundo, descolocar la ficción Florencia Garramuño	20
Voces inventadas - voces retomadas. Separarse de todo para tejer la voz Julieta Hanono	26
transOralidades: voz, mídia e lírica no século XXI Eduardo Jorge de Oliveira	44
Fetichismo de la escritura, nostalgia de la voz Valeria Wagner	56
La extensión de la voz. Por una lingüística indisciplinar Gabriela Milone	68
Grito, logo existo: o humano e a espacialidade florestal em <i>Mentira repetida</i> , de Rodrigo Braga André Masseno	80
Cuando el ruido deviene melodía. Conversación con Félix Blume Félix Blume, Adriana López Labourdette y Eduardo Jorge de Oliveira	90

AGRADECIMIENTOS

Este número (83) de la ReVista no habría sido posible sin las voces y escuchas de un amplio coro de indagaciones y reflexiones que comenzó con la preparación del Congreso *Voces que cuentan*. Igualmente, este habría sido imposible sin el trabajo de muchos que han colaborado a lo largo de este proyecto: artistas, correctores/editores, transcritores, maquetadores, coordinadores, etc. A todos ellos, va nuestro agradecimiento.

Por otra parte, quisiéramos agradecer a la Sociedad Suiza de Americanistas (SSA) por la oportunidad de dirigir este número de la ReVista, así como a la Universidad de Zúrich, por el generoso apoyo.

REVOCALIZAR! MATERIALIDADES DA VOZ NA NARRATIVA E POESIA LATINO-AMERICANAS

Eduardo Jorge de Oliveira

ETH – Zúrique

Adriana López-Labourdette

Universidade de Zúrique

FOTOGRAFIA DE EDUARDO JORGE DE OLIVEIRA



Northwest Coast Hall, Museum of Natural History, New York.

Duas situações se apresentam nos limites da voz: uma professora nota que ela não consegue ouvir um aluno que faz uma pergunta. O som chega intermitente e a palavra do outro se perde. Não consegue estabelecer, percebe ela, aquela escuta que a voz requer. Diante da súbita surdez, a professora lê os lábios do aluno e escuta, de outro lugar, a voz. Embora a comunicação não tenha sido totalmente rompida, a surdez faz com que a voz do outro desapareça, onde a subtração do mundo auditivo, cria uma nova forma de orientação a partir de uma voz sem som. Na segunda situação, um jovem pesquisador está no púlpito diante de uma grande audiência. Faltam poucos minutos para que ele faça uma apresentação importante. Os participantes o aguardam atentamente, pois será a primeira vez que ele será escutado. Uma de suas mestras faz parte do público. No entanto, pouco tempo antes de proferir a palestra, ele perde a voz. Áfono, não consegue se expressar e, diante da perda repentina da voz, a situação cria um embaraço. A mudez, nesse caso, implica em ausentar-se de uma série de articulações que imprimem na sua condição acústica saberes e afetos, enfim, um ritmo de existência que tem na voz uma assinatura única. Diante desses dois momentos, o desaparecimento da voz mostra que a existência de uma *vocalidade* é extremamente corpórea. E, por *vocalidade*, compreende-se a força imanente de uma fisiologia da voz que implica em respiração, fonação e articulação, dispondo de um *socius*, por onde ela é regulada pelo fenômeno da comunicação e de poder. Nesse caso, não é apenas as vozes que contam, é preciso contar as vozes e para conta-las é preciso seguir por um conjunto de singularidades brevemente apresentado neste dossiê.

A voz compreende em primeira instância um aparato fônico formado por várias componentes [pulmões, garganta, tórax, cordas vocais, músculos faciais, glote, língua, lábios, etc.]. De difícil definição, a voz se sobrepõe ao som vocal, sendo este um processo fisiológico, cuja frequência e vibração oscilam a partir de parâmetros humanos que enquadram a voz em um quadro estável de definição para “os sons da fala” ou “os sons do canto”. Mas, em *Ciência da voz*, Johan SUNDBERT buscou uma definição sutil para a voz, equivalendo-a a “som vocal” (2015: 21), com propriedades acústicas e que também são distribuídas politicamente. Mas vocalizar implica dotar de ar uma cadeia vital fundamental, o que ultrapassa o fenômeno comunicativo e suas malhas de poder sobretudo no âmbito da literatura quando a voz passa a resignificar aquilo que há de mais fugaz na vida humana e não-humana. Quando alguém vocaliza há um ser vivo, há um fôlego que alimenta a voz. Essa voz acentua, ritmifica, silencia, respira, aspira, expira. Quando a voz vibra, há alguém de carne e osso, há uma vida que se faz presente. Sístole e diástole, contração e expansão, a palavra vibra a partir de batimentos cardíacos. É no timbre que a voz se imprime efemeramente como um fenômeno vital. Há aqui, nesta aproximação, uma economia pulsional, fundamentada nos ritmos do corpo. Uma voz que de alguma maneira põe

em segundo plano tanto o sentido como destinação primeira da voz, como a correspondente ideia da racionalidade como base do conhecimento.

Colocada assim, a ideia de uma *vocalidade* [sempre encarnada] repensa a ideia do *logos*, como a união entre razão e linguagem. *Logos* que, recordemos, herda a ideia de *semântiqué*, proposta por ARISTÓTELES em, *Da interpretação* (16 a.2). Ela se contrapõe à *phoné*, tal como existe a divisão entre corpo e alma. Essa é a distinção preservada pelo filósofo, que situa o nome e o verbo ao corpus da sua preocupação, enquanto que a alma, isto é, a “voz” se situaria no âmbito dos “sons pronunciados” fazendo parte das afecções da alma (16 a.2, 3, 4). Eis então a base *ipsis litteris* do nascimento do *logos* ocidental com a máxima cristã que, no Evangelho de João (1: 1-18): “no princípio era o verbo” (Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ Λόγος καὶ ὁ Λόγος ἦν πρὸς τὸν Θεόν). Dado que os “sons pronunciados” se dissiparam do *logos*, a referência ao som puro marcaria o eixo entre o animal [puro som], o homem [som e sentido] e Deus [sentido puro]. Em toda a sua potência racional e racionalizante, a palavra está desde então nas bases da história da metafísica no Ocidente enquanto que a voz pela sua instabilidade e poder de afecção, quando não saiu de cena, foi exilada ou silenciada, passou a ser controlada por bases hermenêuticas.

A ideia de voz e vocalidade proposta neste dossiê abre um espaço que abandona a dicotomia *phoné* e *semântiqué* que entende o fenômeno vocal como uma falta, como aquilo que busca e ainda não encontra o sentido. Não é por acaso que nesta lógica a *phoné* caracterize o lado mais animal do humano, na sua condição fisiológica que se dissemina entre aqueles que não a dominam na ordem do discurso, na esfera pública, política e que, por isso, emerge uma rede de sentidos que avizinham o selvagem do animal. É um travar na língua que faz com toda gagueira identifique seus bárbaros. Em tantas figuras da alteridade, o bárbaro povoa a imaginação *da e sobre* América Latina. Nessa narrativa da *alterização* fica explícita a pretensa incapacidade de produção de sentidos através da palavra. *Bar bar bar* – balbuciado, gagueira, a língua que trava e, com isso, reproduz um circuito que é posto em marcha a partir da articulação de discursos de poder, onde a retórica participa, ordena e redistribui uma hierarquia de vozes. O próprio sentido etimológico de “bárbaro”, *βάρβαρος*, vem de uma marca linguística para quem é “estrangeiro” a uma língua normativa nomeadamente, o grego. Mas, ao longo da história, bárbaro se tornou uma palavra para desqualificar e situar às margens de um maquinal retórico normativo do poder, indo além do próprio fenômeno da imitação advindo da linguagem, criando, assim, um extracampo de discursos, normas e leis, assinalando, ainda, a perversão que outorga ao outro um obscuro espaço de existência iletrada.

Na literatura, diversas figuras surgem deste confronto. Caliban é uma delas. Ele emerge a partir desse *topos*, pois ele

aprende a língua do dominador para xingá-lo, levando-a aos limites do esdrúxulo e do extravagante. Esse personagem do drama shakespeariano *The Tempest* converteu-se em um *topos* latino-americano positivado através de uma absorção crítica de José Enrique RODÓ e Roberto Fernández RETAMAR que, em meados dos anos setenta, reverteram Calibán como um paradigma de alteridade e de resistência. Tal paradigma decifra o balbucio desse outro, extremamente outro, que é integrado à “grande família humana” ao falar a língua de Próspero. O que ganha destaque nesta dinâmica é que a alteridade de Caliban vincula o seu modo peculiar de *vocalidade* a um corpo excessivo e uma capacidade intelectual limitada.

A saliva da fala, de Edimilson de ALMEIDA PEREIRA, assinala a figuração de Caliban a partir de um hibridismo estranho de uma voz que ainda não alcançou a pureza do som e do sentido. Sua instabilidade afere ao sujeito a combinação de um *ethos* duvidoso e um corpo monstruoso:

O agente maléfico ganha visibilidade através de uma forma híbrida, antropofitozoomórfica, quando sobre o corpo de um devoto são dispostas as folhagens que representam o mato destruidor; ao mesmo tempo, esse agente híbrido possui aspectos animais, pois se movimenta como um bicho atarrador. Os sons emitidos por ele situam-se nos limites entre a voz humana e os ruídos guturais, anteriores à articulação das palavras (ALMEIDA PEREIRA 2023, 42-43).

À maneira de Caliban, a língua do colonizador é rearticulada para que se teça um sistema literário (im) próprio e expropriador a ponto, inclusive de incorporar às línguas com sonoridades estranha à sua estrutura gramatical, cujos horizontes se abrem para um diálogo político, estético e cultural. Assim, dessa presença, entre tantas reelaborações americanas – e mais especificamente caribenhas –, Aimé CÉSAIRE apresentava um Caliban escravo negro e seguiu a ser chamado de Canibal, ou melhor, Caliban:

Appelle-moi X. Ça vaudra mieux. Comme qui dirait l’homme sans nom. Plus exactement, l’homme dont on a volé le nom. Tu parles d’histoire. Eh bien ça, c’est de l’histoire, et fameuse ! Chaque fois que tu m’appelleras, ça me rappellera le fait fondamental, que tu m’as tout volé et jusqu’à mon identité ! Uhuru! (CÉSAIRE 2011, 68)

Uhuru!, termo que assinala uma marca da linguagem desaprovada por Próspero. Ruído, barulho bárbaro cujo corpo, sem identidade, é marcado por um X. X “imitará” a voz do amo não apenas para insultar, como reprovaria Próspero no drama de Shakespeare, mas também para *acusar*. Há uma diferença entre *insultar* e *acusar*, que sugere afecções da

voz, onde vocalização e hegemonia se misturam nos enunciados de textos literários. *Uhuru!* Insulta e acusa X.

Insulto e acusação no drama de Shakespeare e sua retomada por Césaire marcam os limites de uma fantasia epistemológica de Próspero diante da linguagem que entra em colapso diante dele. É o ponto de ofensa que vem do ruído, do tom de voz, de uma afecção que altera a limpeza da situação verbal da sua linguagem. Por esse tom, a acusação, o tom das vozes declina intensidades políticas que, ainda sem enunciação, produzem rastros de *vocalidades* dissidentes.

Tais contradições não deixam de revelar a distância produzida e projetada entre a semântica civilizada e a *phoné* bárbara que mostram por sua vez a amplitude das vocalizações no fenômeno literário. De um lado, a semântica ordenada a partir da repetição e da acumulação, o *logos* político que participa das zonas de poder da linguagem, de outro, a *phoné* desordenada a partir da fragmentação e do movimento, a voz, plena de afecções, que não se limita a alma, mas que, plenamente corporificada, se deixa ouvir na singularidade da voz que está sempre por se reescrever. Nessa escrita contínua, como a de Césaire, dentre tantas outras vozes latino-americanas, encontra-se uma semântica bárbara ou selvagem que move sua intensidade para a voz, que assinala uma presença outra, ainda que mais silenciosa, mas nunca silenciada, desarticulando o *poder* com a *potência* da vocalidade.

Se essas vozes singulares agem em silêncio é porque a ressonância delas não existiria sem um espaço de escuta. É ampliando essa escuta que se pode redimensionar a voz e a *vocalidade*. Tanto no caso da surdez e da afonia, como no caso do balbucio ou da gagueira o *ato de fala* se converte em *ato de falha*, expondo que esta *vocalidade* tem corpo, que ela é encarnada e dispõe de afecções, sendo uma *vocalidade* com corpo, língua e lugar, isto é, ela dispõe de cavidade nasal, palato duro, véu palatino, língua, epiglote, vértebra cervical, ventrículo da laringe, traqueia, pregas e cartilagens, enfim, um aparato fônico que faz com que a fala faça com que o corpo exista na sua amplitude. Esse aspecto tem uma existência única e singular no fenômeno da escuta que é igualmente complexo. Mesmo nas zonas mais áfonas, surdas e gaguejadoras no espaço coletivo, existem traços de uma voz e de uma escuta com os quais pode-se imaginar a sequência de uma professora surda, de um palestrante mudo, ou de um bárbaro gaguejar ou de uma instrução selvagem que marcam uma infinidade de saberes que escapam, inclusive, de instituições e de zonas tradicionais de poder, no qual se inclui mesmo o espaço acadêmico.

Em *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, de 2003, Adriana CAVARERO defende que a voz deve ser pensada em termos de relação, no marco do que poderíamos chamar de uma comunidade vocal, que não necessariamente se basearia no consenso, senão na tensão. O vocal – e aqui entramos plenamente na dimensão política da voz – supõe um encontro,

instável e inevitável, entre falante e ouvinte, mas ele se desdobra em plurifonias da fonosfera, como ela desenvolveu posteriormente em *Democrazia sorgiva*, em 2019.

Caso essa condição da falha da escuta e da voz se prolongue, isso requer então uma outra educação dos sentidos para reencontrar os meios de expressão com os quais ambos existirão de outra maneira, sendo articulado com gestos, com imagens, que não estão deslocados de outros corpos e, sobretudo de outras vozes. Isso implica que mesmo na falha, existe uma marca da presença e uma nova busca de orientação. Ainda que esta orientação altere o próprio ritmo da respiração e, com isso, a voz se torna outra e isso ocorre com frequência quando se aborda a poesia. Cada poeta declina a própria voz a partir de uma memória cultural que pode ser transportada em versos ou mesmo em uma respiração prosódica.

José Lezama Lima é um poeta cuja respiração articula a asma, isto é, a falta de ar, e o excesso, o barroco. O “asmático insigne, o ruiseñor barroco” como o definia Juan GOYTI-SOLO (2017), trabalha sobre e com o sopro como um “factor orgânico” inerente ao poema. A voz em surdina, o “inimigo rumor”, de onde a asma marca a intensidade do som de quem busca ar, tendo o timbre e o ritmo que modulam os sentidos do verso. Crise de versos, crise de asma se equivalem em termos de um espasmo da modernidade literária onde o corpo do poeta produz dissonâncias com o estabelecimento de textos de modo que a poesia altera os passos do *logos*, do *semantiké*, cuja voz surge espectral, nos limites da própria saúde de quem a emite. Lezama compõe uma cena de vocalidade na qual o verbo encarna a cadência da voz, entoa até que a vida – e não a morte – se torna canto. A matriz da escrita é a voz encarnada que retorna às origens anteriores à separação entre corpo e espírito, entre *logos* e voz. A monstruosidade calibânica existe na poesia sob a forma de devires, de torvelinhos e de espectros que assombram os fundamentos semânticos que formam a base retórico-oratória das instituições e estruturas de poder. O peito “monstruoso” de Lezama Lima vibra e na sua tessitura grave tem algo íntimo, inclusive sagrado, que é capaz de acionar uma escuta bem atenta à particularidade de cada ritmo vocal.

Cada ritmo marca, por um lado, a dimensão física, corpórea, de onde nasce o poema e, por outro, expõe uma pulsão para atingir a própria materialidade da articulação vocal. Gravidade e síncope, em uma tessitura que existe sob a condição da fumaça e do tabaco que acompanhou seus dias, como da apneia da qual padeceu Lezama Lima.

T.S. ELIOT observou que a poesia tem três vozes:

The first is the voice of the poet talking to himself – or to nobody. The second it the voice of the poet addressing an audience, whether large or small. The third is the voice of the poet when he attempts to create a dramatic character speaking in verse; when

he is saying, not what he would say in his own person, but only what he can say within the limits of one imaginary character (1954: 6-7)

Essa defesa do poema dramático não limita o poema a essas três instâncias vocais, dado que Eliot argutamente no início da sua conferência anual no National Book League do Reino Unido afirmou que existe a possibilidade de quatro vozes ou de apenas duas e que, ao ater-se à comunicação poética, ele elegeu os limites do poema dramático, a terceira voz, a que lhe mais chamou a atenção e que foi objeto do seu comentário. A voz marca uma posição, uma emissão e um endereçamento e a tensão entre tais posições. Um *ele*, um *ela*, um *eu*, a partir de um *eu* ou *nós* que pode, inclusive, se deslocar para objetos, para humanos e não-humanos por isso ela pode ser compreendida como observou Roberto ZULAR como um “núcleo pivotante” (2020). E quem a desloca no âmbito linguístico, observando a opacidade das línguas atenta para as zonas de poder. Em “History of the voice”, Kamau BRATHWAITE vale-se do núcleo pivotante da voz para marcar um “nós”, enunciado coletivo da poesia caribenha para afirmar que “We in the Caribbean have a similar kind of plurality: we have English, which is the imposed language on much of the archipelago. English is an imperial language, as are French, Dutch, and Spanish (1993: 259-260). A partir de voz creolizada, Brathwaite, retoma Dante, *De vulgari eloquentia* (1304), para fazer o cânone dançar, toscano e creolizado, a partir de uma “auritura” que reitera que toda a literatura é vocal e, ao mesmo tempo, produz escutas singulares: *auritura*. Do pentâmetro iâmbico de Shakespeare ao poema dramático de Eliot há um ritmo que se faz e se desfaz com a voz. Ainda nas palavras de BRATHWAITE, “What T. S. Eliot did for Caribbean poetry and Caribbean literature was to introduce the notion of the speaking voice, the conversational tone” (1993: 286). Essas vozes faladas são plurais e mais ainda, polifônicas, estranhas e fugidias. Por isso, em vários estudos literários a voz constitui uma das chaves do texto e sua análise. Bernstein, Tomaschowsky, Tinianov ou Jakobson demonstraram uma atenção ao vocal, seja nos seus princípios de fonologia histórica, seja ao fato literário que se prolonga com Bakhtin, Genette, Bal ou Fludernik no âmbito da análise narrativa e romanesca. Mas a voz atravessa gêneros. Ela se metamorfoseia e atravessa os mais diferentes estilos até mesmo em silêncio.

Há gêneros que explicitamente dizem ou deixam de falar. A poesia é a mais em evidência, mas também as crônicas de viajantes, relatos etnográficos e sobretudo as crônicas mestiças, se juntam aos contos, testemunhos e as formas contemporâneas mais híbridas. Indubitavelmente, há vozes que, em meio a um jogo de poderes, *falam pelos outros* e emudecem ou recalcam a palavra do outro. Mas também há vozes que, dentro e fora da literatura, *cedem a voz, tomam a palavra, passam a voz adiante*. Nessa dobra do político no estético, do literário no político, onde se situa o presente dossiê.

Além disso, a voz também tem uma *imagerie* fluuante e, ao mesmo tempo, singular. Em um passado não muito distante, caminhando pelo Museu de História Natural da cidade de Nova Iorque, mais precisamente na galeria mais antiga do Museu, o Northwest Coast Hall, concebido e inaugurado em 1899 por Fanz Boas com itens adquiridos ao longo do século XIX, um conjunto de bocas chamou a atenção. Trata-se de um conjunto de quatro bocas que ainda parecem estar em plena atividade vocal, seja pelo canto ou pelo riso, essas bocas ainda ecoam vozes de outros tempos em línguas que provavelmente muitos não compreenderiam. Mas a voz, o tom, as pausas, com suas modulações e intensidades – em gritos ou sussurros – transmitem mesmo aquilo que pode ser considerado insignificante para o mundo letrado. *Uhuru!*, retornaria aqui o Caliban, de Césaire, para assombrar a paz textual dos silêncios de biblioteca.

Não custa ressaltar que o insignificante, protegido pela própria insignificância, pode perdurar por muito tempo como afirmou Claude LÉVI-STRAUSS, a propósito dos estudos de Marcel Mauss (1950) sobre as técnicas do corpo que fazem parte de uma sabedoria ampla que nem sempre são compatíveis com textos, mas que possuem, por sua vez, uma dimensão material com uma contribuição inestimável. Essas bocas esculpidas em madeira e pintadas são esculturas que chamam a atenção primeiro para si mesmas, mas também para os ecos materiais e metafóricos que a boca representa. Com um jogo de enunciação coletiva não dizem apenas “eu”, mas fazem com que emergja uma inteligência discursiva comum, elas *cantam*. São “máscaras de eco” na classificação de Franz Boas, máscaras para a boca que podem ser compreendidas pelo menos sob dois pontos de vista: do fenômeno das vozes e das vocalizações que são discutidas em detalhe neste dossiê. São essas bocas Kwakwaka'wakw do noroeste americano que ecoam no projeto gráfico de *La Revista* através da obra da artista brasileira, Clarice Panadés, elaborada exclusivamente o congresso *Voces que cuentan, voces que contam* em 2021 e agora o presente número.

Chamar atenção para o fenômeno material da voz, significa buscar em detalhes sua força de presença (de Aristóteles), sua dimensão de evento singular, sua geometrização no espaço (Husserl, Derrida) e sua relação com os mais diversos campos do saber aos quais a literatura na América Latina se abre para quem e além da letra: linguística, antropologia, engenharia de som, artes plásticas, ciências políticas e sociais são alguns dos campos com os quais o fenômeno da voz pode dialogar para além da redução do seu papel a uma figura retórico-representativa, a partir de metáforas que lidam estritamente com a ideia de um estilo literário.

É certo que existem diversas obras literárias nas quais a voz ocupa um papel fundamental e que devem representar outramente, e que a voz, por um lado, mesmo separada de um corpo pode se encarnar no texto, mas que, por outro lado, ela pode retomar a vocalização da literatura, isto é,

encarnar a arte de contar histórias, por narrativas ou poemas que existem tão somente se alguém as narrar ou as vocalizar, afim de evitar o fato constatado por Paul ZUMTHOR que, em *Introduction à la poésie orale*, afirmou que “nous en avons tellement raffiné les techniques que notre sensibilité esthétique spontanément répogne à l'apparente immédiateté de l'appareil vocal” (1983: 9). Afim de evitar a recusa da imediatez aparente da voz, pode-se considerá-la tanto um dado da memória quanto um tipo de projeção de marcas e de rastros – e por isso sus *huellas* (LIENHARD 2003) – que produzem sentidos *por vir*, seus *Uhurus!* demarcam um estado de presença, sendo este singular e plural. Essa presença não se isola em nenhum momento da dimensão política de onde ela emana, pois diferentemente de um limite físico e psíquico de casos isolados, há vozes que são silenciadas e há escutas interrompidas pelas mais diversas situações políticas e pelas mais distintas realidades históricas, nomeadamente na América Latina, onde nem sempre o acesso à palavra é viável ou, diante de um silenciamento forçado, não resta mais que a opção de ser “dito” dentro de modelos hegemônicos estabelecidos. Assim, é preciso buscar no próprio grão da voz, maneiras de germinar mais e novos lugares de fala que podem servir de novos pontos de partida para a circulação de outras vozes.

Flora SÜSSEKIND propõe a existência de “formas corais” na literatura contemporânea. Em *Coros, contrários, massa* (2022), ela reúne autoras e autores que vão reelaborando o dispositivo teatral do coro de modo que as vozes proliferadas produzem uma porosidade entre o estético e o político. Não muito distante, Washington CUCURTO, a propósito de Douglas Diegues, assinalou que “Latinoamérica está erupcionada, bullente de vida, sexo y creación. Se cae en pedazos el mapa político y nace el deseo de los pueblos” (2017). Nessa queda do mapa político, surgem as falhas da retórica e do diálogo. No âmbito político-institucional emerge uma afonia política e uma surdez histórica diante do estado agônico do texto único (LIENHARD 2003), do *logos* e da *semantiké* que visa conservar um núcleo duro da ordem do discurso. Tal texto único permaneceu impermeável às vozes dissidentes durante muito tempo. Essas foram inscritas em lugares menores, nos limites da oralidade e do folclore. Como esses lugares foram se proliferando cada vez mais, escuta-se mais vozes que contam a partir de pontos sem centro. As próprias fronteiras começam a ruir a partir de algumas zonas. Diminuem as distâncias entre teoria e ativismo; prosa e poesia; som e sentido. Há línguas que florescem babélicas. Essas vozes que se começa a ouvir nas primeiras décadas do século XXI, organizam o pessimismo para acusar um estado de coisas. Assim, multiplicam-se as comunidades vocais por intermédio do canto, do grito, do rumor. Para inventar territórios outros, diversos e plurais, elas elaboram zonas autônomas de sentido que, de acordo com desejos emergentes não deixam de materializar outros modos de estar no mundo. É por tais formas de presença que as vozes e as vocalizações ocupam o centro do dossiê.

Mas como fazer com que essas vozes sejam ouvidas justamente em uma edição de uma revista impressa, que na tipografia de seu título – *ReVista* – coloca o foco no sentido da visão? Durante a fase de organização do congresso internacional *Vozes que contam*, nós nos perguntamos como colocar a audição em primeiro plano em vez da visão. A realidade da pandemia nos forçou a tornar o congresso virtual. Jogamos com a ideia de desligar as câmeras e apenas ouvir, até mesmo fazendo com que a imagem de cada palestrante desaparecesse durante sua fala. Certos automatismos nos impediram de fazer isso. A textualidade imposta por uma revista com ensaios acadêmicos novamente nos impôs deixar a voz de lado, permanecer na *ReVista*. A partir da escrita, Adriana Caverero, no entanto, nos mostra um caminho minoritário, mas contundente. Onde a história da comunicação é a história da desvocalização do *logos*, a história da deslegitimação do corpo, da negação de outros saberes, do canto, do grito ou do sussurro, revocalizemos, proponhamos um retorno à vocalidade. Esta é a nossa proposta: retomar a voz, o fônico, o coral: *ReVocalizar!*

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA PEREIRA, Edimilson.

2022 *A saliva da fala*. São Paulo: Fósforo.

ARISTÓTELES.

2013 *Da interpretação*. Trad. José Verissimo Teixeira da Mata. São Paulo: Unesp.

BRATHWAITE, Kamau.

1993 *History of voice. Roots*. Michigan, University of Michigan Press.

BUSTAMANTE ESCALONA, Fernanda (Dir.).

2017 *El asmático insigne, monstruo de Trocadero*. José Lezama Lima y José Agustín Goytisolo. Correspondencia y otros textos. Madrid: Editorial Verbum.

CAVARERO, Adriana.

2003 *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*. Milano: Feltrinelli.

CAVARERO, Adriana.

2019 *Democrazia sorgiva*. Note al pensiero politico di Hannah Arendt. Milano: Raffaello Cortina.

CÉSAIRE, Aimé.

2011 *Une tempête*. Paris: Points.

CUCURTO, Washington DIEGUES, Douglas.

2014. *Triple Frontera Dreams*. Buenos Aires: Interzona.

ELIOT, T.S.

1954 *The Three Voices of Poetry*. New York: Cambridge University Press.

LEVI-STRAUSS, Claude.

1950 *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*. Paris: Puf.

LIENHARD, Martin.

2011 *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.

RODÓ, José Enrique.

1957 *Obras completas*. Madrid: M. Aguilar.

RETAMAR, Roberto Fernández.

2004 *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

SUNDBERG, Johan.

2015 *Ciência da voz*. Fatos sobre a voz na fala e no canto. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Edusp.

SÜSSEKIND, Flora.

2022 *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe.

ZULAR, Roberto.

2019 "O núcleo pivotante da voz". *Cadernos de Tradução*. N. 39. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, p. 372-402.

ZUMTHOR, Paul.

1983 *Introduction à la poésie orale*. Paris, Seuil.

DAS VOCALIDADES DO TEXTO ÀS FONOSFERAS DA POLÍTICAS UMA ENTREVISTA COM ADRIANA CAVARERO

Adriana Cavarero

Università di Gerona

Eduardo Jorge de Oliveira

ETH – Zurique



O Batizado de Macunaíma, Tarsila do Amaral, 1956.

Foram várias as tentativas de encontro para entrevistar a Adriana Cavarero, professora emérita de filosofia da Universidade de Verona e presidente do comitê científico do *Hannah Arendt Center for Political Studies*, para resumir, assim, o seu percurso acadêmico. A primeira tentativa veio do convite para uma conferência na Universidade de Zurique, que ela infelizmente não pode aceitar devido a outros compromissos. Tampouco cogitou a possibilidade de fazê-lo via Zoom ou em outra modalidade a distância. Em meio a troca de mensagens, ficamos de marcar em algum lugar uma conversa sobre a voz, caso uma conferência ainda fosse inviável. Tentamos nos encontrar outra vez em Genebra. Outro desentendimento adiou a viagem, mas manteve presente uma conversa em breve. Disse-lhe que poderia ir até Verona para gravar uma entrevista. Dias antes, Cavarero me escreveu dizendo que poderia me encontrar em Verona para uma entrevista na manhã do vinte de junho. Confirmei antes de reservar os bilhetes. Felizmente foi possível encontrar um bilhete aéreo com um preço baixo para o trajeto Paris – Verona. Eu partiria no dia 19, pois havíamos marcado às 10:30 da manhã do dia 20, assim, seria impossível chegar por lá no mesmo dia. Reservei o hotel que ela tinha sugerido, simples e bem localizado, não muito longe da Casa de Julieta, referência fundamental da obra de Shakespeare e que infelizmente se tornou, por um lado, um lugar saturado de turistas. Por outro, essa força não deixa de mostrar que o espírito da tragédia *Romeu e Julieta* está mais vivo do que nunca, ainda que haja no ar uma sensação *kitsch* de tantas fotografias ao redor da estátua. Mas para voltar ao hotel, ele estava protegido de toda essa peregrinação, sendo um lugar calmo para que pudesse terminar os apontamentos de leitura do livro que motivou minha viagem: *A più voci: Filosofia dell'espressione vocale*, que traduzido no Brasil por Flavio TERRIGNO BARBEITAS tem por título: *Vozes plurais* (UFMG, 2011). O título da obra já aponta para uma “plurifonia” que a autora desenvolverá depois. Para continuar no referido livro e mencionar outra tradução com a qual tive contato, a inglesa. Paul KOTMANN, que também assina um posfácio, a traduz por *For more than one voice* (Stanford, 2005). Tratar a voz como um assunto a ser pensado e discutido requer uma passagem pelo campo da tradução ou, pelo menos, uma vida errante entre línguas. Esse foi um dos apontamentos feito no hotel, enquanto lia e relia passagens do livro lido.

*

Eu viajei leve pois iria regressar à Paris no dia seguinte. Ir apenas com a passagem de ida – não havia voo antes de quinta-feira e parti na segunda-feira – implicaria na flexibilidade de voltar de trem. O retorno foi um tanto conturbado, pois parti de Verona a Milão, de Milão a Zurique onde, finalmente, encontrei um trem em direção a Paris. Na mochila havia apenas um gravador, meu computador e o livro lido e anotado da Cavarero. Esse livro foi uma referência importante para o encontro *Vozes que contam/ Voces que cuentan*,

que Adriana López-Labourdette¹ e eu organizamos nos dias 17, 18 e 19 de março de 2021 na Universidade de Zurique. Desde então a obra se tornou uma referência incontornável para nossas reflexões sobre a voz, sua pluralidade, sua materialidade, sua capacidade de ocupar o espaço simbólico, real e imaginário.

Mas nesta breve introdução, o domínio acadêmico se mescla com a vida cotidiana. Mesmo que as leituras se desloquem em direção a uma conversa, há momentos de pausas, de espera, de conversas cotidianas para encontrar um determinado endereço ou para se instalar no hotel. Chegando na cidade, ao cruzar a grande arena, percebi a existência de um grande festival de ópera ao ar livre, a Arena de Verona, que ocorre uma vez por ano, entre junho e setembro. Isso me situou imediatamente nas páginas do livro de Adriana Cavarero, especialmente aquelas dedicadas à ópera e à memória do canto feminino. Verona, cidade situada entre Shakespeare e a ópera, sem dúvida, foi o ambiente ideal para a escrita de *A più voci*. A autora conseguiu elaborar um estudo exemplar num lugar específico respeitando imagens acústicas de carnalidades específicas, para utilizar uma expressão de Marco Beghelli citado no livro, além da materialidade das obras que analisa brilhantemente sem distinguir onde é filosofia, onde é literatura. Se o livro de Cavarero começa por Italo Calvino, com o conto “Un re in ascolto” (“Um rei na escuta”), pouco a pouco, a voz, as vozes se descolocam intensamente num *crecendo*, a ponto que a ópera se torna objeto na segunda parte “Donne che cantano”. Nas vozes do melodrama, surge um conto de Karen Blixen cuja protagonista é uma cantora de ópera. Mas é preciso estar colado ao texto de Adriana CAVARERO: o que se nomeia *voz* é tanto um conjunto de relações quanto um jogo de outras existências possíveis. O poder ficcional da voz emerge de sua melodia, uma doçura capaz de matar (CAVARERO 2003: 142). O encadeamento de vozes passa então pelas sereias, onde, a partir de uma leitura da *República*, de Platão, os poetas já prefiguram o canto desses seres, antes metade ave, metade mulher e, depois, metade peixe, metade mulher. Essa metade animal mantém a animalidade do canto, seu canto sem *logos*, que, na dimensão feminina se mantém no plano da sedução e do desvio, para ficarmos no mesmo campo semântico.²

Eis que da terceira parte do livro, uma dimensão política emerge. Na entrevista Cavarero afirma que é leitora fundamentalmente de dois autores, Platão e Hannah Arendt. São eles que trabalham a sua imaginação crítica que evoca, por sua vez, outros nomes, outras vozes. O motivo é muito claro e a leitura é prazerosa. Da página quatorze leio: “La voce non può risultare un tema indifferente per un tipo di sapere che si inaugura, in Grecia, come autochiarificazione del *logos* e, dopo vari ma coerenti sviluppi, durati qualche millennio, approda nel Novecento alla tematizzazione ossessiva del linguaggio” (CAVARERO 2003: 14). Escreve ela algumas páginas depois: “La storia della metafisica dovrebbe

infatti finalmente essere raccontata come la strana storia di una devocalizzazione del *logos*” (CAVARERO 2003: 51). A partir dessa leitura, acompanha-se a história da metafísica ocidental como a história da mentalização dessa voz interior que foi dominada pela retórica, pelos discursos de poder, por um tipo de sujeição às instituições que desarticulam os devires vocais. Parte desses devires são desviados pelo bem comum (*koinomia*) puramente humano. Veja-se por exemplo, o espaço das cidades, seus imperativos, os signos, como o terreno por excelência do *logos* desvocalizado, baseando-se numa atenção meramente semiótica. Eis a força comum do *logos* e da *polis*. Meu próprio deslocamento de Paris a Verona, incluindo o retorno, exemplifica esse uso do espaço público. A questão todavia levantada por CAVARERO alcança outro nível de sutileza: “La sfera visiva genera e decide le norme della politica. Non ci si stupisce così che da questa polis, di matrice videocentrica, il canto epico venga bandito e la musica sia sottoposta a una regolamentazione molto stretta” (CAVARERO 2003: 188). Esse encaminhamento dialoga com a força propositiva da terceira parte do livro: *Per una politica delle voci*. Dado que a política é uma coreografia de vozes (CAVARERO 2003: 217), Cavarero parte de uma definição muito própria e, ao mesmo tempo, definidora de novas margens para a própria política. Ela escreve: “La politica, come l’ética, è una scienza pratica, ossia una scienza legata alla sfera contingente dell’azione: agire in modo giusto implica una conoscenza del giusto che ha un carattere non necessario bensì solo probabile e, perciò, opinabile. Quando molti sono chiamati a deliberare su ciò che è giusto per la polis, si apre così per la parola uno spazio di confronto e di discussione” (CAVARERO 2003: 217). Praticamente a voz, na sua dimensão plurifônica se insere entre *logos* e *polis*. Cavarero reanima os devires da voz, para prolongar o pensamento de Hannah Arendt que lhe é caro. Ela situa no centro de suas preocupações a ideia de felicidade pública.

A esfera do privado tão valorizada no mundo moderno não é mais compreendido como “um estado negativo de privação da luz pública” (CAVARERO 2019: 56) como Hannah Arendt compreendia. O desejo individual de uma vida feliz é incompatível com a esfera coletiva, porque – é CAVARERO que se vale das palavras de Arendt – a própria sociedade oferece poucas ocasiões aos indivíduos de experimentarem uma rara emoção política que é a felicidade pública, “public happiness” (CAVARERO 2019: 56-57). Distinguindo-a da liberdade e da felicidade privada, Arendt afirma que é na ágora que ela se põe à prova. As palavras de CAVARERO rendem justiça ao pensamento de Hannah Arendt, pois a tirania tolhe “a experiência de participar e o direito de ser visto em ação”, enfim, a emoção de agir concatenada com o espaço compartilhado (CAVARERO 2019: 57-58).

Assim a entrevista chegava ao fim. A conversa ficou gravada com as interferências sonoras do café situado na praça do mercado da Piazza dele Erbe. Depois de ter falado sobre seu livro de 2019, *Democracia sorgiva: note sul pensiero politico*

di Hannah Arendt, terminei a gravação. Ela estava um pouco cansada. Me convidou a caminhar um pouco pela cidade. Passamos por algumas livrarias em busca deste livro que, infelizmente, não encontramos. Mesmo um pouco desapontada, disse-lhe que o compraria em Paris. Ao saber que estava pronto para retornar, ela ficou surpresa de ter me visto apenas com uma mochila. A viagem de retorno foi longa. Mas ao retornar entre trens enviei os áudios para transcrição e segui com o tom da voz dela na cabeça. Agradeço a Marco Losavio, pela disponibilidade e atenção cuidadosa para a transcrição da conversa abaixo. A leitura deste livro sinaliza para um projeto de felicidade pública a ponto de me fazer entender que a leitura que acontece no espaço solitário é incompleta. Ou que, pelo menos, ela se expande quando lida em trânsito e a muitas vozes. E, para citar CAVARERO, a propósito das fonosferas: “E allora, la musica delle moltitudini diventa non solo arcana e trascinante, ma, raggiungendo il massimo grado di fusione degli stati emozionali collettivi, entusiasmante” (CAVARERO 2019: 108).

*

Eduardo Jorge de Oliveira: “A mulher canta, o homem pensa”, essa frase simples diz muito sobre o seu livro *A piú voci*. Cara Adriana, até que ponto o pensamento feminista contribuiu para a sua filosofia da expressão vocal?

Adriana Cavarero: Sim, digamos que “a mulher canta, o homem pensa”, é a síntese de um estereótipo que percorre toda a cultura ocidental e tem origem nos gregos. Por que digo que tem origem nos gregos? No sentido de que nos gregos, na cultura grega, por exemplo em Homero, a função das sereias é muito clara. As sereias cantam e encantam os homens, são potencialmente mais fortes que o homem que pensa, mais fortes que Ulisses, que é o protótipo do homem que pensa, do homem astuto. Potencialmente mais letais, mas ele, no fundo, é mais esperto, tem mais truques, mais engenho, pois ele se amarra ao mastro do navio e assim não se joga na água para alcançar as sereias e consegue desfrutar do canto delas. Essa dicotomia, a mulher canta, o homem pensa, pode ser expressa de várias maneiras: a mulher é corpo, o homem é espírito, diriam os gregos, é ψυχή, *psyché*, alma, é νόησις, *noésis*, pensamento³. São dicotomias estereotípicas que organizam o chamado sistema patriarcal. Em relação à precisão da sua pergunta... o feminismo, você me pergunta, me levou a estudar a voz. Digamos que o feminismo foi muito importante para mim, porque ele desmascara esses estereótipos e os critica. Então, foi importante para me aproximar desses estereótipos. No entanto, em relação à maioria das feministas, das teóricas do feminismo, eu sempre adotei, desde um livro meu antigo chamado teóricas do feminismo, eu sempre adotei, desde um livro meu antigo chamado *Apesar de Platão*, uma técnica, uma tática crítica diferente. Eu desmascaro os estereótipos, mas isso é muito fácil. Há toda uma tradição de crítica feminista que denuncia, digamos, a objetificação da mulher no sistema patriarcal. Mas essa é a operação preliminar na qual não gasto

muitas palavras. Eu tomo o estereótipo, o “redecodifico” e tento utilizá-lo de forma diferente. Então, por exemplo, o estereótipo, a figura da mulher que canta, que supostamente marca uma inferioridade em relação ao homem que pensa, fala e faz filosofia, para mim, ao invés de marcar uma inferioridade, marca uma especificidade muito interessante, que é a vocalidade que contrasta com o *logos* e o contrasta de forma afirmativa, positiva. De fato, minha tese é que a voz não apenas é a base de todas as comunicações. Eu digo a comunicação de todas as comunicações. Mas a voz, como sabemos, é sempre única. Minha voz é diferente da sua voz, é diferente de qualquer outra voz de qualquer outra pessoa. E, portanto, a voz oferece imediatamente a singularidade da pessoa, a singularidade do ser, uma singularidade única e irreplicável. Então, é verdade que a voz, ao falar ou cantar, comunica o canto, comunica as palavras do canto ou comunica o significado das palavras do discurso. Mas além de comunicar isso, ela comunica antes de tudo a singularidade encarnada de cada indivíduo e, como diz Arendt, comunica a pluralidade humana.

EJO: Muito bem, porque essa era a próxima pergunta, que é uma pergunta ampla, mas a de colocar o pensamento de Hannah Arendt no centro de *A più voci*.

AC: Sim.

EJO: E, sem se ater à prática do comentário, o seu trabalho lê Arendt de forma muito radical. Essa intuição é coerente com o seu projeto, portanto, de que forma o pensamento de Hannah Arendt ajudou na elaboração de uma reflexão sobre a vocalidade em que essa significação se dá?

AC: Sim, com certeza. Digamos que estudei muitos autores e muitas autoras, mas continuamente releio... diariamente, dois autores: Platão e Hannah Arendt, que são filósofos naturalmente muito diferentes. No entanto, em Platão, me parece que está o início, a síntese e o futuro de toda a metafísica ocidental. Não sou a única a dizer isso, não é? Há uma famosa frase de Whitey, depois retomada por Derrida, que diz que toda a história da filosofia não passa de uma série de notas de rodapé ao texto de Platão. Então, não preciso me justificar por Platão. Hannah Arendt porém, que foi uma descoberta no início da minha carreira, ela fala muito de Platão e tem uma abordagem crítica em relação a ele. Eu estava escrevendo um livro sobre Platão, falando dos anos 70, então voltamos muito atrás à minha juventude. E descobri Arendt, descobri a *vita activa*, o que é chamado de *A Condição Humana*, e a partir daí nunca mais deixei Arendt. O que acho extremamente interessante em Arendt? Primeiramente, uma originalidade extrema e uma atitude, uma disposição radicalmente antimetafísica e, portanto, “antiabstrata”. De fato, Arendt insiste na singularidade, que é uma singularidade encarnada. Ela insiste na pluralidade e, portanto, a sua filosofia, que ela não chamaria de filosofia, o seu pensamento político é uma crítica em ação de toda a história da metafísica, de toda a história da filosofia, na medida em que a história da filosofia é uma história de conceitos abstratos. Nós pensamos

em conceitos como o indivíduo, que é um indivíduo sem qualidades. O indivíduo livre é igual. É um indivíduo sem qualidades, não concreto, totalmente abstrato. Ainda mais abstrato é o sujeito de Descartes: *cogito ergo sum, sum res cogitans* – penso, logo existo – sou uma coisa pensante. Ou seja, não há nada mais abstrato do que dizer que o existente é uma substância pensante e assim por diante. Portanto, Arendt foi fundamental para ter uma alavanca para desconstruir a metafísica, mas uma alavanca original. Então, absolutamente não menos importante, é o fato de que Arendt, acusando a história da metafísica de se centrar na categoria da morte, coloca no centro da política, do seu pensamento político, a categoria de nascimento, de natalidade. Isso certamente não pode ser indiferente a uma feminista como eu. Naquela época, eu era uma feminista muito jovem, porque um dos temas centrais do feminismo é a maternidade e, portanto, o nascimento. Não é um tema fácil de abordar, porque há críticas a uma certa retórica da maternidade, críticas à instância da maternidade obrigatória e assim por diante. No entanto, a maternidade, ou seja, o fato de que na diferença entre os sexos, o sexo feminino seja o sexo que gera, isso deve ser pensado. Nisso, Arendt não me ajudou, porque Arendt fala de nascimento e de natalidade e assume a categoria de natalidade como categoria fundante do pensamento político, porque quem nasce, ela diz, é novo, é um novo começo e, portanto, tem a capacidade de começar, tem a capacidade de agir. A ação é o segundo nascimento, então toda a sua máquina de pensamento político é baseada na natalidade. Mas ao falar da natalidade, do recém-nascido, ela nunca menciona a mãe. Ou seja, digamos que é uma grande coisa que Arendt finalmente foque, depois de milênios de filosofia da morte, um pensamento do nascimento, e para mim é fonte de certa surpresa o fato de ela ignorar a mãe.

Então, partindo de Arendt, tentei enriquecer a categoria de nascimento com a evolução, com a figura da mãe, que não é apenas uma figura sempre presente no lado do nascimento, mas é uma figura, isso é muito importante para mim, que marca uma relacionalidade originária. O que quero dizer? Quero dizer que quando nascemos, aquele que nasce não nasce sozinho, não se coloca no mundo sozinho, como pensava Descartes, que com o pensamento podemos nos colocar no mundo sozinhos. Quem nasce, nasce na ligação, na relação com aquele que o traz ao mundo e, portanto, com a mãe. Há uma separação de uma corporeidade singular, o corpo da mãe, não é? Que gera outro corpo e se divide em outro corpo. Esse é um tipo de relacionalidade que deve ser pensada e que Arendt não pensou, um tipo de relacionalidade que afunda, que tem suas raízes no biológico, e eu não tenho medo de falar sobre o biológico.

Porque, ao contrário de uma certa corrente feminista ou mesmo uma certa corrente do chamado pensamento biopolítico, que tem uma hostilidade em relação ao biológico, já que o biológico seria sempre o lugar do negativo, da redução do humano ao animal.

Eu tenho uma atitude muito diferente. Acredito que o biológico, não apenas o βίος¹, *bios*, ou seja, a ζωή⁵, *zoé*, a vida, precisa ser repensado. E somente repensando a vida, é a singularização da vida em cada vida singular. Em mim, em você, em qualquer pessoa que vive... somente pensando nisso, podemos ter um pensamento da relação, um pensamento ético baseado na relação e, acima de tudo, um pensamento sobre a natureza que seja radicalmente biocêntrico e que não seja apenas uma pequena retórica que diz: ah, o planeta está arruinado, há uma crise climática, há um desastre, ainda podemos fazer algo. Mas isto nunca é pensado profundamente. Qual é a nossa conexão... a conexão do humano com a natureza? A conexão do humano com a natureza é uma conexão que, segundo eu, passa pela biologia, passa pela ζωή, *zoé*. E é uma conexão que não nos autoriza a dizer que o gênero humano é uma espécie privilegiada e dominante. Ou seja, o antropocentrismo é um dos grandes pecados de toda a metafísica ocidental.

EJO: Está bem, está muito bem, porque...

AC: risos, estou adiantando o seu pensamento.

EJO: φωνή σημαντική, *phoné semantiké*, e isso não seria a metafísica ocidental que fez isso, porque podemos opor de um lado a φωνή σημαντική, *phoné semantiké* e do outro uma fenomenologia vocal. E uma fenomenologia vocal... tem lindas páginas aqui sobre a maternidade, a mãe e a voz... a necessidade. A voz materna e a voz da necessidade e isso, e isso não seria uma maneira, uma forma de valorizar a ζωή, *zoé*, levando em consideração essa divisão que Agamben retoma de Aristóteles?

AC: (Agamben a copia de Arendt).

EJO: A presença, por exemplo, da voz e da pulsão mântica de um lado e da φωνή σημαντική, *phoné semantiké*, onde se pode fazer uma distinção entre mântica e semântica. Sendo a mântica não apenas a profecia, mas uma força vocal que comunica algo que não seja puramente semântico. E eu me pergunto: a mântica não estaria próxima de uma fenomenologia vocal, que me parece ser a tese principal do livro, que o resultado mais importante do ponto de vista da história da metafísica é uma “desvocalização” do *logos*...

AC: Sim, com a “desvocalização” do *logos*, quero dizer que podemos vê-la claramente na famosa proposição, a definição aristotélica do *logos* como φωνή σημαντική, *phoné semantiké*, que a tradição separou, digamos, a substância semântica do discurso do *logos*, de modo que o significado, o pensamento, o sistema de significados separam-se da chamada matéria vocal, em que essa significação se dá. Ou seja, a matéria vocal, a vocalidade, é considerada pela tradição filosófica como mera materialidade, um mero auxílio sem importância. Ao fazer isso, a história do *logos* é a história da “desvocalização” no sentido de ser a história da falta de importância, da marginalização do corpo, da singularidade, da expressão vocal, da corporeidade, e isso pode ser visto em todos os sistemas filosóficos. Ao colocar a atenção na

vocalidade como unicidade corpórea, como mencionei antes, uma atenção é dada à comunicação primordial original dessa unicidade encarnada. E também isso, como dissemos, leva a uma problematização da ζωή, *zoé*, vida. Quero dizer: nosso ser, o sermos criaturas singulares, encarnadas e vocais, se aproxima da consciência de nosso ser animais. Agora você sabe muito bem que a famosa definição de Aristóteles que o homem, ο άνθρωπος, *antropos*, é um ζών λόγον ἔχον, *zoon lógon échon*, e que é traduzido por um animal racional – literalmente: animal possuindo razão – e geralmente se presta muita atenção à palavra *racional*, que corresponde a λόγον ἔχον, e se presta muito pouca atenção à palavra ζών. Eu, por outro lado, presto mais atenção à palavra ζών, que em grego significa vivente e, portanto, o gênero humano é uma forma de vivente. Mas é uma forma de vivente que não se dá em sua abstração, como, por exemplo, nas classificações que descrevem o gênero humano, a espécie humana. É uma forma de vivente que, como todas as formas de viventes, se dá na singularidade irreduzível de cada vivente que pertence a essa espécie. Então, filosoficamente, para mim, esta singularidade, esta unicidade, é muito interessante. Ou seja, carregamos nossa animalidade, que pode ser também uma animalidade com suas especificidades, porque é verdade que temos a palavra, certo? Mas a verdadeira palavra não apaga o fato de que somos animais, somos viventes, viventes que consistem na singularização de cada um através de uma carne determinada, através de uma carne determinada que tem sua origem em outra singularidade determinada, que é o corpo da mãe. Agora, eu acredito que isso deve ser tema de reflexão, coisa que não é feita. E tema de reflexão significa para mim também ter não apenas um conceito diferente de natureza em relação à tradição metafísica, mas sim um conceito de natureza atento ao fato de que a natureza, a vida, as formas de vida naturais, sempre se dão como singulares, de modo que, se eu devesse definir a natureza a φύσις, *phýsis*, – você sabe que φύσις significa nascer de, φύω, *phýo*, gerar, mas também natureza vem do latim *nascor*, ou seja, nascer – que este momento do nascimento é o momento da geração da singularidade, e a geração, a natureza como nascimento, como nascimento da pluralidade das formas de vida, é sempre uma singularização. Uma singularização que não repete o idêntico, não é? Que não é a monótona repetição do idêntico, mas uma singularização que, como diria Hannah Arendt, sempre traz o novo e, se olharmos a teoria neoevolucionista, ou seja, o desenvolvimento da teoria evolucionista retomado hoje a partir de Darwin, a teoria neoevolucionista enfatiza que o desenvolvimento, a evolução não é mera necessidade, mas é contingência, mudança e contingência também casual. E nós, como viventes humanos, estamos envolvidos nesse desenvolvimento da contingência, esse desenvolvimento da novidade do imprevisível e, portanto, me parece importante enfatizar esse nosso ser internos à natureza, nosso pertencimento e o fato de que não há sinais naturais de que a forma de vida humana seja a forma dominante. Ou seja, essas são, por assim dizer, narrativas gregas, narrativas bíblicas, e agora, se quisermos, narrativas

neoliberais, mas são realmente narrativas de um sujeito prepotente. Porque se o sujeito abandonasse sua pretensão de soberania e olhasse para sua origem como forma de vida, para seu ser uma singular forma de vida, não se poderia pensar em si mesmo como mestre, como dominador.

EJO: A contingência da voz ou das vozes, porque nesta singularidade, para voltar a Aristóteles, o campo semântico dele é principalmente aquele que busca preservar o significado, enquanto a voz tem algo que dissipa o semântico, geralmente dispersando-o, para dizê-lo com Derrida. Isso está no final do livro e, por meio da fenomenologia, a voz assume uma geometria que ocupa apenas o tempo, mas o espaço, por sua vez, é preenchido por várias vozes. A voz adquire um corpo, ritmo, volume. Passa-se pela mulher que canta de Calvino, pelas sereias e até pela flauta de Sócrates, que é um exemplo que inscreve a voz não apenas no efêmero, mas também no poder de sedução. Seria possível que o texto aniquilasse a sedução pelo simples fato de ser um texto.

AC: Certo, certo. Esse é um grande problema, ou seja, o problema do texto escrito é um grande problema sobre o qual Derrida escreveu coisas inesquecíveis e com as quais eu concordo totalmente. O texto, a escrita, está morta. A escrita não é evocativa e, portanto, é verdade que a transmissão do texto é a transmissão de uma palavra morta, de uma palavra mais do que morta, como diria Derrida, que é órfã do pai que a escreveu. No entanto, devemos fazer outras considerações muito interessantes. Pesquisas importantes, não tão recentes – acho que têm cerca de 15 anos – demonstraram claramente que não é na escrita, mas sim na leitura de um texto que se ativa a parte do cérebro responsável pela sonorização das palavras. Portanto, podemos dizer que há uma parte paradoxalmente silenciosa do cérebro que ressoa vocalmente. Portanto, não é verdade que a voz, todo o campo da vocalidade, da sonoridade, esteja ausente da leitura, pois na verdade ela está presente, e isso é muito interessante. Até mesmo projetam e, em parte, conseguiram ler o pensamento, porque quando pensamos, por exemplo, quando eu penso, descobriram que penso na minha língua e há uma sonoridade registrada na parte do cérebro que é ativada pela audição e pela vocalidade. Portanto, registrando as ondas dessa parte do cérebro, eles são capazes, parcialmente, de compreender o que estou pensando. Isso é muito preocupante, mas também muito interessante no que diz respeito à vocalidade. Portanto, é verdade que há essa distância entre a palavra falada e o texto, mas não é uma distância abismal. Sempre há algo intrigante na vocalidade do texto. Quanto a Aristóteles, a quem você citou no início, você acertou em cheio no problema: a aspiração da filosofia é uma aspiração à universalidade. Agora, se há uma aspiração à universalidade na filosofia e se você vê no discurso, e isso já é claramente visível em Platão, talvez até mais do que em Platão, que o discurso veicula um significado que é uma ordem objetiva estável: as ideias para Platão; para Aristóteles, regras objetivas estáveis, como o princípio da não contradição, é o método para Descartes. Se a filosofia tem essa aspiração

à universalidade e à objetividade, aquilo que não muda, aquilo que é estável – lembre-se que *ἐπιστήμη*, *epistémē*, a palavra em grego para conhecimento ou ciência, significa aquilo que você não pode abalar, aquilo que é firme, que não se move – então a universalidade é algo que se pensa como estável, como não sujeito a mudanças e contingências. Por outro lado, como dissemos muitas vezes em nossa conversa, a vocalidade é justamente a expressão da contingência, a expressão da singularidade e daquilo que não é estável. Além de expressar a minha singularidade encarnada, enquanto estou falando com você, ela expressa um tom emocional, um grão, como Roland Barthes diria. E, portanto, comunica uma multiplicidade de fatores que não têm nada a ver com a universalidade e são fatores que se combinam ao longo da nossa comunicação vocal. Portanto, estamos em um campo que não é apenas o oposto da tradição filosófica que aspira à universalidade, mas até mesmo contraria qualquer aspiração à universalidade. Quanto à pergunta que você me fez sobre a sedução, não há dúvida de que um dos elementos da voz é o seu caráter sedutor. Começando pelo significado elementar que damos à palavra “seduzir”, ou seja, levar você a mim, não, atrair você, conduzir você. No entanto, essa sedução que atrai o outro, conduz o outro a si mesma, digamos que conduz o seu ouvido à minha boca, o seu ouvido à minha voz, pode ter aspectos que podemos considerar preocupantes se for excessivamente sedutora, assim como as sereias eram excessivamente sedutoras, posso correr o risco de dominá-lo. No entanto, além desses extremos do possível significado da sedução, há também um significado elementar que é uma relação: levo você a mim porque o seu ouvido e a minha boca, a sua boca e o meu ouvido estão em relação e, portanto, se aproximam. É claro que todos sabem que a voz do canto é uma voz sedutora, e não apenas como acontece nas performances das grandes cantoras líricas ou dos grandes cantores, dos grandes tenores – porque, é claro, a voz não perde sua sedução se for uma voz masculina – mas tradicionalmente ela se adéqua mais como voz feminina, porque há toda uma história, a história da mulher como sedução, da mulher como objeto de desejo. Recentemente, elaborei o tema das sereias, que também abordo em *più voci* e dei a ele uma configuração adicional. Em resumo, minha tese não é apenas que as sereias representam essa voz sedutora, mas é que nunca lemos até o fim o mito das sereias. Nem Kafka o leu corretamente, nem Adorno, nem todos aqueles que releram o mito em muitas literaturas. Porque se lêssemos corretamente o mito das sereias, veríamos o que Homero sugeriu, mas esqueceu de especificar. Ou seja, que no canto há não apenas o prazer de quem ouve, mas também o prazer de quem canta. Ou seja, imagino esse prazer das sereias no canto, que é um prazer – porque elas cantam em coro, as sereias são plurais – que é um prazer em criar uma ressonância entre a pluralidade de suas vozes, entre a singularidade plural de suas vozes. Uma ressonância que as exalta e lhes proporciona essa extrema felicidade do prazer da expressão vocal, da expressão corporal. Se você ler todas as interpretações do mito, verá sempre que o mito é interpretado do

ponto de vista de Ulisses, ou seja, do ouvinte. Mas a emissão da vocalidade das sereias nunca é um sujeito do mito. São, digamos, o que se torna interessante em relação ao destino, ao prazer do ouvinte. Eu tento inverter a cena e reler o mito do ponto de vista das sereias que cantam, da emissão vocal e do prazer do canto plural. Já chamo isso em outro livro intitulado *Democrazia sorgiva* (*Surge in democracy*, em inglês), onde enfoco o conceito de “plurifonia”, que não é o mesmo que polifonia, que é um conceito da história musical, mas “plurifonia” tem a ver com o prazer do canto de uma pluralidade, da emissão vocal de uma pluralidade.

EJO: Essa interpretação sobre as sereias é excelente, pois me fez pensar em um texto fundamental que é o da Metis, do pensamento de Ulisses, a astúcia, ou como você chama aqui de uma metafísica menor, a astúcia que são duas astúcias.

AC: Certamente, que é a de Penélope.

EJO: Mas, em relação a essa “plurifonia” existem os afetos. A gente chora, a gente ri, a gente grita de raiva. Tem uma euforia, da mesma forma que os afetos estabelecem a alternância de voz, é um ser único, cada voz é única, como dizia, e a singularidade dessa voz possui muitas outras possíveis variações, uma voz nunca é uma só voz, mas várias.

AC: Sim, absolutamente. No meu último livro que mencionei, *Democrazia sorgiva*, tratando precisamente, tematizando precisamente a emotividade que está em admitir a voz e naturalmente admitir uma pluralidade de vozes, que é uma emotividade da emissão da escuta, do cruzamento, da consonância, tentei tematizar duas diferentes cenas políticas da presença de um sujeito plural em um espaço determinado. Não quero ser vaga: um sujeito coletivo em uma praça, em uma praça política. E ali tentei distinguir, através de Arendt, através de Elias Canetti, por exemplo, duas diferentes fonosferas da política. Tem uma fonosfera muito conhecida que é a fonosfera da massa fascista, que é um conjunto de vozes que gritam em uníssono, que gritam slogans ou cantam canções, hinos nacionais em geral ou hinos militares e ali temos a pluralidade de vozes que tende a desaparecer para se fundir em uma única voz, em uma única voz que é a voz da massa: a fusão da pluralidade da singularidade é uma massa indistinta, uma massa indistinta que se reconhece no líder, na voz do líder. Esse tipo de fonosfera que Elias Canetti descreve muito bem, não apenas em *Massa e Poder*, mas também em seus textos autobiográficos, é uma fonosfera de um lado muito assustadora, violenta. Canetti fala de uma música ruim, o vento de uma música ruim, mas em sua violência esse tipo de emoção, de fusão, é uma emoção forte que, na minha opinião, todos nós sentimos e que uma pessoa pouco violenta e democrática como eu sinto, no sentido de que eu tenho que admitir que sou emocionada pelos hinos nacionais, estranhamente não sou emocionada pelo hino nacional italiano, mas pela “Marseillaise”, mas isso não importa, é uma questão de ritmos. Ou seja, a vocalidade tem um forte impacto na emotividade. Ao examinar as emoções

políticas ao lado de uma fonosfera da massa violenta, tentei identificar a fonosfera da praça política plural. Quando penso em praça política plural, tenho em mente algumas cenas como, por exemplo, *Occupy Wall Street* ou a “Primavera Árabe” ou as manifestações que podem ser, por exemplo, as do *Pride Gay* ou as manifestações feministas, as manifestações de pessoas pacíficas que exigem direitos ou protestam. Ali, não temos a fusão das singularidades vocais, mas geralmente temos a presença de vozes que talvez também digam palavras diferentes. Roland Barthes aborda isso e diz que há um murmúrio da pluralidade de vozes que fazem discursos diferentes, algumas falam com alguém, outras com outros, elas se cruzam, se comunicam e o que ouvimos não é a voz da massa poderosa, violenta, mas um murmúrio, um murmúrio que contém também uma nota de alegria, de felicidade. Porque, embora o protesto geralmente tenha como objeto injustiças e, portanto, haja ressentimento, dor, sofrimento, também há um lado emocional, sempre alegre, alegre, eu o chamo de felicidade, de felicidade pública, de descobrir-se como pluralidade, de descobrir a singularidade em uma pluralidade que está junta, não é? E descobrir a beleza da pluralidade, que não é apenas uma beleza participativa, mas é como a descoberta fenomenológica da condição plural como humana, é isso. E eu chamo essa emoção de felicidade pública.

NOTAS

¹ Agradeço a Lopez-Labourdette a sugestão dessa leitura que, depois, foi importante para o encontro *TransOralities (bodies, experience, performance and literature)*, realizado em parceria com a Universidade Federal do Paraná – UFPR, e que ocorreu nos dias 23, 25 e 26 de janeiro.

² Em uma das anotações nas margens das páginas do livro escrevi: “o corpo e o reino insensato do extra-verbal se baseiam na sedução e na animalidade, sendo essas duas possibilidades próximas bem situadas na categoria de desvio dos significados mentais, da cristalização de uma voz interior antes de ganhar o espaço das palavras.” Acontece que existe uma distinção muito importante feita no livro de Cavarero: se o *logos* se aproxima – a ponto de coincidir com – a verdade, a voz, por sua vez, se aproxima à exatidão, o que em poesia é o que conta muito mais.

³ A expressão se refere muito mais à *compreensão*, isto é, ao ponto final do processo de pensar e assim se destaca da *διάνοια dianoia* que é o pensamento propriamente dito.

⁴ Tanto no corpus platônico quanto no aristotélico, o *bios* se relaciona com o modo de vida, as maneiras de viver, a vida qualificada, nos termos de Giorgio Agamben, que tem o pensamento de Hannah Arendt como ponto de partida.

⁵ Já a *zoé* significa a existência em si, o simples fato de viver.

EXTRAÑAR EL MUNDO, DESCOLOCAR LA FICCIÓN

Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés, CONICET



Grabado del vaso Pronomos de Griechische Vasenmalerei, Furtwangler y Reinhold, 1932.

RESUMEN

Este trabajo analiza una serie de textos contemporáneos corales que buscan, no tanto mostrar la multiplicidad de perspectivas para observar un acontecimiento, sino señalar de modo radical la irreductible polifonía de mundos divergentes. *En el cuerpo una voz* (2018), de Maximiliano Barrientos y *Parque das ruínas* (2018), de Marília Garcia, abandonan el refugio del individuo para concentrarse en la persistencia de la materia, de la naturaleza y de la historia olvidada, recuperando de la amnesia social restos e hilachas que, al descentrarnos de historias lineales, nos descentran también de humanismos conmisericordiosos para arrojarnos a la política intempestiva de la intemperie y del anonimato. Hay ahí, me parece, una potencia muy necesaria para nuestra supervivencia.

Muchas voces, entonces: muchos mundos.

Palabras clave:

voz, coro, mundo

ABSTRACT

This paper analyzes a series of contemporary choral texts that attempt, not so much to depict the multiplicity of perspectives to observe an event, but to point out in a radical form the irreducible polyphony of divergent worlds.

En el cuerpo una voz (2018), by Maximiliano Barrientos and *Parque das ruínas* (2018), by Marília Garcia, abandon the refuge of the individual to focus on the persistence of matter, of nature and of forgotten history, recovering from social amnesia remains and threads that, by displacing us from linear histories, also de-center us from commiserative humanisms to throw us into the tempestuous politics of the outdoors and of anonymity. There we find there, it seems to me, a very necessary potency for our survival.

Many voices, then: many worlds.

Key words:

voice, choir, world

RÉSUMÉ

Cet article analyse une série de textes choraux contemporains qui cherchent, non pas tant à montrer la multiplicité des perspectives d'observation d'un événement, mais à pointer de manière radicale l'irréductible polyphonie de mondes divergents. *En el cuerpo una voz* (2018), de Maximiliano Barrientos et *Parque das ruínas* (2018), de Marília Garcia, abandonnent le refuge de l'individu pour se concentrer sur la persistance de la matière, de la nature et de l'histoire oubliée, récupérant de l'amnésie sociale des restes et des fils qui, en nous décentrant des histoires linéaires, nous décentrent aussi des humanismes commisératifs pour nous jeter dehors, dans la politique intempestive de l'extérieur et de l'anonymat. Il y a là, me semble-t-il, un pouvoir très nécessaire à notre survie.

Plusieurs voix, donc : plusieurs mondes.

Mots clés :

voix, chœur, monde

VOCES

Comienzo por el título de una novela del escritor boliviano Maximiliano Barrientos: *En el cuerpo una voz* (2018). El título me parece bello por sugerente. ¿Por qué no *Una voz en el cuerpo*? *En el cuerpo una voz*, en cambio, trastoca el orden de la frase, y, en ese hipérbaton, habla de una voluntad por dar protagonismo al cuerpo – y no al sujeto, ni, con él, a la historia o trama – y dentro del cuerpo, nuevamente, a la voz – y no al discurso. *En el cuerpo una voz* es también un modo de privilegiar lo orgánico, la carne, y desplazar la primacía de la historia racional o lineal de los acontecimientos para detenerse y escarbar, con bisturí de cirujano, en los efectos y consecuencias que esos acontecimientos producen, en múltiples personajes, en varios tiempos diferentes. *En el cuerpo una voz*, entonces, desplaza la soberanía del discurso con el protagonismo de voces y cuerpos.

Me interesa leer ese título – y la heterogénea construcción textual que exhibe la novela de Barrientos – para introducir una pregunta sobre la existencia y proliferación en la literatura contemporánea de ciertos textos corales que hacen de la convivencia de voces diferentes uno de sus dispositivos centrales. Los ejemplos son muchos y en los últimos años han recibido atención especial: se habla de las “novelas corales” de Svetlana Alexievich u Olga Tokarchuck, a las que podríamos sumar el caleidoscopio vocal de Yasmina Reza en *Felices los felices* (2014), o los textos brasileños que Flora Süssekind analiza como “objetos verbais não identificados” en los que reconoce:

uma espécie de câmara de ecos na qual ressoa o rumor (à primeira vista inclassificável, simultâneo) de uma multiplicidade de vozes, elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e de modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo mesmo da literatura (SÜSSEKIND 2013: 1).

Estos textos corales despliegan en voces diversas una trama – cuando se trata de novelas – que no termina de articularse en torno a una historia individual, sino que más bien se desgaja en varias historias diferentes que en ocasiones se interceptan entre sí, descentrándonos de historias individuales para concentrarse, en cambio, en la coexistencia, para acercarse al ser-en-común más acá o más allá de la comunidad, buscando, no tanto mostrar la multiplicidad de perspectivas para observar un acontecimiento, sino señalar de modo radical la irreductible polifonía de mundos divergentes. Porque en estos textos, coro no implica simplemente una

serie de voces que se conjugan y combinan, sino voces que también se dislocan y entre las cuales el sentido y los mundos divergen. Muchas voces, entonces: muchos mundos.

La novela de Barrientos superpone tiempos y desordena la cronología para darle un protagonismo inédito a los cuerpos y a las voces que desarman la novela en una polifonía especial. De allí la heterogeneidad de materiales con la que se construye la novela: la historia de la disolución de Bolivia y las masacres que le siguieron dispone sobre el tablero un relato en primera persona concentrado primero en dos hermanos para luego girar la perspectiva y junto con el *flashback* volver sobre sus pasos y centrarse, ahora en tercera persona, en el general y los esbirros que perseguían a esos hermanos. Doce años después, Rodolfo, uno de los hermanos, toma la palabra para narrar la búsqueda de testimonios de los sobrevivientes del colapso que le ha encargado el Ministerio de la Cultura para descentrarse nuevamente de su voz hacia los testimonios que recoge y que se insertan, transcriptos, en la novela, pluralizando en otro remolino las voces sobre esa guerra y ese colapso. Cito: “Querían armar una memoria colectiva, un mural de voces, gente que hablara sin ninguna clase de pudor, que tuviera la valentía de salir del anonimato, hacer visible su rostro y contar lo que le habían hecho” (BARRIENTOS 2018: 53). A partir de allí, la novela se desgaja en los testimonios de personajes variados: campesinos, prostitutas, niños, que se introducen con sus nombres y sus edades, para dejar sonar la voz de ellos en el discurso con el que se escribe la novela. Un ejemplo:

Amelia Zurdilla

Edad: 47

Comuna: Los Tréboles

Yo era mujer de un agricultor en la comuna Los Taitas.

Teníamos un hijo que nunca aprendió a hablar. Cuando nació la partera dijo que no sería normal.

Yo lo veía igualingo a cualquier otro bebé, pero ella, que era bruja, dijo que iba a ser especial.

(...) Cuando cumplió dieciséis años el general lo quiso reclutar. (...) NO sabían que él era mudo y lento del tari, y cuando le ordenaron que hiciera fila con los otros y él no hizo caso, le dieron una paliza.

(...) Mi esposo intercedió para que no lo mataran y uno de los soldados lo acribilló, ni siquiera hubo golpe de advertencia. (BARRIENTOS 69).

Subrayo algunos elementos: el relato en primera persona, el vocabulario específico de la oralidad (igualingo, tari).

En ese mural colectivo, se incluye también la voz de Rodolfo, el narrador que, en primera persona, abrió la primera parte del libro contándonos la historia de la fuga con su hermano. Ahora, el testimonio se superpone a ese primer relato, evidenciado otros hilos que, al comienzo, habían

quedado ocultos. Entre el relato del comienzo y el testimonio del mural de voces colectivas hay dos relatos diferentes: la persona discursiva –la primera– podrá ser la misma, pero las voces, a veces, divergen.

Si Rodolfo tiene su voz, también su hermano tiene su monólogo, en este caso interior, en el capítulo titulado, también sugerentemente, “En el cerebro del hermano”. Aquí nuevamente aparece, no solo otra visión de lo ocurrido, sino sobre todo otra vivencia: los delirios del hermano, provocados por la herida que le han infringido, lo llevan a escuchar la voz de su madre –que Rodolfo no llegó a conocer–, o a conversar con su mujer, muerta años atrás. Pero no sólo los delirios y sueños de su hermano se yuxtaponen al relato de Rodolfo; otras hebras de los acontecimientos que vivieron juntos, otros acontecimientos que vivió sin su hermano, van armando una historia que evidencia cuántos mundos componen un mundo; cuánto el pasado, el futuro, y los futuros imaginados, intervienen en la percepción y el relato, en cada voz, de un mismo acontecimiento. Por último “En el cuerpo una voz” –el título del último capítulo–, relata el episodio que le dará título a todo el libro y que anuda un final sorprendente y radical donde cuerpos y voces se dislocan, donde el yo, sin perder el rostro, pierde toda interioridad y una voz habita el cuerpo de otro: “*Da vueltas por cartílagos y huesos, me arrastra por glándulas y vísceras, muelas y fluidos. No deja marcas, sólo un ruido finito a su paso.*” (2018: 170). La voz, una voz, puede habitar el cuerpo de otro. Y cuando la voz se desprende del cuerpo, la novela elabora allí una pregunta por la voz, su tiempo y su sobrevivencia.¹

Así, la novela se organiza como un mosaico en el que las historias de los diversos personajes se encuentran en una intersección; es esa intersección de historias divergentes el relato que cuenta la novela. La narración se vuelve rápidamente una distopía postapocalíptica, mutando a lo largo de un recorrido donde venganza y justicia, a su vez, se superponen y, por momentos, resultan indistinguibles.

Pero esa heterogeneidad de materiales no se queda solo en la voz, o en las voces: la constitución en mosaico de ese texto tiene que ver también con la utilización de algunos materiales que vienen de mundos heterogéneos: el movimiento de la Nación Camba, el grupo separatista que surgió en Santa Cruz de la Sierra y que desafió el gobierno de Evo Morales, el “presidente indio” del estado plurinacional, el canibalismo de los indios americanos relatado por los españoles y europeos durante la colonia, el perro Renzi (homenaje oblicuo a Ricardo Piglia), restos de historia reciente y de historia pasada, de imaginarios quebrados y futuros posibles, de seres imaginarios y seres reales colisionan, a su vez, con los delirios de los personajes, con episodios inverosímiles, con bolivianismos y regionalismos que no generan extrañeza ni tampoco apuntan a políticas de la identidad. ¿Qué nos dice ese modo inestable en el que

la escritura, como una flecha desviada, intercepta mundos divergentes y teóricamente incompatibles? Hay siempre un retiro de la explicación de la representación realista y monológica, a favor de una narración donde las fronteras abiertas de un tiempo fuera de gozne no permiten suturar las heridas. Esos vectores cruzados, siempre en intersección, al mismo tiempo que nos descolocan de la ficción nos extrañan, en un movimiento inverso pero simétrico, del mundo. En todo caso, la distopía de Maximiliano Barrientos se parece mucho a la realidad, no solo de Bolivia, sino de muchos países latinoamericanos, aunque sin coincidir enteramente con ninguna historia real. Extrañar el mundo, descolocar la ficción: he ahí dos movimientos simultáneos y radicales.

MATERIA

Pero las voces no son solo voces humanas. En algunos de estos textos contemporáneos, también hay una voz de la materia, una voz o un punto de vista que no es tanto un *lugar de habla*, con la autoridad y el antropocentrismo que se podría adjudicar al concepto, sino más bien una persistencia, una suerte de sobrevivencia que atraviesa los tiempos.² *Parque das ruínas*, de Marília Garcia, parece concentrar en la noción de ruina toda una serie de restos y sobrevivencias con las que se articula una reflexión sobre el presente. Construido con fotografías e imágenes que más que pruebas de lo real funcionan como disparadores o articuladores del texto, el libro tiene una fuerte impronta visual. Comienza, precisamente, con “una epígrafe em forma de imagem”, una fotografía de Rose-Lynn Fisher que forma parte de su proyecto “Topografía de las lágrimas” (GARCIA 2018: 11).

Sin embargo, y a pesar de la importancia de las fotografías y de las imágenes en el libro, quiero proponer que la misma pulsión que lleva a las imágenes tiene su origen en un principio que es más, o al menos también, oral, o vocal: el impulso performático. Antes del libro los poemas existieron en “falas” – en la UERJ, en la Casa Rui Barbosa, en São Paulo –. Dividido en tres partes o poemas, “parque das ruínas”, “o poema no tubo do ensaio”, y una breve “pd”, los poemas fueron presentados oralmente como charlas en las que se utilizaron también imágenes diversas, algunas de las cuales se incluyen en el libro, no tanto para documentar lo que se dice, sino más bien para *hacer ver*, en la imagen, lo que el poema, de otra manera, dice.

De hecho, la propia Marília GARCIA dijo que este libro: “foi escrito para ser falado”. Ese impulso vocal o performático está en varios de los textos de Marília, escritos con voces, a veces descoyuntadas, como formas dialógicas, en diálogo con otros textos y otras producciones. En el sitio web de Garcia, se puede leer la siguiente información sobre el libro *Parque das ruínas*:

Tem país na paisagem?

2016-2018 / performance + livro Parque das ruínas
O trabalho conjuga leitura de um texto e projeção de imagens ao vivo. Posteriormente se transformou no livro Parque das ruínas. Foi apresentado em diferentes versões.³

El texto, así como el diálogo que le siguió, fueron publicados en el tomo 3 de *Cultura Brasileira Hoje* (2018), editados por Flora Sússekind y Tania Dias. En la introducción, las editoras aseveran:

Há uma exigência de indeterminação, igualmente, nos experimentos performativos de Marília Garcia, com a leitura de seus poemas, que se desdobram necessariamente numa série de versões com pequenas variações textuais, de acordo com os locais em que serão apresentados. (...) A própria Marília associaria esse processo diferencial aos trabalhos site específico nas artes plásticas, pois, como os artistas que fazem certos trabalhos pensando nos aspectos específicos que caracterizam o lugar onde serão instalados, também os poemas, oralizados em circunstâncias distintas, se submetem à exigência performativa da variação, a constante refiguração de um lugar ficcionalizado de enunciação. (SÚSSEKIND y DIAS, 334).

Lo cierto es que *Parque das ruínas* (2018) está atravesado por voces diversas que se van sucediendo y articulando a lo largo de sus diferentes partes.

Por un lado, se trata de un texto que no solo es posterior a su *performance* oral, sino que en la textualidad mantiene sus rasgos de oralidad: la forma dialogada, que se dirige a menudo a un *vocês*, los dispositivos que reconstruyen una situación enunciativa oral, acentuando su presencia en el texto en tanto voz y no escritura.

Pero, además, la voz lírica se descentra constantemente hacia otros materiales, cuyas “voces” se incluyen y más bien se ven alojadas, diría, en esa voz que en este caso está constantemente descentrándose hacia otras voces: las voces de cartas, las voces de filmes, las voces de postales.

Veamos un fragmento:

lembro de uma sessão do livro *infraordinário*
de georges perec
chamada “243 cartões postais em cores verdadeiras”
que transcreve alguns cartões postais:
“Passeando pelo Canal da Mancha. Aqui é
ótimo para descansar um pouco. As praias são
lindas Fiquei tudo queimado por causa do sol
Um beijo” (GARCIA 2018, 45).

Diana Klinger y Vinícius Ximenes, en su análisis de *Parque das ruínas*, observaron sobre esa voz descoyuntada: “It is noticeably that although the autobiographical first person is present throughout the poem, it is a depersonalized one, without any interior substance, indicating a schism between subjectivity and point of view (KLINGER y XIMENES 2021:9)”.

Ese “cisma” entre subjetividad y punto de vista resulta importante para comprender el modo en que el libro parece desplazar al sujeto que permite pensar en un texto construido, más que con la subjetividad, con su constante dar primacía a las voces de otros y otras, pero también, y, sobre todo, a las voces de las ruinas.

Adriana Cavarero comienza *For More Than One Voice* (2005) con una cita de Italo Calvino. Dice así: “A voice means this: there is a living person, throat, chest, feeling, who sends into the air this voice, different from all others” (CAVARERO 2005: 1). Esa cita le sirve a Cavarero para iniciar su aguda reflexión sobre la voz, ofreciéndonos una crítica radical de la tradición metafísica de la filosofía política. Dice Cavarero: “That which is proper to the voice does not lie in pure sound but rather in the relational uniqueness of a vocal emission that, far from contradicting it, announces and brings to its destination the specifically human fact of speech” (CAVARERO 2005: 14). Esa reflexión anti metafísica de la voz me permite iluminar estos textos que buscan escuchar voces diversas y conjugarlas en estructuras descentradas de la subjetividad. Darle protagonismo a la voz por sobre el sujeto, darle primacía a las voces, incluso a voces del pasado, o darle una voz a los restos, a veces materiales, de ese pasado, parece un modo de abandonar la soberanía del sujeto para darle cuerpo y voz a la relación que se establece, performáticamente, entre cuerpos ensamblados (y pienso aquí en la reflexión de Judith Butler en *Notes Towards a Performative Theory of Assembly* (2015) y cosas; entre cuerpos y mundo. Creo que ellos nos proponen otros modos de visibilizar historias divergentes que, en la materialidad de la voz, encuentran una potencia especial.

NOTAS

¹ En su presentación de la novela, Gabriel GIORGI propuso: “La voz es espectral y a la vez orgánica, se mueve en ese terreno donde condensa los retornos de la memoria y el afecto de los cuerpos. Es el lugar del lenguaje, pero a la vez lo excede: compartimos la voz con los animales, en una continuidad donde la forma humana se desmorona en un paisaje hecho de cuerpos y de voces. (La cuestión de lo animal aquí será central, fundamentalmente como lugar de ambivalencia de lo humano: es la carne como continuo entre humano y animal, pero también los animales son la familia, el afecto máspreciado, el refugio. [...])

Eso que está entre el lenguaje y el cuerpo, entre humano y animal, entre sonido y sentido: ahí, la voz. La voz es lo que retorna, lo que sobrevive con potencia indómita, lo que incluso ocupa cuerpos ajenos, lo que irrumpe y disloca el presente. Hay, en este sentido, una dimensión conceptual en torno a la voz en el texto de Maximiliano que me interesó mucho, justamente porque la vuelve materia del pensar. Es allí donde *En el cuerpo una voz* sitúa la escritura: lo escrito es, aquí, paradójicamente, la instancia de una escucha, cuando todo, pero todo, parece estar en silencio.” GIORGI, manuscrito.

² Para la noción de “lugar de habla”, ver Djamila Ribeiro, *O que é lugar de fala?*, 2017

³ Le sigue la siguiente información: “O trabalho se desdobra a partir de um experimento que reúne fotos e texto, chamado “Diário sentimental da Pont Marie” e da descrição dos filmes e obras de diversos artistas que deram origem à proposta do Diário. A observação da ponte, do tempo passando, e o registro do “infraordinário” vão ser articulados com a crise no Rio de Janeiro, em 2016, época em que o texto foi escrito, notadamente na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, onde foi apresentado pela primeira vez, que estava então passando pela maior crise de sua história. Articulando relatos pessoais com uma pesquisa sobre o processo de criação ao modo de um ensaio, a apresentação conjuga voz e imagem” [GARCIA <https://www.mariliagarcia.com/tem-pa%C3%ADs-na-paisagem>].

BIBLIOGRAFÍA

BARRIENTOS, Maximiliano.

2018 *En el cuerpo una voz*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

BUTLER, Judith.

2015 *Notes Towards a Performative Theory of Assembly*. Cambridge: Harvard University Press.

CAVARERO, Adriana.

2005 *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Palo Alto: Stanford University Press.

GARCIA, Marília.

2018 *Parque das ruínas*. Rio de Janeiro: Luna Parque.

GIORGI, Gabriel.

2018 “Presentación de *En el cuerpo una voz*”. Manuscrito.

KLINGER, Diana y XIMENES, Vinícius.

2021 “Rio de Janeiro as a Park of Ruins: Digging through Images in a Site-Specific Poetry Book”. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Number 37-38, Spring/Fall 2021, p. 1–27.

RIBEIRO, Djamila.

2017 *O que é Lugar de Fala?*. Belo Horizonte: Letramento.

SÜSSEKIND, Flora y DIAS, Tania.

2018 *Cultura Brasileira Hoje. Diálogos*. 3 Vol. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.

SÜSSEKIND, Flora.

2013 “Objetos verbais não identificados: um ensaio de Flora Süssekind”. *O Globo*. [S. l.], 21 set. 2013.

[Disponível en: <https://blogs.oglobo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html> (Acceso 3.2.2023)]

VOCES INVENTADAS – VOCES RETOMADAS. SEPARARSE DE TODO PARA TEJER LA VOZ.

Julieta Hanono

Pensadora y artista visual

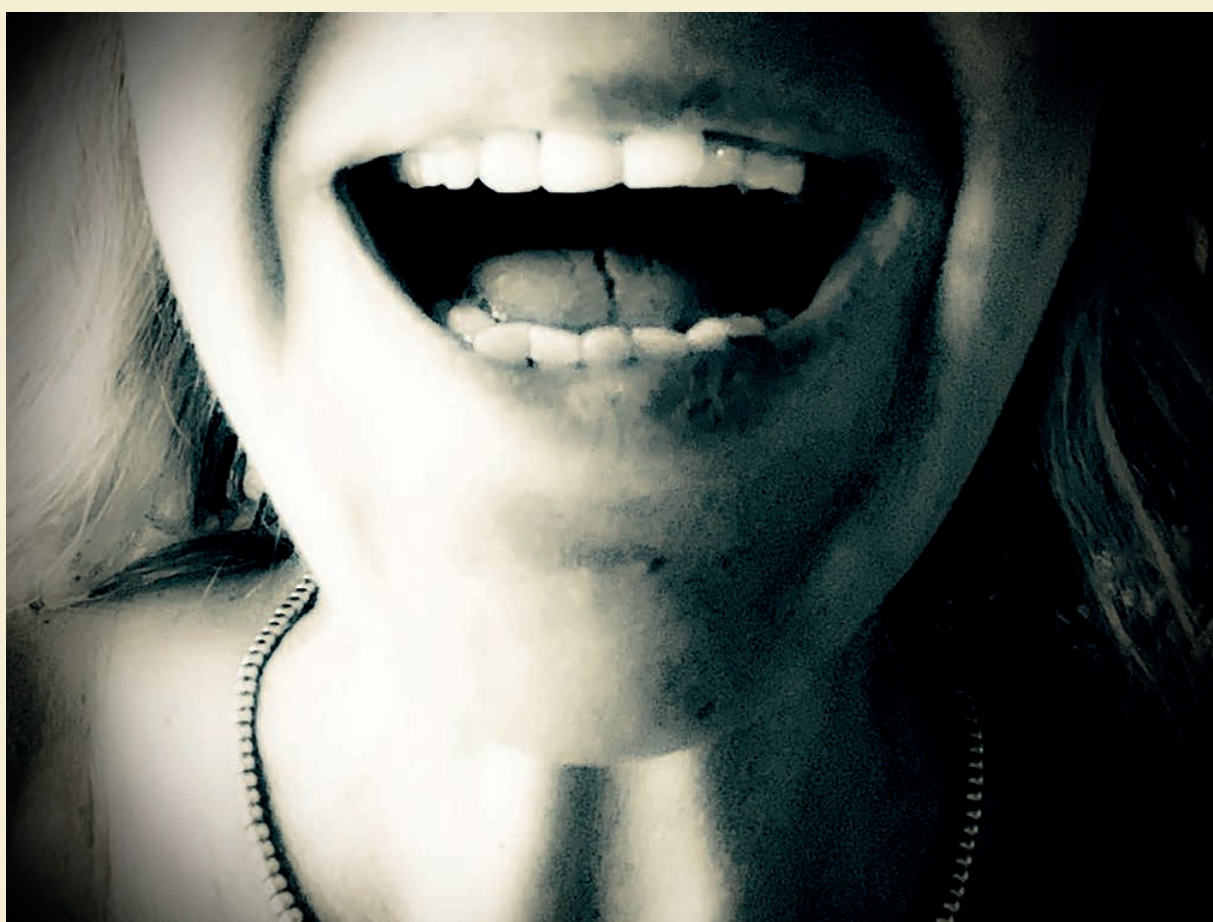


FIG1 *Lengua herida, voces.* 2023, París. Cortesía de la artista.

separarse de todo que de viento que de nada borrar con una mano lo que se escribe con la otra, la historia utópica de un pueblo inventado un abecedario a decir en un balbuceo

se détacher de tout que du vent que du rien, effacer avec une main ce qu'on écrit avec l'autre, l'histoire utopique d'un peuple inventé un abécédaire à parler comme un balbutiement

un peuple inventé 2016

Tras una conversación con Julieta Hanono, en el marco del Seminario “Intraducibles: feminismos, migraciones, afectos”, realizado en la Universidad de Zúrich, surgió la idea de escribir un texto que retomara la cuestión de la vocalidad, desde la perspectiva del feminismo, la memoria postraumática y la decolonialidad. Este texto es el resultado de conversaciones e intercambios sobre la escucha, sobre las lenguas y sobre tomar o perder la voz.

La obra de esta reconocida artista argentina radicada en Francia teje un entramado de multivocalidades. A partir de experiencias propias y ajenas, atravesadas por memorias pos/dictatoriales, por traumas e intensidades, resuena su voz potenciada por su voluntad de alianzas y apoyos, pero sobre todo por su insistencia en hacernos escuchar las voces que cuentan.

tejo una narración de polifonías bordando con el hilo retorcido de mis dos lenguas, me desbordo del cauce de la lengua del cuerpo de mi infancia, el español de Argentina, al francés, la lengua del país que me recibe

escucho mi propia voz que me dicta, habladas, escritas, dibujadas, bordadas mis piezas visuales se declinan en diferentes técnicas, traducción en otras materialidades, volcán-dome en tantas voces

trazada en un tiempo no lineal, voy derramada, agua que pasa y vuelve a pasar heraclitiana, esto no es un rompecabezas un modelo para armar, me restituyo y digo una historia con lo más pequeño que contiene infinito, que en mi decir se transforma entretejiendo la mía y las otras, recopilo vocecitas, retazos migas de testimonios restos de lo que resta, pedacitos, transcribo en escritura mi voz palabra, sin mayúsculas que comienzan, ni puntos al final, los fragmentos van flotando sobre los espacios blancos, partición pautada por el ritmo de huecos, van, vuelven, intersticios que palpitan, aspiro expiro, al soplo vital de estar respirando

idas y vueltas, pliegues que se despliegan que se ensamblan en el juego de una bisagra para abrir y cerrar, la escansión entre uno y otro texto no es vacío (yo hablo como sueño entre otras lenguas soy mixtura de voces) el sonido va albergado en la cavidad abierta del silencio, el blanco contiene y sobre esta espacialidad descansa lo intraducible de toda travesía, algo surge del orden de la intraducible, encendido entre secuencias, en el asombro del intersticio

había puesto mis cosas en una caja de plástico en la línea reservada para viajeros con una tarjeta especial que te lleva a través del control de seguridad y, él detrás de mí, se va de cumpleaños a Río por 3 días y yo por 20 en Argentina

j'avais mis mes affaires sur une caisse en plastique dans la ligne réservée aux voyageurs munis d'une carte spéciale qui te fait passer par le control de sécurité et il était derrière moi, il part pour un anniversaire à Río pour 3 jours et moi pour 20 en Argentine

, hay un espacio coctel en el salón del aeropuerto, un espacio circular con banquetas tapizadas en terciopelo verde claro, la luz es suave, el barman detrás con su barra en el centro del espacio me conoce, y él me propone el mismo coctel de siempre,

, il y a un coin cocktail dans le salon de l'aéroport, un espace circulaire avec des bancs rembourrés en velvet vert clair, la lumière est douce, le barman derrière sa barra, au centre de l'espace, me connait, et il me propose le même cocktail de toujours,

uhó yem l'agaqa'yem iye lma anam avion, colichigui yem nagaqa uhó nam soónagala'rapoche lamalagaicaiec, saqchagage na leéraga, qa' so ilotege' aiem ega ra som iso laquip nachaqsota,

digo, hoy en español otra vez en francés, y entre más que dos entre tantas voces que me nombran que nombro, habitada estoy por voces de tantas sonoridades pobladas de silencios, voces que me hablaron desde antes de mí, que me envuelven y me transportan sobre una alfombra mágica voladora, voy en el tiempo y en el espacio, mezclando temporalidades lugares, voy del antes al ahora del sur al norte

mi cuerpo entretejido de voces se hunde en las profundidades de lo que antes escuché desde la translúcida opacidad suspendida, amortiguada por el líquido amitótico que me envuelve se inscriben en mis oídos, son los aretes que me adornan, son mi cuna, envuelta salí de una crisálida de voces, mi propia voz se sostiene desde el eco de las otras, yo misma soy traducida, en la reactualización de otras voces, dicha por otros que me precedieron



FIG2¹ *El jardín mágico de Ruperta*, 2019, Rosario, Argentina.

¹ Todas las imágenes de este texto, han sido facilitadas por la artista.

un cubo de cemento gris, duermo sobre el cemento, un cubo sin ventanas, hay que bajar la escalera, y yo veo a través de mi venda que comienza a desatarse: las vestimentas cortadas con sus solidas costuras, el negro de botas negras, el ruido de sus suelas sobre el cemento gris

une cube de ciment gris, je dors sur le ciment, un cube sans fenêtres, il faut descendre l'escalier et, j'entrevois à travers de mon bandeau qui commence à se détendre : les habits coupés avec ses coutures solides, le noir des bottes noires, le bruit de leurs semelles sur le ciment gris

shetéget so igo coma imalqalec na loóc, roóchetalec so igo coma, som iso shetéget qaica cam nallogoc, ra aunotec som naviagala, samataá so lagatagat usogui : som nogo onolec so ltetagat, lairagaiqa so lapelaqte lairagaiqa, nam l'lamaga lapelatelooóc so coma imalalec

un jardín que hace con los gajos de plantas que trae de la selva, la tierra de las serpientes de las marrones lampalaguas, que vienen a frotarle en señal de bienvenida sus largos lomos, hace 20 años hizo 24 horas en autobús, desde Miraflores, con el pequeño brote de Mapiq hasta el barrio Roullion, en los bordes de Rosario, el brote hoy es un árbol, por las mañanas, los pájaros vienen a cantar y su amiga Roberta dice que *llora de emoción*,

un jardin fait avec des plantes qu'elle apporte de sa jungle, le pays des serpents, les lampalaguas bruns, qui viennent frotter leurs longs dos en signe de bienvenu, il y a 20 ans elle a fait 24 heures en bus avec le petit Mapiq, de Miraflores jusqu'à son patio du quartier Roullion, un quartier dans les bords de Rosario, maintenant il est un arbre et les matins, les oiseaux viennent chanter et son amie Roberta dit qu'elle *pleure d'émotion*,

nanaganagaqui aso maye anam lcove ichegogotagui nam aviaq',alhua l'ma anam naraganaq' anam igo alhualooóc mi'ic, nactavege nasheshtavom ram lviragac so logric l'aq',quesom qaiotege ram nvi iaotaá asom notagaqui,cheqaqaáge ra miraflores,llatac aso l'cove aso mapic ca'navitavaá nam l'ma Rouillon,loige qaiotege ya Rosario,qaq, nagui asom aso qoolaga l'cove nagui nache n'voyec qaq' ram ntetom anam qoio iotaát nam loónec iami aso Roberta qaq' asom maye voó *ram noin iashegota*,

allí, las estrellas son más cercanas, la electricidad es poco frecuente, los faroles públicos se usan para colgarse de los cables eléctricos,

là-bas, les étoiles sont plus proches, l'électricité est rare, la boîte de réverbères est utilisée pour s'accrocher aux fils électriques,

en el avión me llega un sms acerca de la ínfima posibilidad de caer haciendo una estadística con accidentes automovilísticos, el vendedor de armas me dice: *yo te acompaño en los aires haremos parte del viaje atravesando el cielo sobre la misma ruta*

dans l'avion m'arrive un sms sur la infime possibilité de tomber faisant une statistique avec des accidents de voiture, le vendeur d'armes me dit : *je vous accompagne dans les airs nous ferons une partie du voyage traversant le ciel sur la même route*

asom aso avion uhó som iaágaigac saqaiapeque ishet naiogoñe ishet ra na'ne igo ishet ram naloqten nam ina qavem ñeco n'qaico anam anha altemoy, som eso menaganagaic anham ogo gonaqte, taaain aiem inga:aiem am ñenaicapege ram saiotac ioqto ram era qoyeciagac cerqapec nam pigem som eso n'qaáic

si la voz es deseo si el deseo de otros me hizo nacer estar diciendo ahora, si mi propia voz construye este suelo que voy haciendo a los pasos del sonido de mi voz que habla, yo me extiendo y me contamina con las otras sonoridades, y mi voz se va haciendo, modelando en el afecto con las otras, es la mía y es la nuestra

luces que se encienden y se apagan voces que hablan y se callan, tuve que callar para poder decir, olvidar para poder recordar, cuando me quisieron hacer desaparecer y que ni mi nombre exista, hecha un capullo, ensimismada, fui larva volví al útero, escuchando y aun sin entender

no puedo dar respuestas, mi escucha es testimonio, son preguntas y preguntas que responden

¿cómo hacer para decir lo indecible? ¿se puede nombrar lo innombrable, un no- lugar, lo in-mundo, un servicio de información, monstruoso pozo aspirante? ¿cómo decir de esa trampa que se cierra y te encuentras expulsada de la vida al vacío más insondable, a merced de agentes despojados de toda humanidad? ¿qué palabras inventar para describir la desolación de un desierto calcinado, cómo hablar del destierro de la lengua?

tuve que volver desde la herida, vulnerable, necesitada, me fui haciendo en el balbuceo de nuevos fonemas, mi boca, mi lengua, mi paladar, mi garganta, mis cuerdas vocales vibran en una forma nueva, haciéndome decir otro cuerpo, guturales salen sonidos: el arameo, el hebreo, el árabe hablado por mis

abuelas, transversales las voces aparecen, me envuelven me abrazan, me restituyen

cuando se abrieron Los juicios por la Verdad y la Justicia, testimonié, pero la primera operación se tradujo desde París, mudando de piel hablada por otra voz que me reencontraba con una otra voz mía emerge mi -cuerpo voz-



FIG3 *Desaparecer*. 2023, París. En 2005 filmo el ex servicio de información, centro de detención y tortura en Rosario, donde estuve desaparecida desde 1977 a 1979 (hoy son imágenes de archivo, gran parte del espacio ha sido arrasado y en el mismo lugar hay un museo de animales embalsamados) después de haber realizado el film *El pozo y Padre Querido*, en el año 2013. pronuncio *disparaître* lo escribo y agrando mi letra en el neón, soy una astronauta que entra en un agujero negro y sale años luz la misma y diferente, ilumino mi aparición, desde otro lugar y otra lengua. En 2023 realizo otro neón con el mismo artesano, esta vez pronuncio *desaparecer* en español, significando que ahora lo nombro desde la lengua del país de mi infancia, transcurrió una década en mi vida y desde mi trabajo, pude sanarme y volver a decir lo que antes me era imposible, traducción afectiva a mi lengua primera, que desde una transformación íntima y volcada hacia los demás, me posibilita sacar mi voz.

otras manos quitaron la venda de mis ojos y por primera vez veo la rosa fucsia de mi túnica después de tantos días de oscuridad

la lampara me cegaba, pero todavía más los gritos y Analía ya estaba arriba, emparedada viva, en el lugar de los que nunca vuelven, más cerca del cielo y la transmutación, en la terraza encerrada a la luz, guardada en una de esas células construidas en finas planchas de aglomerado, construidas en la precipitación,

d'autres mains ont enlevé le bandeau de mes yeux et pour la première fois je vois le rose fuchsia de ma tunique après tant de jours d'obscurité

la lampe m'aveuglait, mais encore plus les cris et Analía était déjà à l'étage, emmurée vivante, dans l'endroit de ceux qui ne reviennent jamais, plus près du ciel et de la transmutation, sur la terrasse enfermée à la lumière, gardée dans l'un de ces cellules construites en fines feuilles d'agglomérat, construites dans la précipitation,

ampalagua, según el Sr Lafone Quevedo esta voz, se compone, de ampa, término cacánico (de interpretación ignorada) y lahua, lagna ó lava, voz que reaparece en el nombre de yerba catchalahíay, y, es más que probable, que lahua sea expresión del idioma cacán ú otro cualquiera, en la lengua aymará lahua *es cosa dura ó tiesa, ó que se levanta así*, tesoro de catamarqueñismos, diccionario argentino de 1910

ampalagua, selon M. Lafone Quevedo, cette voix est composée, d'ampa, terme cacanique (d'interprétation ignorée) et lahua, lagna ou lave, voix qui réapparaît au nom de yerba catchalahíay, il est plus que probable, que lahua est une expression de la langue cacán ou toute autre, dans la langue aymará lahua *c'est une chose dure ou raide, ou qui se lève comme ça*, trésor de catamarqueñismos, définition de dictionnaire argentin de 1910

som l'taá ileo qaioteqelogo som viiye qaq' asom lateé taqaien qaioteqem so viiye asom aso qoóllaga ilotalec nam ena lahu', son père est mort à 100 ans et sa mère à 107 ans, elle était la cacique, su padre murió a los 100 años y su madre a los 107, ella era la cacique,

aviones porta aviones submarinos tanque de guerra misiles bombas atómicas también ametralladoras fusiles revólveres granadas

avions de guerre de porte-avions de sous-marins des tanks de guerre de missiles bombes atomiques aussi des mitraillettes des fusils des revolvers des grenades

aviones, cotagac se eso iotaát anam ogoónaqte nache qaióót som eso latagac ogogonaqte ála

los hombres mitad animales mitad humanos hacían bebes copulando en los agujeros de las calabazas, de sus líquidos blancos nacían niños sin madre y sin leche que morían al instante de haber nacido,

les hommes moitié animaux moitié humains copulant dans les trous des citrouilles, de leurs liquides blancs sont nés des enfants sans mère et sans lait qui sont morts tout de suite après leur naissance,

nam ina shiagavapi uhó nam inapi igo shiguiac ra latagac igo nogotolec vetoigui aso l'tañe, nam ina lleé lapagagaic ñigui nogotolec qaca aca lateé ram ñeñiguiñe nache ilehu ram chetaáge ñiguiñe,

testimoniar nombrar las marcas del propio cuerpo, desde lo vivido que trenza lo soñado, mi sujeto dice, y temblorosos aparecen en resplandores, los vestigios de lo que se recuerda, sin saber, algo viene algo se olvida, soy una ballena que baja toca fondo, sube, toma aire, vuelve a hundirse y a salir

mis dedos teclean, me escucho y transcribo una historia que es la mía y entreteje con otras, tac tac tac tac tac las teclas, mi voz construye cuerpo vocal soy ahora subjetividad proyectada en devenir

estallaron a la chica que era su traductora, ella estaba al corriente de los contratos, la explotaron en el bosque, ella quería ganar dinero, extorsionar, vender sus secretos, estallaron a Analía, ataron su cuerpo al poste de la electricidad en la vereda de césped verde, en frente de mi casa, yo no la vi (yo ya estaba en el subsuelo) mama dice que sus piernas estaban enredadas allí arriba, entre los cables

ils ont explosé la fille qui était leur traductrice, elle était au courant des contrats, ils l'ont explosé dans la forêt, elle voulait gagner de l'argent, extorquer de l'argent en vendant ses secrets, ils ont explosé Analía, ils ont attaché son corps au poste électrique, sur le trottoir de pelouse verte en face de ma maison, je ne l'ai pas vue (j'étais déjà dans le sous-sol) ma mère dit que ses jambes étaient emmêlées là-haut, entre les câbles,

qanmit asom aso qañoole asom n'sogoñe nam naáqtaqa, taqaien qanmit nam aviaq, aso maye votaique ram voó aca laveque, lpatagañe, imen som vetoót, qanmit aso analía, qaiçoñeraget aso lashe anam ncoiraganaqte so lagaqa imalagalec, ratata yem ima', aiem saishet ram selaá (aiem mashe soótaña yem paáguñe) asom iateé inac ye som lchel l'pachegelo som pashegem, nam ena cable

las bocas los sexos rojos, arriba, abajo, ellas bajaron con sus escaleras directo desde las estrellas, brillante y embadurnadas de sangre, comían la carne cruda por arriba, por abajo y cuando el hombre zorro las vio, se enamoró

les bouches les sexes rouges, dessus, dessous, elles sont descendues avec leurs escaliers tout droit des étoiles, brillantes et maculés de sang, elles mangeaient la viande crue par en haut et par en bas, et quand l'homme renard les vit, il tomba amoureux

nam alap togagaraic, paáshagem, paáguiñe, rama-
yepi venotec maiche asom laviagalate chegoqtot añem
añe vaqañe, chañe naámeta nam ntagoq', chec nam lapat
tocchigui taqain ñem paguiñe riquiapec qa som shiagava
vagaiaga ilaá, nache iavotac,

nombro *traducción afectiva* esa metamorfosis que opera,
que me transforma en otra y soy la misma, otra lengua es
instrumento liberador, llave para abrir puertas de salida,
sacudiéndose los tics de los que estaba obligada a callar
en sumisión, me remodelo en otras sonoridades, territorio
sonoro en expansión

traducirme es migrar, voz de traducción espacial tem-
poral, mi cuerpo de sur a norte va de una lengua a otra,
operación concebida en fragmentos, partitura de intersticios
dudosos, que en su vaivén incierto origina una poesía
de entrelazamientos, territorio de desborde, mezclas entre
nosotras mismas

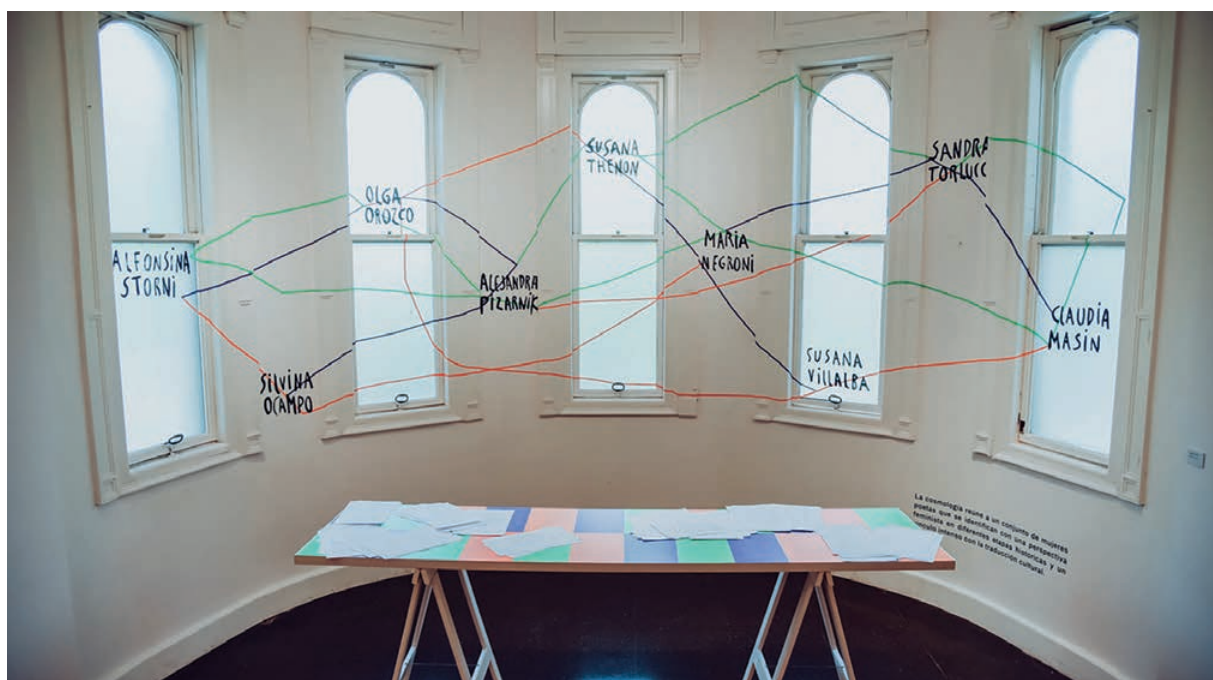


FIG4 Traducir el desborde, 2018, Museo de la Memoria, Rosario, Argentina

a partir del encuentro con el pueblo qom comienzo a reali-
zar mis *Cosmologías*, Ruperta Pérez, chamana, bruja, traba-
jadora social contra la violencia de género en su comunidad,
me hace descubrir la cosmovisión de mujeres estrellas que
descienden del cielo a través de sus escaleras de fibra de
chaguar, sus cuerpos brillantes y sus dobles bocas, una en
la cara y la otra: un sexo dentado, bocas sexuadas sexos
que hablan

**antes, los qoms eran mitad humanos mitad animales,
y las mujeres-estrellas, enteras y brillantes, descienden
por finas escaleras directo desde las estrellas, las muje-
res-estrellas ellas tenían dos bocas, una en la cara y la otra
en el sexo**

**avant, les qoms étaient moitié humains, moitié ani-
maux et les femmes-étoiles, entières et lumineuses,
descendaient les escaliers directement des étoiles, les
femmes-étoiles avaient deux bouches, l'une au visage et
l'autre au sexe**

**qoóllaga, nam shiagava nam paáguñe shiguiac, nache
som alpi-vaqahñi, nalotat qaltaq' chañé, venotec asom
laviagala tachequi aso vaqahñé som alpi-somaye dosolqa
na alap, onolec nam lashec qa' so lla logoqte**

las líneas unen los nombres a partir de las afinidades en sus luchas y en sus maneras de existir, se arrastran, se abren en abanicos y ramilletes, convergen en encuentros, voces que preguntan, ofrecen subjetividades, coro de sirenas para que nadie se tape los oídos con cera, lianas de La Impenetrable, pelos de medusa de una gorgona acogedora, resignificando las escaleras en fibras de chaguar (la planta en forma de estrella) que usan las mujeres estrella para descender del cielo y encontrarse humanas en la tierra, líneas-enredaderas con los colores blanco fucsia verde naranja violeta señalan los diferentes ejes de la lucha feminista en América Latina, migradas de sur a norte, venas de rizoma ramas de una planta rastrera en movimiento, cuerpo que se hace en la palpitación de sus ramificaciones

las nombro cosmologías y no constelaciones pues esto significaría hacer un mapeo de algo ya existente, una cosmología contiene un cosmos nuevo en expansión que cambia y se activa en el tramado de voces diferentes produciendo insólitos encuentros

trazarla es un trabajo in situ, mi cuerpo diseña un terreno de concepción de múltiples posibles para recibir, tejido en capas de profundidades, escultura tridimensional sonora y visual, territorio vocal maleable abierto

si es una poetisa: un poema que se lee la trae en su materialidad, si es una líderesa campesina: tierra cuerpo territorio, nos participa de la transformación que se opera cuando lo femenino toma la tierra (que es adueñarse recuperarse el cuerpo) y del impacto transformador económico político social sexual, poética extendida en solidaria horizontalidad

tejido de diversos cuerpos de saber que genera acciones concretas: en la Cosmología de Mujeres de la Tierra, 2023 exExma, espacio de Madres de la Plaza de mayo, Buenos Aires, con las mujeres lideresas llevamos un proyecto de ley al Congreso de la Nación, en la Cosmología de Poetas latinoamericanas, 2021, Instituto de México a París, se sumaron asociaciones feministas, programa de films, lectura de poemas, performance traduciendo un texto de Hannah Arendt acerca de la traducción a múltiples voces

fuegos artificiales en Malasia, Francia es el 4to exportador de armas de guerra, hoy tuvo una promoción y se ocupa de la venta en todas las islas, durante la guerra de Malvinas, vendieron a la Argentina aviones de cuarta, felizmente los militares pierden la guerra y fin de la dictadura, me envía un video: dos torres, un cielo gris en polvo contaminado, risas de expatriados en una terraza, un feliz año 2020, para ti, Julieta

le feu d'artifice en Malaisie, la France est le 4 exportateur d'armes de guerre, il a eu une promotion et s'occupe de la vente dans toutes les îles, pendant la guerre de Malvinas, ils ont vendu à l'Argentine de mirages pourris, heureusement les militaires ont perdu la guerre et fin la dictature, il m'envoie un vidéo : deux tours, un ciel gris en poussières de pollution, des rires des expatriés sur une terrasse, une heureuse année 2020, pour toi, Julieta

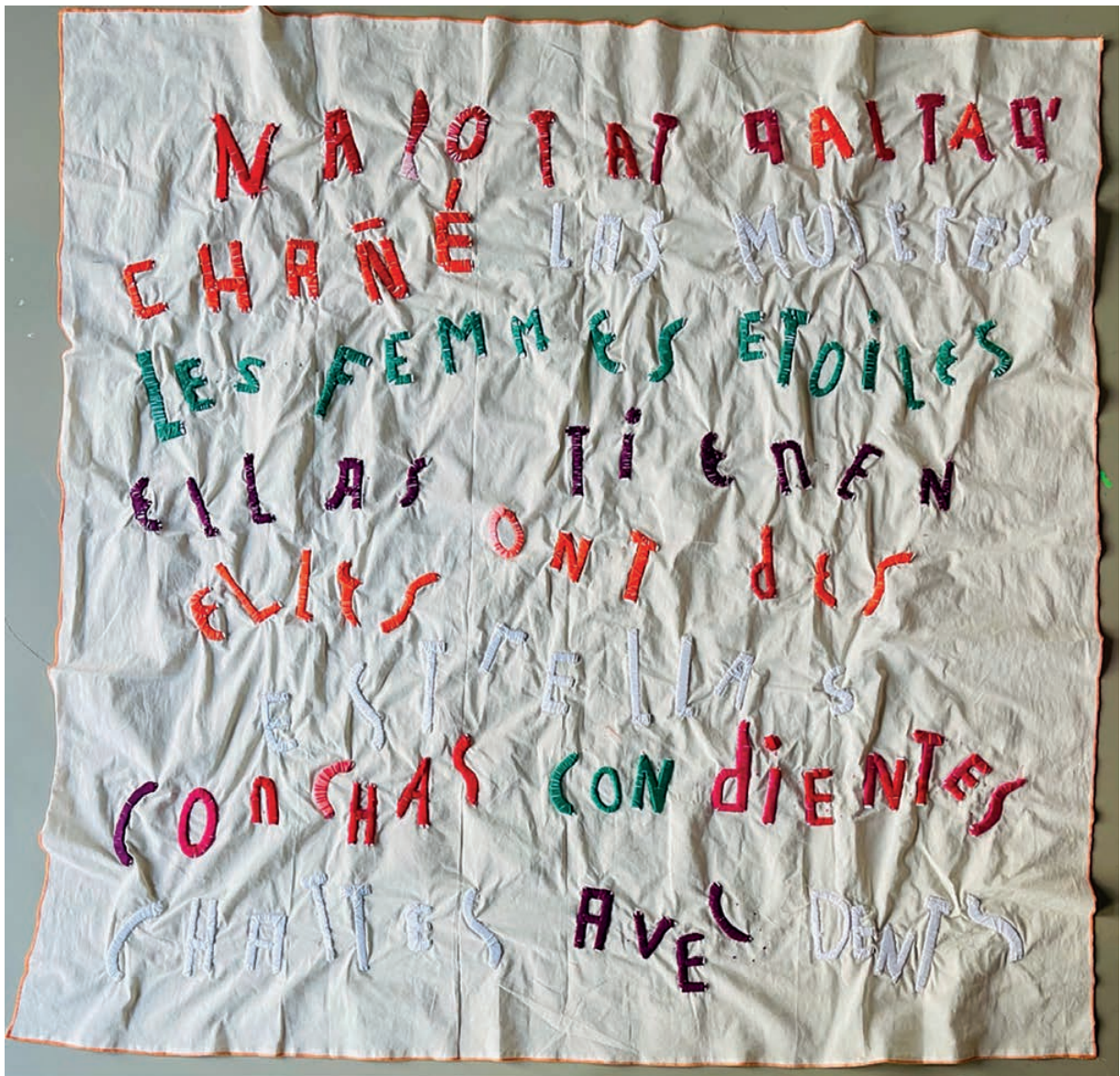
norec yem iye malasia, francia en 4to qaimaq anam ogogonaqte yemiye lataq', nagui qaimenec ram qaimen inavac añem lapa, can vetoigui som lataq' yem Malvinas,

qaimen anam Argentina aviones de cuarta, ca'onagaic som vataganaq' raqahulle ca' som lataq' ime, Somaye iamaga so video: dos torres, qa' so pigem napalalec igo Isoche vetaigui na qavem, raialguiye qanqochenagat en una terraza, iagec ra l'lagagashec so vi'i, aso, julieta

las voces femeninas decimos desde nuestras bocas sexuadas, por ello ha sido menospreciado nuestro discurso de subjetiva intimidad, gemidos y gritos, coro de voces cantarinas y denunciantes, las mujeres estrellas de sexos bocas dentadas, transmiten escritura de palabras orales, fluidas de aire, líquidos, murmullos que se dicen, se van bordando (si la palabra bordar contiene borde, decir es ir bordando para desbordar) desdibujan y abren trama, pues, desde la multiplicidad de voces se trastoca la afirmación de la unicidad autoritaria patriarcal

Oswald de Andrade, Manifiesto Antropófago de 1926, comer es aprender, y si los Tupis antropófagos muerden el mundo, en el Antiguo Testamento Eva curiosa y desobediente, costilla del masculino, se hace nacer desde ella misma cuando abriendo sus oídos, escucha la voz de la tentación y muerde la manzana que cuestiona - el querer saber es una voz que tienta los oídos - voces femeninas que sacuden evidencias, santas mártires extasiadas curanderas de medicinas mágicas chamanas brujas de lenguas afiladas, la voz al femenino comulga con lo más que humano, trastoca lo divino, voces que convergen, cuerpo sexual vocal, coro de sororidades

letras de un abecedario que hacen un bosque de dientes y descodifican el discurso de una historia escrita en masculino dominante, en categorías que se han apoyado en un modelo que nos excluye, desde el desorden del orden establecido desborda un cuerpo vocal de mundos fractales que construye un territorio de polifonía opaca misteriosa y radiante



[FIG7](#) Toile brodée, 2023, Paris.

con los dientes de una poética de sororidad, voraz oralidad subversiva, explosión de super nova desbordante y profunda de mar inconmensurable de cielo siempre más alto, profundidad secreta, cenizas erupciones volcánica lava temblando, las mujeres poetas y las no poetisas también, madres hijas abuelas transmisoras de historias, guerrilleras, bordadoras, serpientes que cambian de piel como vestido (por eso amo tanto a las serpientes!) hadas, flores, luciérnagas, insistentes como olas sin fin, sirenas que hacen enloquecer con sus cantos de voces desirantes

ver el cielo más lejos del cielo, las estrellas de fuego crepitan la luz de estrellas muertas, ellos decían que cada estrella es un muerto, no existía en su idioma la palabra dios, apretados en sus canoas de madera en el mar del estrecho canal donde se mezclan las aguas del Pacífico y el Atlántico, agitan las aguas sin necesidad de remos

voir le ciel au-delà du ciel, des étoiles de feux crépitent la lumière des étoiles mortes, ils disaient que chaque étoile est un mort, le mot dieu n'existait pas dans leur langue, étroites dans ses canoës en bois dans la mer du chenal étroit où les eaux du Pacifique et de l'Atlantique se mêlent, ils brassaient l'eau sans avoir besoin de rames

salletoót na pigem iagec ra qaiqta nam ina pigem, anam vaqañe igo norec neétegec na léraga aso vaqañe levagai, somayepi inapec añem onole vaqañe ilehu, qaica ram vetaiguilo nava qaraáqtáqa su eso ram qanosogovec Dios, npatagat asom n'notagaqui shevic asom aso vagai som eso llegeta qapioñec yem vaña nache Ihalegat na neétagat avagailateé, iagec nava llegalasogoi qaica qalaq ra voó ca yaácotac,

tal vez el cielo estaba teñido de violeta y rosa, en mi antiguo barrio de grandes veredas de césped verde, en silencio las casas dormían por la noche nadie salió a ver el estruendo, la gente cerró todavía más sus ventanas

cam itec nam pigem igo qaiqoil violeta tocalec, yem ima ltaáraic na avaqpi imalagalec, tohiguiñe nochagamec, sum pe qaica ca iallevec asom nachepiaga, napolat nam lallogoc,

peut-être le ciel était teint en violet et rose, dans mon ancien quartier de grandes perlouses et vaste silence les maisons avec ses jardins dormant la nuit personne n'est sorti voir le grondement, les gens ont encore plus fermé les fenêtres,

oídos abiertos bocas sexuales, mi voz poetisa está flotando tacita, yo soy todas las mujeres, habitando este cuerpo de voces ellas son todas yo misma, sus voces me mecen en un mar de escucha de palabras-lucha y me restituyen, en una marea de brazos que me abrazan y me sanan de voces que me acunan, centelleantes respuestas, me abren de preguntas

rachipigui explose estalla

, le mangent avec leurs doubles bouches, et l'emmènent dans elles, aso ihateé nlotéc qalagaye sahiatihaten qaltaq ieglañe roóche Analia ncoñetaáget aso lashe anam ncoiraganaqte, lo comen con sus dobles bocas, y se la llevan puesta



FIG8 709km 6mx6m bichitos de barro cocido, 2017, Museo de la memoria Rosario, Argentina.

le entregué mi texto *Ils*, a Arsenio Borges, el maestro traductor a la lengua qom, *Ils*, habla de mi exilio en París y él lo identifica con el éxodo de su pueblo, impulsado por la deforestación destructiva, la codicia devoradora del extractivismo capitalista, de *La Impenetrable*, desde el Gran Chaco a las afueras de Rosario

709km es la lengua de antes de que fueran obligados a vestirse, a sacarse las plumas que ornamentan sus cabezas, a soltar los collares con colmillos, el texto *Ils*, fue traducido en escritura, pero la lengua qom es oralidad, traducir al antes del advenimiento de los pastores evangelistas y la colonización, cuando los concejos de ancianos eran compuestos de mujeres y hombres, cuando eran cazadores recolectores, viviendo en horizontalidad, entremezclados al cosmos

elementos simples: tierra y agua, en pequeños animales semihumanos de barro cocido, patinados por el calor de las llamas, cada figurilla lleva el peso del deseo de traer de vuelta al animal que representa; juntos, dan testimonio de otro tiempo, un éxodo de la abundancia de la selva a la precariedad de los barrios marginales: cada uno de ellos es un kilómetro que va de Resistencia a Rosario

abecedario animal, discurso expandido sobre mesas con extensiones diversas, de 709km a otras distancias, partiendo de Resistencia a diversos puntos del globo: Buenos Aires, Porto Alegre, etc.

propuse a la idea a la comunidad, se discutió en asamblea, se fijó el precio, los 709 son una selva de lodo, *La Impenetrable*, restos del gran Chaco, los qoms huyendo en manada de la deforestación que arrasa, de planeadores que arrojan una lluvia intoxicante de fosfatos, nacen niños sin brazos, sin piernas, la miel es irrecuperable envenenada por abejas destripadas por los ácidos de la ciencia al servicio de los monocultivos

los bichitos, medida no humana, medida animal que testimonian el dolor de la Impenetrable obligada a huir, es toda la tierra que está yéndose con ellos mismos, los animalitos de barro son la voz del pueblo qom y es la voz de su tierra

viaja escondido en un barco, mató a su hermano gemelo, una pedrada a la cabeza, entre las montañas en algún lugar en el desierto en Egipto, llega a la Argentina se llama Abdo Razul tiene 16 años y es mi abuelo

il voyage caché dans un bateau, il a tué son frère jumeau, une pierre à la tête, entre les montagnes quelque part dans le désert en Égypte, il arrive en Argentine il s'appelle Abdo Razul il a seize ans et il est mon grand père

las figurillas mitad animal-humana evocan los mitos originarios, provocaron fuerte oposición del pastor y algunos miembros de la comunidad, mis propuestas producen interrogantes que a veces, crean antagonismos y generan conflicto, mis interlocutores no adhieren a un evangelismo radicalizado que incide en el orden sexual como en el campo político, al servicio de intereses colonialistas

descolonizar comienza por descolonizarse en el cuerpo propio, contaminarme en distintas formas de oír, ver, sentir, mi producción es transartística, no soy una antropóloga que observa, ni una trabajadora social, yo digo que una artista es una interprete traductora, hay que escuchar, poner atento los oídos a la voz del otro

el texto *Ils*, va desbordando de mi historia personal a la de los otros, la voz no tiene fronteras, teje invisibles hilos de empatía, Arsenio el maestro traductor dice - *para traducir este texto tengo que transformarme en mujer* - y la traducción a la lengua qom se feminiza



FIG 395, 2009 pieza realizada con las bordadoras mexicanas de Tehuacán, en la colina negra, estado de Puebla, México, cada día representa un día de prisión, las mujeres bordaron una traducción aproximativa, cada bordadora lo hace desde su subjetividad, con su propia voz, al mismo tiempo que esta encauzada por la causa, idea que alberga el proyecto de 395.

la pieza puede leerse como una polifonía de voces, y va en la línea de mi propio gesto, cuando al bordar mi futuro vestido, en esa pechera, bordaba un campo de flores diferentes y parecidas

...las otras chicas ya habían sido trasladadas a la prisión oficial, como yo era muy joven, pasé meses en el sótano, sola, sin saberlo hacia huelga de hambre, comía dos cucharadas de leche en polvo al día, estaba casi transparente mi mamá me trajo una tela y un paquetito con hilos de múltiples colores, para bordar un vestido para ponerme el día de mi salida, inspirándome en las túnicas mexicanas que vestía antes de ser capturada, bordé un campo de flores, trozo de infinito que me va sacando de ese sótano oscuro.

el padre de mi padre la madre de mi padre, eran primos, de Homs y Alepo, se llaman, Hanono, se pronuncia Hanum en antiguo arameo, quiere decir *el que implora*

le père de mon père, la mère de mon père, étaient cousins, ils venaient de Homs et d'Alep, ils s'appellent Hanono, ça se prononce Hanum en araméen ancien, ça veut dire celui qui implore

mis hilos de bordar desbordan mis voces tejidas por el eco de la voz de mis ancestros, sus éxodos, se pierden en los océanos del mundo, de Alepo a Egipto a Argentina, y se van impregnando con las voces de los demás migrantes que entrelazan mis traducciones: los qoms empujados desde La Impenetrable a las orillas de Rosario, las mujeres de Aubervilliers de Argelia, Marruecos, África, mezcladas con otras francesas que viven en las orillas, en la exclusión de la Francia pobre, a mi propia travesía, voy sobre el Atlántico, de Rosario a Buenos Aires, de Buenos Aires a París y mi cuerpo va, de sur a norte y de norte vuelvo al sur, contaminada en sonos juntando fracciones de tiempos-espacios, y me derramo en posibles devenires, me dejo comer como, la voz de la comunidad con la que me entrelazo

Rena arrive au port de Buenos Aires en 1906, avec le petit Ezra et un narguilé fait de perles de verre, une broche de diamants étincelants et le châle de velours couleur vin rouge brodé d'or qui entourera la circoncision de mes 8 oncles et de mon père, le dernier des 15 frères

Rena llega al puerto de Buenos Aires en 1906, con el pequeño Ezra y un narguile en cuentas de vidrio, un broche de brillantes rutilantes y el mantón de color terciopelo borravino bordado en oro, que envolverá la circuncisión de mis 8 tíos y de mi padre, el último de los 15 hermanos

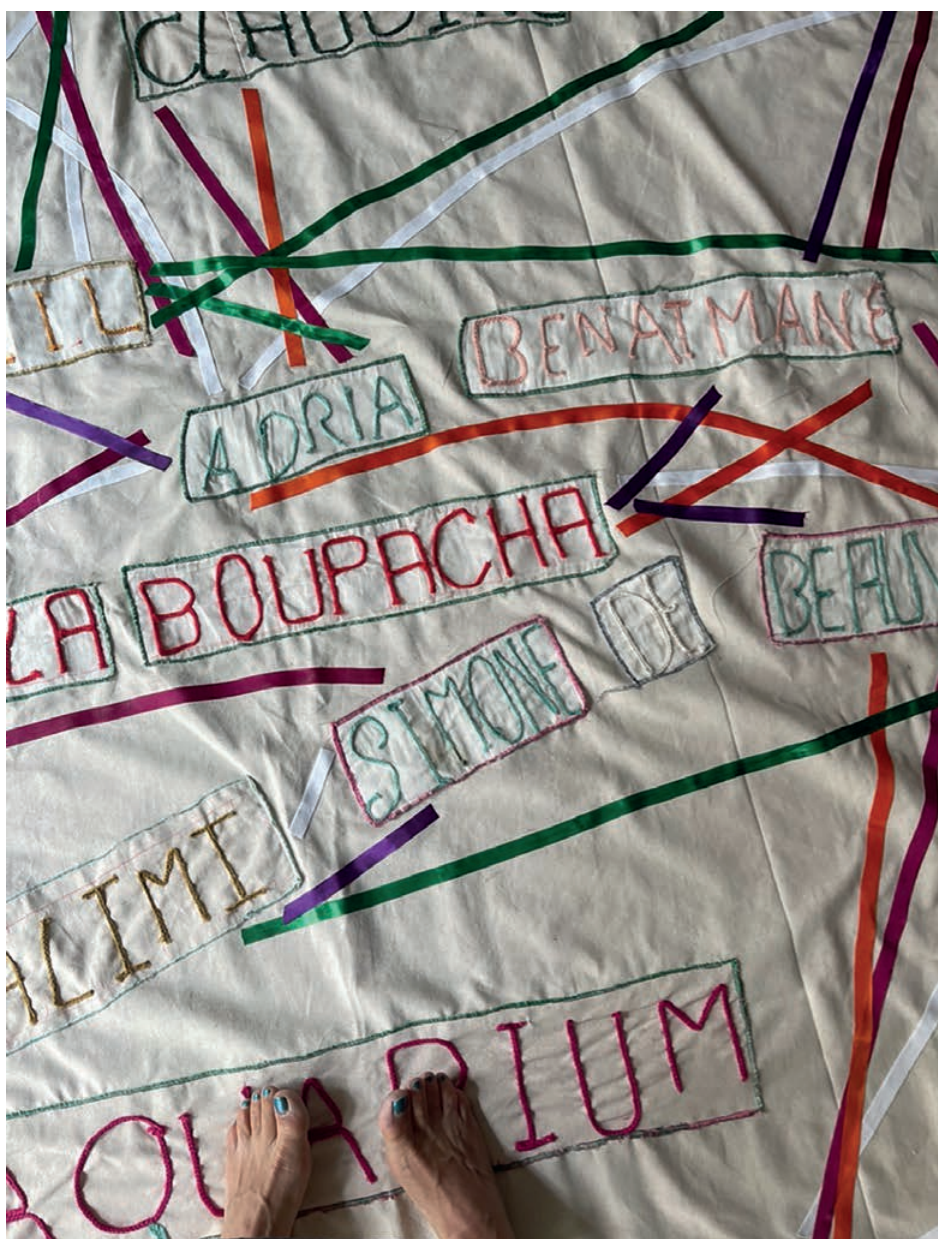


FIG10 Cosmología del Aquarium, 2023, tapicería realizada junto con el atelier Arreglárselas, por mujeres de Aubervilliers, Francia.

a coser grandes paquetes de telas restaran las noches enteras y los niños se dormían entre los fardos polvorientos, y eran tantos que antes de ir a la cama, tenían que contarlos uno a uno

en Alejandría era la gobernanta de un palacio cuidado por eunucos negros, un ala de verano, otra de invierno, alrededor de su cintura, un anillo cargado con todas las llaves de todos los cuartos

coudre de gros paquets de tissu prenait des nuits entières et les enfants s'endormaient parmi les paquets poussiéreux, et ils étaient si nombreux qu'avant de se coucher, il fallait les compter un à un

à Alexandrie, elle était gouvernante d'un palais gardé par des eunuques noirs, une aile d'été, une autre d'hiver, autour de sa taille, un anneau chargé de toutes les clés de toutes les chambres

canción infantil que canta la pérdida, un pie que golpea para subir al cielo y caer a la tierra

chanson pour enfants qui chante la perte, un pied qui tape pour monter au ciel et tomber sur terre

Adria Bensamane (migrante argelina) nombra Djamilia Bouchara, militante por los derechos de las mujeres y por la liberación de Argelia y va junto a su abogada Gisele Halimi, al lado de Simone de Beauvoir, que ha escrito una tribuna que denuncia la violación como método de tortura por los militares franceses, Claudine Buchere (junto a Adria, pilares de El Aquarium) nombra a Madre Teresa y se produce un encuentro inusual, que sólo la mezcla del afecto y la intencionalidad puede concebir, cosmovisión tejida entre lo personal y el mundo territorio bordado a varias manos, decir es un dispositivo de emancipación, el lienzo es piel conjunción de lo íntimo entrelazado con la historia, el tapiz habla de la condición de sujetos sometidas a una doble colonización: mujeres y migrantes

la Cosmología del Acuario de Aubervilliers migra para traducirse a otra superficie, de tela, hilo, cintas de colores, construida con los gestos de la costura y el bordado, nombra la materialidad del atelier de Arreglárselas en El Acuario, espacio asociativo donde se reúnen las mujeres de Aubervilliers (en los bordes de París) refugio para las mujeres, cuando pueden escapar del claustro de sus vidas domésticas, aquí se encuentran, para el café, almuerzos con lo que cada una trae de su casa, se escuchan entre telas, hilos, agujas, máquina de coser, desde la costura se sutura

**boomerang mes 3 langues, 3 routes, 3 cercles
plan de *El pozo* - marelle à l'envers où la terre est dans le ciel et le paradis au sous-sol**

**boomerang mes 3 langues 3 rutas, 3 círculos
- plano de *El pozo* - rayuela al revés donde la tierra está arriba y el paraíso en el subsuelo**

padre 2017-2023

mis piezas bordadas son pancarta, consigna política que ondea, voces que marchan juntas en una manifestación, voces que hacen una voz, también son mantel tendido sobre la mesa que recibe, porque el encuentro íntimo nos une y germina en ideas que pasan a la acción, desde lo más pequeño amasamos la pasta que se expande,

somos tejido de mundos vegetales terrestres, humanos no humanos y más que humanos, en la era del Antropoceno, ser artista es saber escuchar las voces de los mundos, hacerla cuerpo, fui militante en un momento histórico y hoy lo desplazo en mi trabajo de artista activista poética, atravesada por la experiencia de la desaparición política, intentaron sacarme la voz y ella aparece junto a las otras, audible en mi incompleta necesidad, envuelta estoy, cobijada desde este mar de hermanas

nombrar desde el afecto reparando nuestro cuerpo herido, es hacer territorio de voces en sororidad, el odio amoroso teje en hilos de ira de lágrimas de alegría la rebelión para desenredar formas de esclavitud, cuando el arte dice cargado de nuestros deseos, se hace causa: es nuestra voz y es un arma

RESUMO

O artigo surge de uma observação que a voz ocupa um lugar marginal nos estudos literários, nomeadamente no campo da poesia. A noção de transOralidades é um esboço metodológico para uma abordagem transdisciplinar de diversos fenômenos vocálicos ligados à antropologia, musicologia, ciências da religião, estudos de teatro, performance e história dos *media*. Combinando uma atenção às mais distintas técnicas poéticas, mediais e rituais, são apresentadas breves análises da fórmula “boca também toca tambor”, de Ricardo Aleixo, além de elementos da poética de Edimilson de Almeida Pereira e do filme *Los chimbángueles de San Benito o El amor del tambor*, de Martin Lienhard.

Palavras-chave:

oralidades, voz, performance, poesia, mídia

ABSTRACT

The article arises an observation that the voice occupies a marginal place in literary studies, namely in the field of poetry. The notion of transOralities is a methodological outline for a transdisciplinary approach to various vowel phenomena linked to Anthropology, Musicology, Religious Studies, Theater Studies, as well as Performance and Media History. Combining attention to the most distinct poetic, medial and ritual techniques, brief analyzes of the formula “boca también toca tambor”, by Ricardo Aleixo, are presented, as well as elements of the poetics of Edimilson de Almeida Pereira and the film *Los chimbángueles de San Benito o El amor del tambor*, by Martin Lienhard.

Key-words:

oralities, voice, performance, poetry, media.

RÉSUMÉ

L'article part d'un constat selon lequel la voix occupe une place marginale dans les études littéraires, notamment dans le domaine de la poésie. La notion de transOralités est une ébauche méthodologique pour une approche transdisciplinaire de divers phénomènes vocaliques liés à l'anthropologie, la musicologie, les sciences religieuses, les études théâtrales, la performance et l'histoire des médias. En combinant l'attention aux techniques poétiques, médiales et rituelles les plus distinctes, de brèves analyses de la formule « boca también toca tambor », de Ricardo Aleixo, sont présentées, ainsi que des éléments de la poétique d'Edimilson de Almeida Pereira et du film *Los chimbángueles de San Benito o El amor del tambor*, de Martin Lienhard.

Mots-clés:

oralités, voix, performance, poésie, média.

A Gabriela Milone, na escuta.

O presente ensaio aflora a partir de dois encontros realizados na Universidade de Zurique, em 2021 e em 2023, respectivamente *Vozes que contam e transOralidades*. Trata-se de uma breve reflexão sobre a articulação da voz como um fato literário para além e aquém da divisão que sustenta a polaridade oral e escrito. A oralidade é geralmente incorporada marginalmente ao fenômeno literário porque seu repertório, além de ser fugidivo, lida com os campos da etnologia e do folclore. Isso não implica que a literatura deve se sustentar numa ideia restrita de texto, pois o campo não deixa de avançar e de se “expandir” quando se quer lidar com abordagens de estudos intermedia. Assim, busca-se desenvolver uma leitura das dinâmicas de textualidades que agem dentro e fora de livros, de leituras que lidam com a escuta no âmbito medial, para mencionar as possibilidades de uma paisagem mediática diversa que permite a circulação de cantos, de poemas, de falas e seus respectivos jogos de força, vivência e experiência, respeitando, assim, o que a literatura porta em termos de saltos ao inverificável a partir da instabilidade do som. É essa instabilidade que forma uma diversidade corpórea da linguagem que muitas vezes não é reconhecida sob a forma de texto legitimado no campo literário.

Vozes áfonas em zonas ágrafas formam e transformam tanto corpos fônicos quanto espaços gráficos. Elas animam a vida aural de espíritos, entidades, seres ficcionais, ou aqueles que habitam o mundo dos mortos. Cantos, vocalizações, performances geralmente são pontos cegos para os estudos literários, porque escapam do ciclo que contempla a leitura silenciosa do texto e a hermenêutica do comentário. Essa última organiza uma ou poucas vozes que regem a interpretação. Além disso, cantos, performances, vocalizações são *textos* em que certa medida transportam os excessos do êxtase e transe, e geralmente são componentes que escapam mais facilmente do controle de um repertório discursivo que se baseia num discurso mais alinhado ao que ARISTÓTELES, na *Retórica*, estabeleceu em termos de silogismos oratórios e dialéticos (1991: 91). Esses são instrumentos fundamentais em questões jurídicas ou propriamente científicas em que os argumentos são meticulosamente seguidos de provas concretas. Outro caminho, como o dos cantos xamânicos, por exemplo, envolve estruturas temporais mais complexas como demonstrou Pedro CESARINO a propósito dos povos Marubo (2013, 2019). Em *Quando a Terra deixou de falar*, Cesarino não apenas “coletou” os cantos da mitologia marubo, como deu-lhes uma atenção às “artes verbais”, expressão que permite uma articulação entre corpo e alma, mito e realidade, saliva e fala que vêm a linguagem a partir do néctar dos espíritos. Nas palavras de Eduardo VIVEIROS DE CASTRO, citado por Cesarino, um espírito dispõe de uma “transcorporalidade constitutiva” que são

irredutíveis à divisão ocidental entre corpo e alma (CESARINO 2013: 46). Seguindo por esse viés, os espíritos povoam a linguagem humana a partir de artes verbais extremamente refinadas. Nesse estudo detalhado os cantos assumem características ancestrais e prospectivas na relação entre os mais diversos pajés e iniciados. Diversas práticas vocais exigem abordagens que se mesclam com outros campos de saber, como antropologia, musicologia, ciências da religião ou estudos do teatro e da performance. A proposta de um enfoque a partir das transOralidades, busca estabelecer um *corpus* literário plurifônico¹ (CAVARERO, 2019) compreendendo suas formas corais (SÜSSEKIND, 2022) e seus materialismos vocais sobretudo nos estudos e práticas da poesia.

A voz não é apenas metáfora para um estilo poético. Octavio PAZ escreveu que “entre la revolución y la religión, la poesía es *la otra voz*” (1990: 81). Apesar disso, a voz na poesia foi contaminada indistintamente por revoluções e de religiões. Entre ambas, a poesia historicamente deu um tom, estabelecendo com ambas, inclusive, dicções dissidentes. Essa dissidência vem de um caráter plurifônico, pois a partir de um conjunto disjuntivo de vozes, altera-se o *logos* que anima a máquina metafísica para afirmá-lo com Adriana Cavarero². Separada da palavra, a voz tem um ritmo, ela existe na sua entonação. Prolongando a reflexão de Octavio Paz que situa a poesia junto a paixões e visões, a voz na poesia solicita uma união entre técnicas e estados de afeto que formam uma marca única do que pode ser chamado de poética³ vocal. Há de se ressaltar que o objetivo de Octavio Paz era distinto do que é exposto neste ensaio, a saber, o de delimitar em seus estudos o marco “poesia e final de século”, como atesta o subtítulo do seu livro *La otra voz*. Por outro lado, é necessário, a partir das duas primeiras décadas do século XXI, marcar uma temporalidade praticamente anti-nômica: poesia e começo de século.

Passadas duas décadas do século XXI, as transOralidades surgem em contratempo à leitura de Paz, pois elas marcam um conjunto de sensibilidades em transformação social, tecnológicas e afetivas sobretudo para o campo literário. Esse termo propõe uma atenção metodológica a duas tradições que absorvem textos, a filologia e a etnografia, no sentido que elas apreendem variantes textuais e mitológicas cujo objetivo visa uma autenticidade. Se considerarmos a filologia como uma porta para o estabelecimento de textos na primeira idade moderna, existe nela um método que busca agir contra a perturbação da mensagem, afirmando, assim, a autenticidade (dos textos) (MARTINELLI 2006: 8-11). Um impulso semelhante em busca da autenticidade (da vida dos povos) vem da escrita etnográfica. Ela capta culturas ditas ágrafas naquilo que pode ser descrito ou contado de outras sociedades. Na poesia, as artes verbais se organizam de outro modo, o que não implica que tal organização tenha como finalidade a autorreferência de seus signos. No entanto é nela que a voz adquire uma força significante e mesmo a prosódia a conduz por um ritmo que reinventa o uso da língua.

Entendendo as transOralidades como um *ensaio de método* para pesquisa em linguagens poéticas, considera-se que corpos, experiências, media, performances são elementos constitutivos de um espaço vocal na literatura e que esse espaço pode existir mesmo no texto impresso.

O que se propõe aqui é que, a partir da voz, todo e qualquer estudo sobre poesia ou *poética*, necessita ultrapassar dicotomias tais como escrita e oralidade, cultura popular e alta cultura. Essas dicotomias prolongam um jogo metafísico que se alinha a outras, tais como a cisão entre corpo e mente, matéria e espírito, razão e emoção e assim por diante. O que se presente ressaltar é que, a partir das técnicas nascentes no final do século XIX e no começo do século XX, essas destinadas à gravação e reprodução musical, o desenvolvimento do rádio e de dispositivos telefônicos, a voz ocupa uma função central no bom funcionamento do aparelho e na transmissão de mensagens; ela viaja e transforma o seu ambiente. O que é paradoxal, pois, antropológicamente, as técnicas poéticas são as que mais combinam vozes arcaicas com as mais modernas sem distinção, pois o que conta é um estado de presença vocal. Recupera-se tradições a partir de objetos e poemas que requerem traduções, transcrições e novas transferências culturais. Atravessando o tempo, um canto ou uma vocalização mescla as mais distintas temporalidades das quais são feitas a voz humana. Como assinalou Johan Sundberg, “voz” geralmente passa a significar o mesmo que som vocal a partir da fala ou do canto (SUNDBERG 2015: 21). Cada poema dispõe de zonas aurais onde as vozes se apresentam, se singularizam, se transformam. Em cada poema existe uma escuta portátil que faz dele um objeto transportável e relacional (CAVARERO 2019: 142) de vozes que se tocam pouco importando quantos anos ou séculos a separam uma da outra. Sob a condição de ser literalmente transportada, Marie-Pascale HUGLO delimita a variabilidade das condições de transporte da voz:

La voix est un corps sonore qui voyage dans le temps et dans l’espace. Les « transports » de la voix ne sont pas seulement des élans spirituels, émotifs ou pulsionnels, ils sont aussi des combinés téléphoniques, des écrans télévisuels, des haut-parleurs, des radios : les « milieux » de la voix se diversifient et se multiplient avec les médias et les formes de télécommunication, mais si la technologie hante nos imaginaires contemporains, elle reste en prise tant avec la question du sujet et du corps qu’avec celle du collectif ou de la machine elle-même et de ses résistances. Entre la voix de l’âme, du cœur, du peuple (des régions, des femmes, des hommes, des jeunes, des minorités), la voix-radio ou la voix-cinéma, le spectre va s’élargissant. Dans cet entrecroisement des voix, on peut constater un mouvement d’atomisation à tous les niveaux. La voix du sujet

se dissémine, la voix collective se localise, la voix médiatique se diversifie. Sans doute est-ce là le point de départ de ces imaginaires de la voix. Il s’agit ici de faire travailler des transports et des transferts imaginaires qui relèvent précisément des métamorphoses de la voix moderne et contemporaine en littérature ainsi qu’en théâtre et en cinéma (HUGLO 2003: 7).

Entre aparatos telefônicos, textuais, artísticos, psicanalíticos e espirituais, a voz faz parte dos nossos imaginários contemporâneos. Ela está presente além de toda a atenção que se volta para suas componentes fônicas. A voz ocupa um inconsciente técnico no século XX, e ela é condutora dos mais distintos rituais. Mas para ampliar a noção de técnica aqui apresentada, é preciso situar a importância de rituais que aqui serão apenas brevemente situados no limiar vocal. Além do que foi apresentado por Marie-Pascale Huglo, Pedro CESARINO escreveu que a “polifonia é um dos traços essenciais das poéticas xamânicas” (2019: 127). Ele o complementa com a coexistência entre rádios e araras (2019: 109). Por essas técnicas fica difícil delimitar onde estão as vozes arcaicas, onde as modernas, ou as vozes selvagens, pois é próprio da voz mesclar as mais distintas temporalidades num estado de presença único. Aliás, cada língua distribui os sons tônicos e átonos, pausas, pronúncias que geralmente marcam uma temporalidade sonora e espacial em comum. A partir dos mais distintos estados linguísticos dos seres, caberia agenciar e combinar a expressividade oral com aquilo que é próprio ao *transporte* de cada língua. Por esse viés, é preciso ressaltar que na arte poética a voz ultrapassa a sua função comunicativa e é onde a voz se abre a uma perspectiva tradutória e à transmissão.

Existe uma forte tendência a deixar à margem tudo o que está fora do conteúdo que uma voz transmite, ignorando uma força estética fundamental da poesia, pois, ao longo de práticas vocálicas, as vanguardas históricas como o dadaísmo, apresenta uma plurifonia como a *Ursonate*, de Kurt Schwitters. Trata-se de uma peça sonora performada em 1932, foi entendida como “uma mimesis da era moderna da máquina” misturada com uma ecolalia da primeira infância (DECHOW 2006), mas que pode ser percebida como uma articulação entre fala e canto. Outro poema que merece ser abordado a partir das transOralidades, é o de AUGUSTO DE CAMPOS, “cidade”, de 1963. Diante dos acúmulos de prefixos que a palavra “cidade” acolhe, para produzir outras palavras, o poema que tem múltiplas apresentações mediais. Existindo nas páginas de livro, em outdoor, em vídeo ou apenas em áudio, o poema tem uma existência sobretudo vocálica:

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistorilo-qualubrimendimultipliorganiperiodiplastipublirapareprociolorustisagasimplitenaveloveravivaonivoracidade/city/cité (CAMPOS 2014: 113).

A vocalização do poema de Augusto de Campos tem uma duração precisa: dezessete segundos. O encadeamento dos prefixos é vocalizado de maneira ininterrupta, com uma pausa apenas nos três vocábulos finais “cidade”, “city” e “cité”, pois, em inglês e francês a montagem de outros substantivos funciona, como, por exemplo, atrocity, atrocité, periodicity, périodicité. Se a vocalização altera o sentido mais localizado com a “desmontagem” de cada palavra, o sentido semântico mais geral da cidade permanece intocável: a cidade existe com suas atrocidades, publicidades, velocidades, periodicidades, ferocidades, etc. Augusto de Campos é minucioso quanto aos detalhes fônicos e é capaz de retirar melodia vocal dos intervalos entre as palavras e até do branco da página.

Pelo viés das transOralidades considera-se que a vocalização altera e produz uma mancha gráfica que muda simultaneamente a configuração espacial da página e do espaço acústico. Ao fazer uma análise de outro poema de Augusto de Campos, *Canção noturnadabaleia*, Flora Süssekind escreveu que “a passagem de uma investigação das formas de agenciamento dos brancos e pausas da leitura, e de uma afirmação poética recorrente do valor fonovisual do branco, para uma figuração, por meio do contraste e da interferência mútua entre o preto e o branco, de um lugar silencioso, e todavia, coral, de enunciação para o poema” (SÜSSEKIND 2022: 318). São as “ressonâncias vocovisuais do monólogo dramático de Moby Dick na *Canção noturnadabaleia*” (2022: 318). Na reprodução gráfica do poema abaixo a vocalização apresenta um sussurro visual onde o espaço sonoro retirado do branco da baleia ocupa o espaço negativo da página:

A partir desses poemas, transOralidades pode ser um termo que agrupa uma diversidade de vozes ao modo de um *assemblage*, de uma colagem vocal a partir das mais distintas *práxis* poéticas. O prefixo latino “trans” exprime da ideia de uma travessia, mudança, passagem que literalmente produz vestígios quando passa. É nesse movimento contínuo que as vozes produzem rastros. Ademais, os rastros se articulam numa escrita contínua dentro e fora de uma noção fixa de texto. E, por texto, sua essencialização emerge sempre em termos de uma “razão gráfica” (Goody 1979), que Jack Goody faz referência quanto às práticas de domesticação do pensamento selvagem.

A partir das transOralidades é possível combinar um conjunto de materiais diversos para que a dimensão aural da voz atinja uma força figural. Pode-se argumentar que a voz só alcança a visibilidade a partir de condições óticas tais como gráficos que representam a vibração, equações de ondas e de frequências ou formas figurais de representação vocal a partir da boca. Nos quadradinhos os balões indicando que uma voz

sai da boca do personagem é mais que um exemplo, mas uma maneira de assimilar a voz na sua existência gráfica. No entanto, é partindo da condição material de cada voz que se pode visualizar outras figurações possíveis, atentando para aspectos relacionais que vão da condição única e singular que uma única voz até um coro com outras vozes, inclusive as mais teóricas nas quais se incluem autores como Adriana Cavarero, com *A più voci* (2003), Martin Lienhard, com *La voz y su huella* (1989), Jacques Derrida com *La voix et le phénomène* (1967), ou mais recentemente Guilherme Gontijo Flores e Rodrigo Tadeu Gonçalves com *Algo infiel* corpo performance tradução (2017) e com Roberto Zular, com “O núcleo pivotante da voz” (2019). Esses são apenas alguns estudos em línguas neolatinas que lidam com as materialidades vocais respeitando a condição frágil da voz ao longo de suas declinações diante das cristalizações textuais. Esses estudos são partes de uma rede que reconsidera a condição marginal das vozes nos estudos literários, filosóficos e culturais. E a poesia? Embora não sejam estudos focalizados exclusivamente nas formas poéticas, existe neles um diálogo fundamental com a poesia. A questão é que a poesia, refletindo ou não sobre seus procedimentos, dispõe de uma *práxis* pensante como é o caso da obra de poetas e artistas que consideram o *médium* voz.

Cabe situar ao longo de observações teóricas e apontamentos críticos sobre a voz, as *práxis* pensantes de Ricardo Aleixo, de Edimilson de Almeida Pereira, além do filme de Martin Lienhard, *Los chimbángueles de San Benito o El amor del tambor*. Esses são alguns objetos que convocam distintas narrativas históricas, ficções literárias e reflexões filosóficas a partir das vozes na poesia e da reivindicação de particularidades no campo literário. Paul Zumthor faz uma distinção entre as noções de literatura e de poesia. Enquanto que a primeira estaria historicamente demarcada no espaço e no tempo, isto é, na civilização europeia entre os séculos XVII ou XVIII aos dias de hoje, a poesia se vincula com estruturas antropológicas mais profundas (Zumthor 2012: 12).⁴

Os estudos literários deveriam levar mais ao pé da letra o espaço fugidio da poesia, seus pontos de fuga, no qual a(s) voz/vozes, com suas características materiais, seriam estruturais e estruturantes para o ritmo de cada poema. Mesmo que se mantenha, em poesia, a distinção entre letra e a voz, uma pergunta institucional se impõe diante da cristalização em texto (sua edição), a sacralização do poema no seu estado

gráfico: literatura ou performance? A questão retorna na medida em que se avança na discussão sobre a materialidade da voz, pois mesmo que a voz seja considerada como um fenômeno “não-literário”, ela permanece como uma matéria ativa da poesia e dependerá da *autoria* para institucionalizar formas de controle biográficas, hermenêuticas e até hagiográficas (SÜSSEKIND 2008) assegurando tramas que atendem fórmulas de enunciado contidas na estranha instituição chamada *literatura* (DERRIDA 2009).

“O espaço da literatura não é somente o de uma “ficção” instituída, mas também o de uma *instituição fictícia*, a qual, em princípio, permite dizer tudo” (DERRIDA 2009: 49), escreve Derrida a propósito da posição da literatura no ocidente. Com frequência a própria poesia é considerada uma estrangeira nesta instituição fictícia, o que a deixa mais livre para se associar à performance ou às artes plásticas. Para a poesia na sua dimensão transOral, a voz é a matéria fundamental; ela solicita uma poética antropológica que põe no centro das discussões a voz como uma “função protetora”. Seja com um tom acolhedor ou ameaçador, a voz oscila entre a assinatura única de um sujeito e o parasitismo de um fluxo linguístico como expõe Paul Zumthor:

Peut-être, dans nos *mentalités profondes*, la voix exerce-t-elle une fonction protectrice : elle préserve un sujet que menace son langage, freine la perte de substance que constituerait une communication parfaite. La voix *se dit* alors même qu'elle dit ; en soi, elle est pure exigence. Son usage procure une jouissance, joie d'émanation, que sans cesse la voix aspire à réactualiser dans le flux linguistique qu'elle manifeste mais qui la parasite (Zumthor 1983: 12-13).

Zumthor foi um grande defensor do “gozo vocal”, do prazer da palavra na sua circulação inscrita na presença. A alegria do canto e o prazer das técnicas poéticas fazem parte do horizonte de expectativa do medievalista de origem suíça. Leitor atento de Zumthor, Lienhard defende que a linguagem escrita fabrica uma *koiné*; ela codifica emoções, afetos, isolando-as das circunstâncias nas quais circularam. Por isso a *performance* torna-se a chave para a compreensão do fenômeno da voz, pois, na sua geometria (DERRIDA 1967) e na sua característica de evento único e não repetível (LIENHARD 2022), a voz tem uma existência única e singular. Embora o filme de Lienhard, *Los chimbáñgüeles*, não restitua a performance, ele fornece uma experiência medial e ritual em relação as práticas vocais. O subtítulo “ou o amor do tambor” expõe uma relação complexa entre performance, recepção e leitura, pois, por intermédio dessa leitura, “o amor do tambor” faz ressoar uma ética próxima daquela anunciada por Edimilson DE ALMEIDA PEREIRA com *Os tambores estão frios* (2000) e as práticas de vocalização em torno do poema de Aleixo: “boca também toca tambor”. A boca performa, canta, grita, sussurra,

altera as formas fixas da língua, ela ritualiza a língua produzindo um corpo vocal. Digamos que uma política da voz se afirma simultaneamente em duas escalas completamente distintas: tanto no presente imediato quanto na existência além da terra, tanto no fônico quanto no afônico, tanto no corporal quanto no espiritual. Essa política se torna ação quando a voz é compartilhada. Quando o poema se torna um espaço tanto de escuta quanto vocal. É pelo compartilhamento da voz que se atravessa dualidades, ela está aqui e lá: oral e gráfica, a razão da voz é permeável na poesia, pois é nessa permeabilidade que reside o seu ritmo – e ritual – como assinala Ricardo Aleixo:

O texto cantado tem também a sua dimensão rítmica. A ideia, por outro lado, dos tambores falantes, difundida pelos filmes de Tarzan, ou de fantasma, é correta. Principalmente nas línguas tonais, como o ioruba, é possível você mandar mensagens textuais apenas com o percutir dos tambores. Então nós temos uma visão incompleta sobre a cultura africana. Incompleta até mesmo por razões sociológicas, antropológicas... Nós conhecemos a arte e a cultura de pessoas que vieram escravizadas para o chamado Novo Mundo. Nós não conhecemos essa produção feita em liberdade. Toda a arte negra produzida nas Américas foi feita apesar de condições adversas: a história do samba, a história do blues, do jazz, de qualquer forma musical – e cultural, mais extensamente – mas quero falar especificamente aqui da música. No jazz, por exemplo, o aproveitamento de instrumentos de sopros que o exército americano não iria mais utilizar... O passo do samba, ligado aos fatos do cotidiano do escravo: o passo miudinho, pois mesmo acorrentado ele poderia sambar... Nós conhecemos uma música negro-africana ligada apenas à dimensão lúdica, que é uma só das dimensões (ALEIXO 2017: 27).

Tambor, esse instrumento membranófono de altura variável, como atesta o Houaiss, e situado na poesia de Ricardo Aleixo vem de vários lugares. Essa membrana que vibra com o toque – das mãos e da língua – ecoa pela própria cultura, no sentido que é preciso manipular e falar para transmitir suas impurezas que não foram totalmente limpas para caber nas alegorias de uma *nação* brasileira. O próprio Câmara Cascudo em *Literatura Oral no Brasil* apresenta aspectos de uma presença africana que nada tem de homogêneo. As culturas sudanesas e bantus se misturaram no ambiente brasileiro, mesclando e alterando narrativas árabes e europeias. Cascudo põe o nacional entre aspas: “A pesquisa da literatura africana, quase totalmente oral, revelou que o continente não era impermeável às influências culturais da Ásia e Europa. Especialmente os motivos orientais, responsáveis pela maioria de nossos contos julgados locais e típicos, espalharam-se, fundindo-se com os temas “nacionais”,

dando-lhes outra coloração, forma e mesmo mentalidade” (CASCUDO 2006: 156).

O que todo tambor tem em comum escapa da lexicografia, pois eles compartilham sua dimensão ritual. *Mass media*, música popular, tradições orais e incertezas filológicas são alguns exemplos das impurezas que habitam a formulação *boca também toca tambor*. Trata-se de um motivo que permite variações que conciliam o improvisado e a precisão do poema. Sem que tal formulação represente uma síntese na obra de Ricardo Aleixo, ela resgata um procedimento de circulação da voz entre corpo, livro e demais aparatos. Procedimento este que é um modo de levar o corpo ao limite da máquina, pelo viés da repetição, mas sem que ele se esvazie de uma ontologia vocálica presente sobretudo no *grão* da sua voz, para utilizar uma expressão de Roland Barthes, pois esse grão é uma marca de presença de um corpo tanto numa voz que canta quanto na mão que escreve. Há uma erótica vocal neste ritual que não se resume a uma subjetividade excitada, para o afirmar com Barthes, essa erótica faz parte de um jogo livre da crítica que trata de escolher o que não a escolhe. A instrumentalidade da voz que mesmo sem palavra, balbuciante, gaga, irregular, não deixa de transmitir o seu corpo junto ao que poderia ser chamado de acidentes vocais. É por esse grão que circula, que “boca também toca tambor” inventa um “território fônico” de “vocalidades desviantes” (ODELLO e SZENDY 2023: 9-10).

BOCA TAMBÉM TOCA TAMBOR

A fórmula poética *boca também toca tambor* suscita, permite o prolongamento do próprio grão barthesiano, pois aqui a situação musical da língua não cumpriria apenas uma função instrumental: nessa ontologia, é o próprio devir musical da língua que é recuperado. Isto é, por esse procedimento verbal, o advérbio “também” é muito mais música, ritmo, do que uma função sintática inclusiva. “Também” junto a “tambor” mantém uma célula rítmica das que, embora esteja próxima do samba, dialoga com o ritmo afro-mineiro do congo dobrado. “Boca também toca tambor” dispõe de um sistema silábico que pode ser desmontado pelo ritmo – que literalmente toca tambor. A boca é um instrumento que performa a membrana da qual o tambor seria seu mimetismo mais primitivo, pois, no âmbito comunicativo, o tambor se situaria socialmente como um instrumento de expansão da voz, uma voz ou vozes coletivas eficazes na produção de êxtase, do corpo que dança. Evocar a palavra *tambor* no contexto das práticas poéticas de Ricardo Aleixo não deixa fora de campo a dimensão de uma religiosidade popular⁵ encontrada no *candomblé* e da *macumba*, rituais afro-brasileiros, pois ela incita uma ética social a partir de uma materialidade restrita, precária e um manejo de uma práxis de “uma vivência não institucionalizada do sagrado” (ALMEIDA PEREIRA 2005: 18), para mencionar uma expressão precisa em *Os*

tambores estão frios, de Edimilson de Almeida Pereira, autor com o qual Aleixo publicou o livro *A roda do mundo*, em 1996. De acordo com Edimilson de Almeida Pereira, todo o fenômeno da transmissão cultural não está materialmente separado do sincretismo religioso. Ele acontece enquanto os tambores estão em atividade, isto é, quando eles estão quentes. Manter os tambores quentes implica em participar de ritos coletivos, dentre os quais estão as práticas de por vezes em circulação.

Ao contrário dos fenômenos da comunicação que tem como finalidade a transmissão de uma mensagem, a voz na poesia não necessita de uma mensagem a ser transmitida ou interpretada. Mesmo suas tonalidades expressivas são imbuídas de infrapoéticas que se apropriam de determinados aparelhos ou dispositivos para manter na poesia os tambores quentes. Ricardo Aleixo, outro leitor atento de Zumthor, chama a atenção para o termo “poesia” que é uma forma de nomear o que ele entende por “presença”. Numa entrevista de 1996, ALEIXO chama a atenção para o método de análise de um medievalista no ambiente mediático:

Então é preciso abordar trabalhos como os de um medievalista, o suíço Paul Zumthor, falecido no ano passado. Ele mostra que toda a literatura medieval foi oralizada publicamente. Nós, homens de agora, nos esquecemos que um erudito, na Idade Média, acumulava, quando muito, dez volumes ao longo de sua vida. (ALEIXO 2017: 32)

Há uma passagem interessantíssima de Santo Agostinho entrando no mosteiro e se espantando ao ver um colega seu lendo silenciosamente – os olhos pregados na página. Nós temos a vontade, a determinação, de moldar a história aos nossos objetivos. Nós desconhecemos que Homero foi um poeta que oralizou seus textos, que Dante, também, muito certamente – ele mesmo, ou intérpretes de sua poesia... (ALEIXO 2017: 32)

Dado esse contexto, boca também toca tambor é um poema para ser ouvido, performado, alterado de acordo com o ambiente e as circunstâncias de leitura:

boca saúda o dono da fala
fala do tempo e do amor
das guerras da vida da morte
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca procura outra boca
bebe água se faz calor
come o que a mão lhe oferta
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca cospe no inimigo
morte a mão do agressor
agride agrada agradece
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca engole palavras
por cautela medo horror
faz com que a luz seja luz
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca oculta segredos
urra de gozo ou de dor
mente descaradamente
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca revela mistérios
é mestra em espalhar rumor
diz o que vem à cabeça
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca avisa terra à vista
embala o canto do cantor
cumpre o que o coração manda
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca pode até causar
a perdição do falador
pede perdão tece loas
e também toca tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca é que faz a fama
dogriô e do akipalô
ambos mestres da palavra
que ecoa como um tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca que um dia herdou
da boca do criador
o mais imprevisito dos dons
soar como um tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

boca tambor que só toca
direito se o tocador
ouvir no fundo do peito
o som de outro tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

a boca de hugoball
um idioma dadafro criou
por toda zuriqie se ouvia
“jolifantobambla ô”

boca também toca tambor
boca também toca tambor

scwitters com sua ursonate
“böwörötääzääUupö”
monossilabatucando
a língua de goethe entortou

boca também toca tambor
boca também toca tambor

a palavra-trovão com 100 letras
que james joyce inventou
fez tremer a terra toda
tal qual o alujá de xangô

boca também toca tambor
boca também toca tambor

“orkataonaizera”:
o urro stacatto de artaud
ainda hoje reverbera
como um solo de tambor

boca também toca tambor
boca também toca tambor

“like a sex (drum) machine”:
james brown nos ensinou
do que é capaz a boca
contra o tédio o ódio e a dor

(ALEIXO 2013: 40-44)

“Boca também toca tambor” é um ritornelo. Nesse ritornelo se combinam história, refrões, lugares de passagem, espaços de improvisação, enfim, “boca também toca tambor” é um marco para uma pausa na transmissão de episódios da arte, da literatura, da cultura transOral. Ricardo Aleixo expõe a condição de poeta a de artista-pesquisador, onde as formas estão em pleno diálogo com a sociedade. “Um exercício de uma alteridade radical”, expressão do próprio poeta e título da apresentação de uma coletânea de entrevistas organizada por Telma Scherer passa por um uso consciente e medial da voz. A voz, que é corpo, se apresenta como parte de uma escrita sob o modo de uma “corpografia”. Segundo SCHERER, Aleixo incarna no Brasil o artista que é simultaneamente:

O passista de sua própria escola, bailarino à la Merce Cunningham, parceiro, entre outros, de John Cage, Hélio Oiticica, Augusto de Campos, dos guaranis e dos Dogons, dos nativos de Serra Leoa que estão vivos em seu código genético. Entre tantos outros camaradas, Aleixo desenvolve a linha da conversa e do aperto de mão: cria suas obras como se pusesse na colagem de Kust Schwitters aquele recorte amarelinho que faltava, como se contasse segredos a Hugo Ball em pleno Cabaret Voltaire. Porque ele sabe que o seu tempo é um agora que se libertou das linhas retas do calendário: é sinuoso como o corpo do menino-Exu que ele viu atravessando a rua no centro de Belo Horizonte – e registrou no poema Cine-olho (ALEIXO 2017: 9).

O poema em questão mencionado por Telma Scherer dispõe no interior de sua disposição vertical uma habilidade vocal, o que implica uma imagem acústica que reproduz no espaço da lusofonia um amalgama africano e brasileiro do ritmo de um pequeno passante:

Um
menino
não.
Era
mais
um
felino
um
Exu
afelinado
chispando
entre
os
carros
—

um
ponto
riscado
a
laser
na
noite
de
rua
cheia
—
ali
para
os
lados
do
Mercado
(ALEIXO 2017: 10)

O poema e o próprio poeta se tornam um lugar de convergência de diversas linguagens: as fontes das performances tanto são históricas quanto periféricas onde a própria vida precária e exposta enquanto tal *perfor*ma no simples fato de viver. Considerando a dimensão transOral de seus poemas, ALEIXO realiza um coro: “mesmo quando estou só estou em bando” é um prolongamento da formulação “boca também toca tambor”, pois existe uma diversidade coral. O poema não é apenas visual, mas um espaço de escuta e de oferenda. As vozes englobam temporalidades diversas que vão da máquina do mundo camoniana ao movimento dadaísta. Os significantes da literatura ocidental se mesclam com *visungos ou orikis* que mostram a permanência de uma África banto e ioruba no Brasil. No depoimento do poeta existe a possibilidade de tornar material no campo literário o que ecoaria ontologicamente no plano religioso: “Todo lugar de grande aglomeração tem Exu como guardião. Essa situação é mágica – e eu, que não sou um homem religioso, reconheço esse dado mágico que se coloca na minha frente, no meu dia a dia. Mas o fato de linguagem me interessava. Eu queria trazer isso para o campo da linguagem” (ALEIXO 2017: 27).

Retomando a ideia de arte verbal, a voz *no* e *do* texto poético, mesmo quando a métrica explode no verso livre ou implode nas tensões silábicas, movimenta-se por uma série de construções e de desvios na linguagem a partir de aliterações, onomatopeias, repetições, jogos tonais, exaltações, ditados populares, frases feitas ou de efeito em manifestações ou torcidas organizadas, mas ainda saudações e encantamentos. Em termos de voz, a distância entre a fala e o canto pode ter uma infinidade de nuances que florescem a partir de efeitos estéticos. Edmilson Pereira de Almeida é sensível ao que ele chamou de “instabilidade criativa da palavra oral” (ALMEIDA PEREIRA 2022: 131), sobretudo pela instabilidade diante de toda e qualquer possibilidade de controle. Historicamente e todo e qualquer instante

a voz dispõe de uma textualidade rejeitada (ALMEIDA PEREIRA 2023: 25).⁶

POÉTICAS EM TRANSE, VOZES EM ÊXTASE

Transe e êxtase produzem materialidades vocais. Seus sons, situando-se no intervalo entre a fala e o canto, produzem derivas de sentido que, inclusive, desorientam a partir de rumores e gritos, de tambores e gestos. Tudo isso faz parte dos efeitos e dos afetos da voz. Nesse breve ensaio de método procurou-se mostrar que as diferenças entre escrita e oralidade, vanguardas e culturas autóctones ou populares, corpo e mente, voz e texto podem ser reconsideradas a partir de investigações que considerem a complexidade do fenómeno literário. Nos estudos de poética, convém lidar com um conjunto de tradições que vão dos livros da *Retórica* e da *Poética*, de Aristóteles, passando por autores que se dedicam aos estudos da voz, Cavarero, Derrida, Lienhard, mas também das práxis pensantes de poetas e de artistas que lidam com as materialidades vocálicas. A dimensão do transe, do êxtase, da diferença e da repetição, mostra que a voz na poesia merece ser estudada a partir do tom, do ritmo, das frequências e dos padrões que os deslocamentos de sentido da poesia podem proporcionar em termos de técnica. Uma simples palavra, repetida em frequências distintas, pode conter técnicas performativas do transe e do êxtase. Numa única língua como a portuguesa, os mais diversos níveis de impureza, de empréstimos, de sotaques, de padrões, fazem com que a própria ideia de monolinguismo imploda a partir da emergência de vozes. Nesse caso, dado que a poesia é uma espécie de língua estrangeira por mais que um ou uma poeta a escreva no seu próprio registro linguístico, é possível despertar babel quando se a põe para dormir. Esse é o caso de *babeladormecida*, palavra-verso de Ricardo ALEIXO (2010) publicada em *Modelos vivos*. Declinando a noção de “ficções fônicas” de Gabriela MILONE (2022), com Aleixo, chega-se a uma outra, a de fábula-fala destinada a alteração permanente do corpo das palavras. Trata-se de uma escrita em estado de saliva que alcança uma plasticidade fonética que só a partir das articulações vocais é possível alcançar.⁷

NOTAS

¹ O conceito “plurifônico” é proposto por Adriana Cavarero em *Democrazia sorgiva*, 2019. Na esfera pública – ou melhor, na fonosfera – Cavarero direciona o polifônico no âmbito dos afetos políticos a partir do pensamento de Hannah Arendt. As vozes não apenas perfuram as aparências públicas como também faz parte dela. Sua observação a partir do canto é fundamental para apresentar uma parte da questão do seu funcionamento no espaço público: “Il canto è notoriamente una delle espressioni più tipiche es emozionanti della fonosfera della massa. Ed è, in un certo senso, la sua emissione sonora più intensa e peculiare. Come se, quando gli individui cantano all’unisono, si fondessero insieme attraverso l’immersione in una voce collettiva deindividualizzata, un’immersione piacevole nella sonorità di un corpo mistico che ingloba il loro corpo singolo dislocandolo in una dimensione di *ex-tasis*” (CAVARERO 2019: 111).

² O argumento de Adriana Cavarero é preciso: “La macchina metafisica, che nega metodologicamente il primato della voce sulla parola, va smontata non solo trasformando tale primato in un’essenziale destinazione, ma tenendo sempre a mente che la strategia volta a neutralizzare la potenza della voce è anche una strategia nella quale il darsi “a più voci”, diverse l’una dall’altra, del fenomeno della parola resta, per millenni, inascoltato” (CAVARERO 2022: 22).

³ Mesmo a *Poética* de Aristóteles pode ser compreendida a partir desse marco. Segismundo Spina demonstrou magistralmente que a *Poética* foi um texto que era praticamente desconhecido na Antiguidade e que encontrou um berço filológico na Itália ao longo do século XVI (SPINA, 1995: 48). Cabe combinar nesse simples texto baseado praticamente sobre a tragédia as suas formas de circulação não-gregas, isto é, sírias e árabes, entre os séculos VI e XI. É por esse tipo

de circulação que as vozes que animam um texto formam um compósito de traduções, de leituras ora performadas ora programáticas que vão calibrando a voz às exigências filológicas de um texto para ser lido em silêncio. Mas existe uma efemeridade vocal que produz variantes ao longo da mudança de sensibilidades.

⁴ Em « Introduction à la poésie orale », ele é categórico quanto a resistência da linguagem dos letrados que não hesita em classificar a linguagem predominantemente oral ao folclore: « L'élément perturbateur, dans de telles discussions, provient du recours implicite ou déclaré que l'on y fait à une opposition ici non pertinente : celle qui tranche entre le « littéraire » et le non-littéraire, ou de quelque autre terme, sociologique ou esthétique, qu'on les désigne ; et j'entends ici littérature tout résonnant des connotations dont il s'est chargé depuis deux siècles : référence à une Institution, à un système de valeurs spécialisés, ethnocentriques et culturellement impérialistes. Jusque vers 1900, dans le langage des lettrés, tout littérature non européenne était rejetée au folklore. Inversement, la découverte, au cours du XIX siècle, du folklore et de ce que l'on nomma, d'un terme révélateur, les « littératures orales » se fit plus ou moins contre l'Institution, au temps même où la Littérature entreprenait de se vouer à la quête de sa propre identité, captait à cette fin philosophie, histoire, linguistique et posait, irrécusablement, un « absolu littéraire ». Zumthor, Paul. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983, p. 24-25.

⁵ Existe uma eficácia social em práticas religiosas. A do candomblé é muito bem apresentada por Edmilson de Almeida Pereira: "O Candomblé é vivenciado por pessoas pobres, residentes em áreas rurais ou na periferia dos centros urbanos. As expectativas sociais e as organizações éticas dos devotos transparecem nos cantos, gestos e histórias sagradas que formam a mitologia do Candomblé. O

ritual faz parte de um conjunto social em que a religiosidade atua como força instituidora da realidade. O *homo religiosus* que realiza o Candomblé transporta para a esfera social muitos dos exemplos recebidos dos ancestrais, durante as sessões sagradas" (ALMEIDA PEREIRA 2005: 17).

⁶ O estatuto de textualidade rejeitada, atribuído ao patrimônio banto-católico, não é suficiente para afirmar que ele deixou de ser mantido e recriado nas comunidades de devotos espalhadas pelas periferias urbanas e regiões do interior do país. Essa textualidade – apesar de não atingir os meios de comunicação de massa ou de ser apenas esporadicamente notada por eles – vem sendo criada e recriada desde o período colonial; sua vitalidade é justificada na medida em que os devotos a tomam como um médium para relacionar-se com o mundo, a fim de compreendê-lo e de atribuir-lhe sentidos. Por isso, em vez de dizer que essa textualidade perdeu o seu lugar no campo da literatura legitimada, vale mudar a espessura das lentes analíticas e observar que ela se encontra em situação de exílio, mas viva e respirando o desejo de ser percebida como uma textualidade entre as muitas que constituem os jogos da vida em sociedade. Esse estado de vir a ser estimula que a significação das textualidades seja tecida nos embates entre as forças de preservação e mudança, aspecto que lhes confere dinamismo e relativiza as noções do que é uma textualidade legitimada ou rejeitada. Assim, são inerentes à textualidade banto-católica as perspectivas para considerá-la como textualidade rejeitada ou *silenciada*, mas também viva e silenciosa (ALMEIDA PEREIRA 2023: 25).

⁷ Nota: este ensaio faz parte inicial de uma pesquisa que busca articular voz, mídia e lírica e seus efeitos no fenômeno literário. Parte dela foi apresentada na Universidade Federal do Paraná (UFPR) em Curitiba, entre janeiro e fevereiro de 2024 com o apoio do programa CAPES PRINT.

BIBLIOGRAFIA

ALEIXO, Ricardo.

2013 *Mundo palavreado*. São Paulo: Peirópolis.

ALEIXO, Ricardo.

2010 *Modelos vivos*. Belo Horizonte: Crisálida.

ALMEIDA PEREIRA, Edmilson de.

2023 *A saliva da fala*. Notas sobre a poética banto-católica no Brasil. São Paulo: Fósforo.

ALMEIDA PEREIRA, Edmilson de.

2022 *Entre Orfe(x)u e Exunouveau*. Análise de uma estética de base afrodiáspórica na literatura brasileira.

ALMEIDA PEREIRA, Edmilson de.

2005 *Os tambores estão frios*. Herança cultural e sincretismo religioso no ritual de Candomblé. Juiz de Fora: Funalfa Edições.

ARISTOTE.

1991 *Rhétorique*. Trad. Charles-Émile Ruelle. Paris: Livre de Poche.

ARISTOTE.

1996 *Poétique*. Trad. J. Hardy. Paris: Gallimard.

BARTHES, Roland.

1995 *Œuvres complètes* (1974-1980). Tome 3. Paris: Seuil.

CAMPOS, Augusto de.

2014 *Vivavaia*. Poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial.

CAMPOS, Augusto de.

1994 *Despoesia*. São Paulo: Perspectiva.

CASCUDO, Luís da Câmara.

2006 *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo: Global.

CAVARERO, Adriana.

2019 *Democrazia sorgiva*. Note sul pensiero politico di Hannah Arendt. Milano: Raffaello Cortina.

CAVARERO, Adriana.

2022 *A più voci*. Filosofia dell'espressione vocale. Roma: Castelvevchi.

CESARINO, Pedro de Niemeyer.

2019 *Oniska*. Poética do xamanismo na Amazônia. São Paulo: Perspectiva.

CESARINO, Pedro de Niemeyer.

2013 *Quando a terra deixou de falar*. Cantos da mitologia marubo. São Paulo: Ed. 34.

DECHOW, Arne.

2006 *Kurt Schwitters: Ursonate* (Cd Album). Obernburg am Main: Logo Verlag.

DERRIDA, Jacques.

2012. *La voix et le phénomène*. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl. Paris: Puf.

DERRIDA, Jacques.

2014 *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Ed. Ufmg.

GONTIJO FLORES, Guilherme e

TADEU GONÇALVES, Rodrigo.

2017 *Algo infiel*. Corpo performance tradução. Florianópolis/São Paulo: Cultura e Barbárie/ N-1 edições.

GOODY, Jack.

1979 *La raison graphique*. La domestication de la pensée sauvage. Trad. Jean Bazin e Alban Lensa. Paris: Les Éditions de Minuit.

HUGLO, Marie-Pascale.

2003. "Présentation". Études françaises. Volume 39, numéro 1, 2003, p. 7-11. [Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2003-v39-n1-etudfr441/> (consultado 8.09.2023)].

JAKOBSON, Roman.

1973 *Questions de poétique*. Paris: Seuil.

LIENHARD, Martin.

2011 *La voz y su huella*. La Habana: Casa de las Américas.

LIENHARD, Martin.

2020 *Los chimbánqueles de San Benito o El amor del tambor*. [Disponível: <https://vimeo.com/525241816/f8eaa26940> (Filme 20"")]

LIENHARD, Martin.

2021 *Voz, cuerpo, espacio, tiempo: la performance "oral"*. San Benito en Gibraltar (Zulia, Venezuela). *Voces que contam/Voces que cuentan*. Conferência 17, 18, 19 de março, 2021. [Disponível: <https://dlf.uzh.ch/sites/voces-que-cuentan/ponentes/> (consultado 8.09.2023)]

MARTINELLI, Lucia Cesarini.

2006 *La filología*. Roma: Riuniti.

MILONE, Gabriela.

Ficciones fônicas. Materia, paisajes, insistencias de la voz. Santiago: Mimesis, 2022.

ODELLO, Laura e SZENDY, Peter.

2023 *La voix, par ailleurs*. Ventriloquie, bégaiement et autres accidents. Paris: Les Éditions de Minuit.

PAZ, Octavio.

1990 *La otra voz*. Poesia y fin de siglo. Barcelona: Seix Barral.

ROMÃO, Luiza.

2021 *Também guardamos pedras aqui*. São Paulo: Noz.

SPINA, Segismundo.

1995 *Introdução à poética clássica*. São Paulo: Martins Fontes.

SCHERER, Telma (Org).

2017 *Ricardo Aleixo*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue.

SUNDBERG, Johan.

2015 *Ciência da voz*. Fatos sobre a voz na fala e no canto. Trad. Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Edusp.

SÜSSEKIND, Flora.

2022 *Coros, contrários, massa*. Recife: Cepe.

SÜSSEKIND, Flora.

2009 "Hagiografias". *Inimigo Rumor*, v. 20. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/ 7letras, p. 28-65.

ZULAR, Roberto.

2019 "O núcleo pivotante da voz". *Cadernos de Tradução*. N. 39. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, p. 372.

ZUMTHOR, Paul.

2007 *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify.

ZUMTHOR, Paul.

1983 *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.

ZUMTHOR, Paul.

"De la circularité du chant". *Poétique*. Revue de théorie et d'analyse littéraires. N. 2. Paris, Seuil: 1970, p. 129-140.

FETICHISMO DE LA ESCRITURA, NOSTALGIA DE LA VOZ¹

Valeria Wagner

Universidad de Ginebra



Festín azteca. Ilustración del Códice Florentino, finales del siglo XVI.

¹ Ensayo escrito en homenaje a Martín Lienhard, quien cambió definitivamente el panorama intelectual y cultural del hispanismo helvético, y ayudó a renovar la cultura universitaria suiza, jerarquizada en extremo. Retomo uno de los textos que presenté en el congreso en el que lo conocí, y que publiqué posteriormente (WAGNER 2005). Aprovecho para celebrar la larga amistad y fructuosa colaboración intelectual con Adriana López-Labourdette, a quien conocí en ese mismo congreso, y para agradecer a Eduardo Jorge de Oliveira por la coordinación de este volumen.

RESUMEN

Este ensayo aborda la persistente fascinación que ejercen las culturas orales sobre la cultura letrada occidental, a partir de un repaso de diferentes enfoques sobre el fetichismo (Lienhard, Marx, Wittgenstein, Graeber), y de la relectura de la novela *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa, en la que se escenifica el debate sobre el lugar de las comunidades “primitivas” y de la oralidad primaria en la Modernidad.

Palabras clave:

fetichismo, cultura letrada, oralidad, *El hablador*, Lienhard, Marx, Wittgenstein, Graeber

SUMMARY

This essay addresses the persistent fascination that oral cultures exert on Western literate culture, based on a review of different approaches to fetishism (Lienhard, Marx, Wittgenstein, Graeber), and on the rereading of the novel *El hablador* (*The Storyteller*, 1987) by Mario Vargas Llosa, which stages the debate on the place of “primitive” communities and primary orality in Modernity.

Key words:

fetichism, literate culture, orality, *El hablador*, Lienhard, Marx, Wittgenstein, Graeber.

RÉSUMÉ

Cet essai aborde la fascination persistante que les cultures orales exercent sur la culture lettrée occidentale, à partir d'une revue des différentes approches du fétichisme (Lienhard, Marx, Wittgenstein, Graeber), et de la relecture du roman *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa, que met en scène le débat sur la place des communautés « primitives » et de l'oralité primaire dans la modernité.

Mots clé:

fétichisme, culture lettrée, oralité, *El hablador*, Lienhard, Marx, Wittgenstein, Graeber.

A finales de los años 80 se publica *El hablador* (1987) de Mario Vargas Llosa, texto que, apoyándose en el subgénero de la novela de la selva, interviene en el debate por entonces nacional y latinoamericano, sobre las perspectivas futuras de comunidades no-modernas en un mundo en vías de globalización. La novela pone en escena los discursos contrastados de un antropólogo que se identifica radicalmente con sus sujetos de estudio (los machiguenga), y de un escritor que aspira a reproducir en su relato el discurso del narrador oral de esas comunidades aisladas del mundo moderno. Mientras que el primero apuesta por el aislamiento de la comunidad para sobrevivir y mantener y preservar su cultura, el narrador-escritor opta por la opción más académica de documentar su existencia para la posteridad. Si ambos están fascinados por la cultura machiguenga, el narrador-escritor se obsesiona por la figura del narrador oral de la comunidad, a cuya voz le atribuye poderes casi mágicos, que intenta incluso de integrar en su propia escritura con la ayuda de un texto-amuleto.

La fascinación del narrador letrado por el *hablador* resume en la novela la relación ambivalente de las élites letradas hacia los llamados pueblos primitivos, mezcla de sentimiento de superioridad, de culpabilidad, de idealización y de nostalgia por una forma de comunidad imaginada como plenamente presente a sí misma, aunque ya irremediablemente *perdida*. Casi treinta años después de la publicación del relato de Vargas Llosa, una crónica de John Lee Anderson sobre una tribu no-contactada de Mashco Piro –enemigos implacables de los machiguenga en la novela– documenta la resistencia de estos pueblos amazónicos a desaparecer, y la persistente fascinación que ejercen sobre nosotros (ANDERSON 2016). Anderson describe la difícil situación de estos pueblos, forzados por la degradación medioambiental a salir de su aislamiento, básicamente con los mismos argumentos por y contra la modernización y/o asimilación de los pueblos amazónicos no contactados que desarrollan los personajes de *El hablador*.¹ Por un lado, valoración y deseo de protección de esas culturas y pueblos, que implicaría precisamente un continuado aislamiento; por otro lado, angustiosa resignación ante lo que parece su inevitable extinción, y espectacularización de las tribus que surgen de la espesura de la selva: “*An Isolated Tribe emerges from the Rain Forest*”, reza el título de la crónica, mientras que la imagen que la ilustra, de un grupo de indígenas al borde de un río, los presenta como *esperando* a los observadores que, supuestamente, vienen a protegerlos –no sabemos si de su aislamiento o si de la Modernidad que invade la selva.²

Paralelamente a esta fascinación culposa, y en el marco de las múltiples crisis que se suceden desde los años 70 –medioambientales, políticas, humanitarias, –a lo largo de las cuales se han visibilizado diferentes organizaciones indígenas en el mundo, la antropología (en diálogo con otras disciplinas) ha sabido desarrollar un interés más respetuoso,

aunque también potencialmente depredador, por las epistemologías y cosmovisiones de los pueblos autóctonos. Se buscan en ellas pistas para reconfigurar nuestra (la occidental capitalista letrada) manera de pensar, de ver y entender/escuchar el medio ambiente (las plantas, minerales, animales, la gente). Me parece identificar, en esta atención contemporánea a la agentividad de los objetos, cosas y materias, una forma de revaloración del animismo de las culturas pre-modernas. Las deconstrucciones del antropocentrismo y las críticas de la narrativa del Antropoceno de Donna Haraway (2016, 2016a, 2017), por ejemplo, se acompañan claramente de exploraciones de nuevos tipos de relaciones sociales, inclusivas de relaciones entre todos los seres vivientes –humanos, animales, plantas, micro-organismos, etc.– y no vivientes. En la medida en que también se incluyen y se reconocen la agentividad de las cosas, es posible entender estas visiones de sociedades o comunidades *expandidas* como tentativas de reinventar el animismo. Desde otro enfoque y tradición antropológica, David Graeber, partiendo de la idea de que el mundo capitalista es por definición un mundo *animado* (fetichista), sugiere –es mi lectura– que es a partir de este fetichismo inherente al sistema que podría ser posible re-animar (o cambiar) el mundo. Por eso me resultan todavía sugerente las reflexiones de un Marx y de un Wittgenstein sobre el animismo escondido de la economía y del lenguaje. Mi relectura de *El hablador*, entonces, se apoyará sobre estas reflexiones en torno al fetiche, y tendrá como trasfondo este proyecto amplio de reanimación de lo social que preocupa a nuestros contemporáneos y suscita el deseo de comunidad *primitiva*.

FETICHISMO DE LA ESCRITURA

Es conocida la tesis de Martín Lienhard sobre el fetichismo de la escritura, característico de la relación de los españoles con su propia cultura letrada durante la conquista y la colonización de las Américas (LIENHARD 2003). Dándole una vuelta de tuerca a las anécdotas de los cronistas de Indias, según las cuales los indígenas habrían estado maravillados y sobrecogidos ante los misterios de la escritura, Lienhard propone que son los propios españoles los que, en última instancia, le conferían a sus textos poderes “poco menos que mágicos” (LIENHARD 2003: 46). En estos términos explica el poder performativo que le atribuían a la lectura del Requerimiento y a otras “operaciones escriturales” mediante las cuales tomaron posesión de las tierras indígenas. Comentando el primer documento redactado por el escribano de Colón –“la primera manifestación en América de lo que llamaremos el ‘fetichismo de la escritura’” (Ibid.)–, LIENHARD señala que cumple dos funciones: “en primer lugar, ‘realizar’, ideológicamente, una toma de posesión territorial en nombre de los Reyes (católicos) y el cristianismo; en segundo lugar, autenticar y atestiguar el *papel* –metáfora característica de una sociedad

grafocéntrica– decisivo que Colón desempeñó en ella.” (Ibid.) En ambos casos, siguiendo el modelo autoritativo de la Biblia, la escritura autoriza y se autoriza a sí misma evocando –»en el sentido mágico primitivo», aclara LIENHARD (47) – poderes lejanos o inmateriales (Dios). En este sentido, la escritura funcionaba como un fetiche porque, a ojos de sus usuarios, estaba prácticamente *animada* por un poder superior que garantizaba la validez y la ejecución de lo que decretaba. A medida que se afina el aparato político-militar español este poder performativo de la escritura va a cobrar realidad, ya que la ejecución de la palabra va a ser literalmente garantizada por la fuerza. Pero como Lienhard argumenta, en el imaginario de los españoles el poder de la escritura era, por lo menos hasta cierto punto, independiente del aparato represivo.

Podemos suponer, en cambio, que para los indígenas la relación entre escritura y aparatos político y represivos fue muy pronto más que evidente. Lienhard señala que en un primer tiempo las prácticas escriturales españolas impresionaban a los indígenas: por un lado, porque estaban sumamente teatralizadas, como era el caso de la lectura del Requerimiento, para representar justamente a los poderes que se evocaban, y por otro lado, porque la capacidad de transmisión del discurso de la escritura alfabética superaba sin lugar a duda la de los soportes escriturales que se conocían (LIENHARD 2003: 51). Pero es difícil imaginar que las élites de las culturas que disponían de sistemas de escritura –quipus, escritura silábica, códigos varios– no hayan podido reconocer la tecnicidad de la escritura alfabética. Miguel León-Portilla (2003) ha demostrado que, contrariamente al estereotipo del indio «maravillado» ante el poder del «papel» que glosan los cronistas españoles, la percepción de la escritura por parte de los pueblos amerindios era muy contrastada, incluyendo, en el caso de pueblos mesoamericanos, la reacción de sorpresa de que los españoles *también* tuvieran libros (LEÓN-PORTILLA 2003: 28). Por eso propongo leer el «estado maravillado» de los indígenas como una proyección del (no reconocido) fetichismo de la escritura de los españoles.

El Inca Garcilaso de la Vega, instruido en ambos sistemas de comunicación, oral y letrado, pone en evidencia este mecanismo de proyección en una anécdota, paradigmática de lo que los españoles pensaban era la visión indígena de la escritura.³ Parafraseo y resumo: un capataz encarga a dos indios que lleven diez melones al dueño de una hacienda; también les da una carta que, les advierte, sabrá decirle al patrón si falta algún melón; los indios por supuesto comen unos melones, tomando la precaución de esconderse de la carta, para no ser espiados; y el dueño, por supuesto, se entera del «delito» cuando lee la carta delatora. Los indios concluyen: “con mucha razón llamaban a los españoles con el nombre Viracocha, pues alcanzaban tan grandes secretos” (INCA GARCILASO DE LA VEGA 2001: 265)⁴. A primera vista el cuento confirma, como se ha dicho, la ignorancia

indígena ante la escritura, y su consecuente «divinización» de los españoles. Pero en su contexto, hace mucho más: por un lado, la anécdota surge en relación al elogio de la fertilidad de la tierra americana, en la que los frutos españoles, entre ellos los melones, crecen más que en Europa.⁵ Por otro lado, la anécdota es presentada como un «cuento gracioso», que surge en relación a los «primeros melones que se dieron en la comarca de Los Reyes», y que ilustra la «simplicidad que los indios en su antigüedad tenían [...]» (264). O sea que la fertilidad de los melones se prolonga en la del cuentista, cuya ficción ilustra tanto la ingenuidad de los antiguos, como la clarividencia del que, escribiendo, domina la tecnología de la letra. Desde este saber retrospectivo, el asombro reverencial de los indios por la escritura, aparentemente argumento principal del cuento, permite resaltar su trasfondo político y económico, a saber, el sistema de producción del que los indios están excluidos. O sea, el cuento nos recuerda que los indígenas podían transportar, pero no probar, los melones, pese a su extraordinaria abundancia en tierras americanas. Con esto en mente, la conclusión a la que llegan los indígenas, cobra un sentido más crítico y radical: en vez de confirmar la divinidad de los españoles, la escritura parece más bien explicar racionalmente («con mucha razón») el poder de los españoles, en tanto «alcanza grandes secretos», o sea, es un medio de vigilancia y de control. El «gracioso cuento» del INCA GARCILAZO demuestra entonces la función de la escritura para el control y la represión de los indígenas, estableciendo el «poder divino» de los españoles y de sus letras en el uso de una tecnología de comunicación efectiva.

Aunque no podemos generalizar a partir de una lectura tan puntual, no me parece descabellada la hipótesis de que las élites indígenas que descubren la escritura alfabética desde una posición subalterna, y con conocimiento del sistema de comunicación oral, hayan tenido una consciencia bastante clara de su funcionamiento técnico y de sus usos políticos. Así, contrariamente a Lienhard, no estoy segura de que las élites indígenas hayan sucumbido al fetichismo de la letra, y que le hayan atribuido «al mensaje escrito una eficacia intrínseca, independiente del aparato político que la sustenta» (LIENHARD 2003: 52).⁶ Parece en cambio convincente la tesis de que los propios españoles, le atribuían a la escritura poderes mucho más amplios que el de espionar y controlar: a sus ojos, escribir, documentar, cartografiar, son todos actos performativos de apropiación que constituyen y reorganizan la realidad, y esto no sólo durante la conquista. Los letrados americanos tratarán de afincar su posición en la sociedad colonial celebrando y amplificando los poderes de sus escritos: “Pisada en esta tierra no han pisado / que no haya por mis pies sido medido”, anuncia ERCILLA en *La Araucana* (1597, Primera parte, Canto XII, 78-9), atribuyendo a sus versos la capacidad de cartografiar, medir, y recorrer las tierras conquistadas; mientras que Bernardo Balbuena pretende haber *cifrado* (contabilizado, codificado, clasificado y representado) la desbordante y caótica actividad

comercial y las riquezas de México en su *Grandeza Mexicana* (1604). La fe occidental en la escritura, desde los textos sagrados hasta los textos científicos, ha sido tematizada, y a veces problematizada, por lo menos desde el Quijote. Más recientemente, en un episodio del popular dibujo animado para niños, el Oso Winnie, el personaje de Conejo (el único que sabe leer entre los peluches animados del niño Christopher) se empeña, en contra de la evidencia visual, en seguir las indicaciones de un mapa, cantándole a sus compañeros de viaje: “no confíes en tus orejas, en tu nariz, ni en tus ojos: si está escrito, es así, y si es así, está escrito”⁷. En su defensa de la autoridad incuestionable de la escritura, Conejo le atribuye a la representación gráfica de la realidad el saber omnisciente que los indígenas, según las crónicas, le atribuían a las cartas delatoras.

Para entender esta relación occidental con la escritura, propongo retomar la definición del fetichismo que elabora Marx al principio de *El capital* (1975 (1890)): Libro I, capítulo 1), y vincularla a la visión maravillada del lenguaje que analiza Wittgenstein en sus *Investigaciones filosóficas* (1988 (1953)). Soy consciente de que estas referencias pueden parecer anticuadas en nuestros tiempos de hiper-producción teórica, pero creo que son todavía útiles. En breve, Marx califica de “fetichismo de las mercancías” la atribución de poderes, e incluso de autonomía de movimiento, a los objetos que circulan en la economía capitalista. Esto sucede mediante un proceso de abstracción, en el que las actividades y los productos de la labor humana pierden temporalmente su valor de uso y adquieren en su lugar un valor de cambio. En su devenir mercancía, los objetos se desprenden de su contexto y de su historia, y en particular, de su origen en las personas que los producen, porque su valor se determina en relación a otras mercancías (valor de cambio) y no en función de relaciones sociales. Como todos los contactos sociales entre los productores son mediatisados por el valor de cambio de sus productos, las operaciones de mercado parecen encarnar las relaciones sociales, mientras que las relaciones entre personas aparecen como relaciones materiales. Así cobran autonomía, e incluso vida, las mercancías.

En un momento muy citado de su argumento, Marx pone en escena una mesa-mercancía bailando y haciendo caprichos, evocando las sesiones de espiritismo de su época:

A primera vista, una mercancía parece una cosa obvia, trivial. Su análisis indica que es una cosa complicadamente quisquillosa, llena de sofisticada metafísica y de humoradas teológicas. *En la medida en que es valor de uso no tiene nada misterioso [...] En cambio, en cuanto que se presenta como mercancía se convierte en una cosa sensiblemente suprasensible. No sólo descansa ya la mesa con sus patas en el suelo, sino que, además, se pone patas arriba frente*

a todas las demás mercancías, mientras su cabeza de madera emite caprichos más maravillosos que las espontáneas danzas que emprenden algunas mesas. (MARX 1975, I.1. § 4, “La forma fetiche de la mercancía y su secreto”:60, mi énfasis).

Un poco más tarde, se imagina un diálogo entre mercancías, en el que reivindican la existencia de una comunidad propia:

Si las mercancías pudieran hablar dirían: nuestro valor de uso interesará acaso al hombre. A nosotras no nos compete en cuanto cosas que somos. Lo que materialmente nos compete es nuestro valor. Así lo prueba nuestro propio tráfico de cosas-mercancías. *Nosotras sólo nos relacionamos unas con otras en cuanto valores de cambio* (Ibid.: 66, énfasis mío).

Es importante que esta comunidad de las mercancías no sólo *excluye* a los humanos, sino que en última instancia determina la relación *entre* los humanos, ya que en la proyección de objetos autónomos y auto-móviles se borran las interacciones sociales y en particular las relaciones de producción y explotación. Notemos que esto es un poco lo que sucede en el cuento de los melones, en el que la relación social de explotación –los indios (éstos u otros) que producen y transportan los melones que no deben comer– se borra con la criminalización del consumo de la mercancía, mediante la carta que autonomiza a los melones de sus portadores y productores.

El término fetichismo nombra entonces la invisibilización y/u olvido de las relaciones sociales concretas y particulares que entran en juego en el mercado, relaciones que son desplazadas a las mercancías, de tal manera que la sociedad parece regida por las relaciones entre objetos. Esto es también lo que se conoce como alienación. Sin usar ninguno de estos términos, el filósofo Wittgenstein analiza un fenómeno similar en nuestra relación con el lenguaje, y en particular en la relación de los filósofos con el lenguaje. Comienza sus *Investigaciones* con una escena de mercado particularmente evocadora en el contexto de las que ya cité: en respuesta a la visión agustiniana del lenguaje (en el que a cada palabra corresponde una cosa, y la palabra significa la cosa) la voz “filosófica” manda a alguien a comprar, con una hoja que dice “cinco manzanas rojas”, y que el comerciante de manzanas tendrá que interpretar. A partir de esta escena el yo filosófico, en diálogo con sí mismo, va a elucidar toda una serie de malentendidos que tienden a mistificar al lenguaje y a dejarnos, hablantes y escritores, a merced de su “encantamiento”. Cada vez que el lenguaje cobra apariencias misteriosas, la voz filosófica va a priorizar el valor de *uso* de las palabras respecto a su valor abstraído del contexto de las interacciones sociales – lo que correspondería, para subrayar la analogía con Marx, al valor de “cambio” de las palabras, el significado “absoluto”, de cada palabra en sí misma.

Hablando, por ejemplo, de la “espiritualización” de un acto ordinario como “mostrar la forma”, nos dice:

Y hacemos aquí lo que hacemos en miles de casos similares: Puesto que no podemos indicar una acción corporal que llamemos señalar la forma (en contraposición, por ejemplo, al color), decimos que corresponde a estas palabras una actividad *espiritual*. Donde nuestro lenguaje hace presumir un cuerpo y no hay cuerpo, allí, quisiéramos decir, hay un *espíritu*. (WITTGENSTEIN 1988, §36).

Este espíritu no sólo habita a los usuarios del lenguaje, sino que parece estar en el lenguaje mismo: “se dice: no importa la palabra, sino su significado; y se piensa con ello en el significado como en una cosa de la índole de la palabra, aunque diferente de la palabra. Aquí la palabra, ahí el significado” (WITTGENSTEIN 1988, § 120). Y aclara, poniendo en evidencia la analogía entre este tipo de animismo y la transición del valor de uso al valor de cambio del que habla MARX: “La moneda y la vaca que se puede comprar con ella. (Pero, por otra parte: la moneda y su utilidad)”. O sea, la visión encantada concibe el significado como el valor de la palabra, que se puede autonomizar de ella, de la misma manera que considera la moneda con la que se cuantifica el valor de cambio de la vaca como algo autónomo y desprendido de las mercancías que cuantifica. Sin embargo, Wittgenstein recuerda que la moneda también tiene valor de uso: precisamente, el de cuantificar el valor de la vaca en vista a un intercambio.

En definitiva, Wittgenstein analiza el fetichismo del lenguaje en la tradición filosófica, estrechamente vinculada, por supuesto, a la escritura, y muestra a los filósofos hasta cierto punto “dominados” por el lenguaje que ellos mismos analizan. Mientras que Marx desmitifica la autonomía de las mercancías (y del mercado), Wittgenstein restituye las palabras a las relaciones sociales; así como el primero analiza la credulidad de los economistas ante el misterioso valor de la mercancía, el segundo deconstruye las “imágenes” que cautivan a los filósofos del lenguaje y que los conduce a consideraciones absurdas: hablando del “estado de atención de un filósofo que se dice a sí mismo la palabra “yo” y quiere analizar su significado”, por ejemplo, dice: “Tú piensas que estás tejiendo una tela: porque estás sentado frente a un telar —aunque vacío— y haces los movimientos de tejer” (WITTGENSTEIN 1988, § 413-14). Aquí la concentración en lo que designa el “yo” —y quizás más generalmente en cuestiones identitarias— lo lleva al filósofo a olvidar la materialidad del trabajo, de las actividades intelectuales, y también, de la *materia del lenguaje*.

Este desvío por Marx y Wittgenstein habrá servido, espero, para mostrar los efectos del fetichismo de la escritura sobre los propios letrados que ejercen poder mediante ella.⁸ Me parece importante retener esta idea de que la fetichización

de la escritura, por un lado, es análoga a la fetichización de las mercancías en tanto también se basa sobre la invisibilización de relaciones y poderes sociales, y por otro, que esta invisibilización crea la ilusión de que los sistemas funcionan solos — los objetos entre sí, las palabras entre sí— excluyendo a las personas de su propia comunidad. O sea que la fetichización en nuestras sociedades sería una consecuencia de una dinámica económica que se presenta como a-social. Pero también podemos entenderla como la mínima expresión de la comunidad, el resto visible de la experiencia y visión de una sociedad. Es así —según mi lectura— que David GRAEBER reinterpreta al fetiche en su libro *Toward An Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Own Dreams* (2001). Resumiendo, Graeber argumenta que, desde un punto de vista antropológico, el fetiche representa un contrato social: cuando una comunidad le atribuye poderes a un objeto, fetichizándolo, lo está designando como la representación de un acuerdo, según el cual, si tal o cual ley o mandato es transgredido, habrá secuelas. El fetiche sería entonces algo así como la materialización del poder de la comunidad sobre sí misma, pero presentado como si fuera un poder “externo”. Paradójicamente, Graeber va a concluir que esta proyección del poder de la comunidad en un objeto fetichizado en cierta forma representa una consciencia no “fetichizada” de la sociedad: “if one is looking for unfetishized consciousness in non-Western societies, one of the most likely places to look is precisely around objects Westerners would be inclined to refer to as ‘fetishes.’” (GRAEBER 2001: 248).

La conclusión de Graeber cobra sentido en el marco de una reflexión sobre la teoría revolucionaria de Marx, que excede el asunto de este ensayo. Para nosotros es interesante que el fetiche juegue un «papel» (en este caso, anti-grafocéntrico) central para identificar en las sociedades no occidentales la consciencia social que la antropología occidental les niega. Una de las observaciones de Graeber es que el fetiche, en tanto proyección del poder de la comunidad en una entidad externa a ella, representa correctamente el límite de la percepción del conjunto de la sociedad por cada uno de sus miembros. Graeber propone incluso que el fetichismo de las mercancías de Marx puede entenderse en términos de egocentrismo piagetiano, o sea, sería un caso de confusión de la perspectiva propia y particular, que participa en un sistema social más amplio, con la totalidad del sistema.

[...] Marx’s fetishism could be seen as a species of Piagetian egocentrism, a matter of confusing one’s own particular perspective within a larger system with the nature of the system as a whole—of failing to coordinate the relevant points of view. To put it this way, however, would seem to imply [...] that the larger totality does in some sense exist and that it would be possible to know something about it [...] (GRAEBER 2001: 250).

Tal totalidad, independiente de los puntos de vista, no existe; y si existiera, no sería posible percibirla desde una sola perspectiva. De manera que el fetiche encarna, a la vez, el poder social sobre la realidad, proyectado sobre el objeto fetichizado, y la inevitable falta de perspectiva sintética de la colectividad sobre el funcionamiento de este poder —puesto que se le atribuye a un objeto (GRAEBER 2001: 247). En las sociedades donde se acepta alguna versión de la magia y de los poderes misteriosos, concluye Graeber, hay alguna forma de reconocimiento de que en última instancia los poderes invisibles son en realidad humanos, pero que necesariamente permanecen «invisibles»⁹. En la visión de Graeber, entonces, el fetichismo deja de ser signo de alienación y se convierte en una manera de reintegrar las relaciones sociales a la materialidad de las cosas, o viceversa, es una manera de integrar los objetos (un fetiche) en los procesos de cambio social.

Con esta apertura sobre el fetichismo, la lectura de *El hablador* plantea quizás nuevas preguntas: ¿cómo podemos entender, dentro de la práctica de apropiación cultural escritural, la fetichización de la voz, por un lado, y por otro, el recurso a un fetiche que en cierta manera representa el funcionamiento fetichista de la escritura? ¿podemos prestarle a la novela, si no a Vargas Llosa, una consciencia del funcionamiento fetichista de la escritura? ¿Podemos leer algo más que nostalgia en la búsqueda del narrador por la “voz perdida” del hablador?

NOSTALGIA POR LA VOZ EN EL HABLADOR

El relato comienza cuando el narrador, *alter ego* del autor, se topa con la foto de un grupo machiguenga en una galería de *Firenze*. La irrupción de esta imagen en el paisaje cultural al que había venido a retirarse le desencadena recuerdos de su juventud en Perú, que revive ahora en función de cómo fue conociendo la existencia de este pueblo amazónico nómada: primero, en animadas charlas con Mascarita, un amigo antropólogo, y en búsquedas infructuosas en los archivos; después, en viajes por Amazonía, en tanto periodista cultural, y conversando con una pareja de lingüistas a cargo del Instituto Lingüístico de verano.¹⁰ En el curso de su narración, se repasan los debates antropológicos y políticos de la segunda mitad del siglo XX, en torno a las comunidades amazónicas, el riesgo de extinción física y cultural que corren, la ineluctabilidad de la explotación de los recursos naturales de la selva, la modernización de Perú, los estragos del comercio del caucho y del narcotráfico. El narrador está convencido de que estas comunidades deberán modernizarse, y aunque lamenta la desaparición de estos pueblos primitivos, le preocupa sobre todo la de una figura particular de la cultura machiguenga, *el hablador*.

Según sus fuentes, este personaje, escurridizo y poco documentado, transita entre los pequeños grupos familiares dispersos por la selva, transmitiendo las noticias de unos a otros,

y recordando las historias inmemoriales. Obsesionado por el deseo de *transcribir* esta figura, el narrador detalla su empeño en escribir un relato con un protagonista hablador, y sus múltiples fracasos ante la dificultad de transcribir la narración oral de una cosmovisión tan diferente al castellano letrado. Lo logra, por persona interpuesta, cuando descubre (o cree descubrir) que su amigo antropólogo, quien lo iniciara a la cultura machiguenga, se ha convertido, en secreto, en hablador de la comunidad. Así, sobre los ocho capítulos del libro, tres reproducen (pretenden reproducir) las historias, el ritmo, las noticias, que el hablador-antropólogo circula de un grupo a otro, a los que también les cuenta la historia de su propia conversión en hablador.

No voy a detenerme en los debates sobre la inexactitud etnográfica del relato de Vargas Llosa, ni tampoco en la obvia apropiación cultural que lleva a cabo. Ambas me parecen indudables: ya el hecho de que el hablador de quien se reproduce el discurso sea un judío antropólogo desfigurado, convertido a la cultura machiguenga, apunta a la fuerte ficcionalización de su discurso y de la representación de su oralidad. Ficcionalización anunciada, por otra parte, desde el inicio de la novela, cuando la atención del narrador salta de la foto de un hablador a la presentación de su amigo antropólogo, y se revela plenamente al final del tercer capítulo del hablador, cuando éste se auto-presenta como una figura kafkiana, Gregor Samsa, cuya metamorfosis suele leerse como una crítica de la alienación social. La conversión del antropólogo, su *aindianamiento*, aparece entonces como la inversión del deseo del narrador de asimilar en su escritura las cualidades del hablador. Propongo detenerme en cambio en el reconocimiento por parte del narrador de su deseo de apropiarse de la voz y, en cierto sentido, del «ser» machiguenga, aun cuando constata la imposibilidad de hacerlo.¹¹

En el imaginario del narrador, los habladores cumplen una función nada menos que vital en la comunidad machiguenga: “Sus *bocas eran los vínculos aglutinantes* de esa sociedad a la que la lucha por la supervivencia había obligado a resquebrajarse y desperdigarse a los cuatro vientos” (VARGAS LLOSA 1987: 90, mi énfasis), “con el simple y antiquísimo expediente [...] de contar historias, *eran la savia circulante que hacía de los machiguengas una sociedad*, un pueblo de *seres solidarios* y comunicados” (Ibid. 91, mi énfasis). Esta función vital es la que le gustaría redescubrir, o re-encontrar, en la práctica moderna de la narración: “[los habladores] son una prueba palpable de que contar historias puede ser algo más que una mera diversión [...]. Algo *primordial, algo de lo que depende la existencia misma de un pueblo*. Quizá sea eso lo que me ha impresionado tanto” (92, mi énfasis).

En el fondo, entonces, el narrador aspira a ser *savia vital, boca y vínculo aglutinante* en el seno de su propia sociedad, a revalorar la función del narrador-escritor, a proyectar una “comunidad imaginada” no ya de lectores, como lo hicieran los escritores de los romances nacionales del XIX, sino una

comunidad que de alguna manera *comparta la experiencia de la comunidad machiguenga entorno al hablador*. Esto es sin duda lo que pretende hacer con el programa de televisión, *La torre de Babel*, que quiere ser popular y culto a la vez, apto, digamos, para todo público, un programa realmente nacional, que reproduzca el entramado entre lo personal y lo comunal, las noticias de los individuos y la sabiduría inmemorial, que le atribuye al hablador. Pero pese a sus momentos de éxito, el narrador recuerda de su experiencia televisiva sobre todo los múltiples obstáculos a la realización, emblemáticos en una mancha persistente en la pantalla, marca del subdesarrollo o de la resistencia amazónica al desarrollo. El narrador especifica, además, que la mancha tiene forma de media luna, recordando así el lunar que deforma la cara del hablador converso. Pareciera que el proyecto televisivo, entonces, no llega a integrar del todo las funciones del hablador, y eso pese a su dimensión visual, que habría podido competir con la fascinación que, según los pocos testimonios fotográficos y etnográficos, los habladores ejercen sobre su audiencia.

Es este poder de fascinación lo que más parece llamar la atención tanto del narrador como de su informante en materia machiguenga, el lingüista Schneil. Cuando se topa con la foto del hablador en acción, al principio de la novela, el narrador subraya el estado de atención de su audiencia: destaca la “*inmovilidad absoluta*” del grupo, y los describe como *hipnotizados, imantados* por la figura central del hablador, que le parece estar moviendo los brazos. El propio narrador examina de cerca la foto, evidentemente fascinado a su vez, con tanta intensidad que le llama la atención del galerista, y se describe como angustiado, *agitado*. En otros momentos del relato se *conmueve* con sólo pensar en el hablador:

[...] la idea de ese ser, de esos seres, en los bosques insalubres del Oriente cusqueño y de Madre de Dios, que hacían larguísimas travesías de días y semanas llevando y trayendo historias de unos machiguengas a otros, recordando a cada miembro de la tribu que los demás vivían... la silueta furtiva, tal vez legendaria, de esos habladores con el simple y antiquísimo expediente—quehacer, necesidad, manía humana—de contar historias, *eran la savia circulante que hacía de los machiguengas una sociedad, un pueblo de seres solidarios y comunicados, me conmovió* extraordinariamente. *Me conmueve aún*, cuando pienso en ellos, y ahora mismo, aquí mientras escribo estas líneas, en el Caffé Stroffi de la vieja Firenze, bajo el calor tórrido de julio, se me pone todavía la carne de gallina (VARGAS LLOSA 1987: 92).

En cuanto al lingüista, quien tuvo dos veces la ocasión de escuchar en vivo a un hablador, parece haberse “interesado, más que en el hablador, en la *atención fascinada, estática*, con que los machiguengas lo escuchaban, celebrando

sus chistes a grandes carcajadas o entristeciéndose con él. Las pupilas ávidas, boquiabiertos las cabezas enhiestas, no se perdían una pausa, una inflexión, de lo que el hombre decía” (172). En contraste con esta atención tan total y *corporal* de la ronda de machiguengas, el lingüista confiesa no haber sentido nunca en su vida tanta *desazón*: en ambas ocasiones le duelen hasta los huesos, e incluso la *boca*, de tanto bostezar, se *desanima*, y no logra concentrarse *en lo que cuenta el hablador, rendido* por el “chisporroteo de anécdotas” (173).

La meta-fascinación del escritor y del lingüista —su fascinación por la fascinación de la audiencia del hablador— no produce en ellos la experiencia de inmersión en la voz del otro y en el cuerpo propio que, según el narrador, crea la cohesión comunitaria de los machiguengas. Mientras que éstos se revitalizan y se “aglutinan”, se viven en tanto comunidad gracias a las bocas de sus habladores, el lingüista se contenta con manejar un lenguaje desanimado (sus informes y transcripciones, por un lado, grabaciones de voces por otro) en el que la palabra y la voz no cuajan (chisporroteos), mientras que el narrador, por su lado, tiene que resignarse a ser un aprendiz mago. Efectivamente, a poco de comenzar el relato, el narrador especula sobre el preciso momento en que “se pone en marcha el extraordinario mecanismo de conversión” a la cultura machiguenga de su amigo Mascari, el antropólogo devenido hablador: “En 1956 estudiaba Etnología [...] y había estado varias veces en la selva. ¿Sentía ya esa fascinación de *embujado* por los hombres del bosque y la Naturaleza sin hollar [...]?” (15, mi énfasis). Concluye que sí, a partir de un episodio en el que su amigo le regala un fetiche, un hueso mágico en el que están grabadas unas inscripciones simbólicas representando el orden del mundo que se debe respetar para que no se desintegre la vida (17). El huesito despierta la curiosidad del narrador por la cultura machiguenga, pero no así su fe en el contrato social que representa. Más tarde, en cambio, el narrador adquiere la transcripción de una canción machiguenga, que se va a convertir en *amuleto*. Primero escucha su grabación: “Una crepitación sonora, con súbitas notas agudas, y, a veces, un gran desorden gutural que, nos explicaron, eran cantos” (83), después copia la letra y su traducción. La canción “ilustraba *el estado de ánimo* de la comunidad”, supuestamente marcada por la resignación, el fatalismo, la melancolía. Pero su pesimismo no parece traerle mala suerte al narrador: “Desde entonces, lo he llevado conmigo [al texto], doblado en cuatro, en un rincón de mi cartera, como amuleto. Todavía se puede descifrar” (83, énfasis mío).

En vez de un hueso-fetiche, entonces, un texto-amuleto: ¿cómo podemos entender esta reducción de uno a otro, y su función en el poder escritural del narrador? Un estudio antropológico tendría mucho que decir sobre la diferencia entre estos dos objetos mágicos. En el relato de Vargas Llosa es llamativo que el fetiche figura y garantiza un orden cósmico y social, mientras que el amuleto —término de origen latín, o sea, de tradición cultural indio-europea— trae suerte

o protege de la mala suerte a un individuo específico, el narrador. Además del desplazamiento del orden cósmico a la suerte (la fortuna), y de la colectividad al individuo, el poder del amuleto del narrador reside en su captación del «estado de ánimo» de la comunidad machiguenga, supuestamente resignada a su propia desaparición y además privada de voz en la transcripción de su canto colectivo. O sea que el amuleto funciona gracias a este proceso de des-animación, de captura y vaciamiento de la voz machiguenga, que le servirá al narrador para animar su propia escritura. Siguiendo la lógica de la narración, la transcripción de la canción anticipa la reproducción del discurso del hablador en los capítulos alternados, y por tanto el éxito del proyecto narrativo. Es sabido sin embargo que el estatus de las voces machiguengas en la narración misma es incierto: al final de la novela, el corazón del narrador se “desboca” al pensar que su amigo asimilado a la cultura machiguenga ha logrado “hablar como un hablador” (234). Dentro de la ficción, entonces, el narrador reconoce no ser una boca aglutinante; y al final de la novela, la conclusión de que seguirá oyendo “cercano, sin pausas, crepitante, inmemorial, a ese hablador machiguenga”, puede entenderse a la vez como la prueba de que logra llevarse las voces con él (en el texto-amuleto dentro de billetera), o bien, que estas voces lo persiguen justamente porque por más cercanas que estén, nunca logrará asimilarlas, y seguirán representando, en su sonoridad misma, una comunidad perdida o por crear.

LA VOZ DE LAS COSAS

Retomando las observaciones de Lienhard sobre el fetichismo de la escritura, pareciera que el texto de Vargas Llosa lo desplaza a la voz del hablador. Por un lado, la novela muestra cierta consciencia la fetichización occidental o letrada de la escritura, cuando establece una analogía entre el texto-amuleto y el relato del narrador. Por otro, fetichiza la voz de la comunidad machiguenga, atribuyéndole los poderes de animación —de acción sobre el mundo y los lectores— que los modernos proyectaban en la escritura, presentando el proyecto social letrado como un fracaso. Efectivamente, recordemos que el narrador quisiera cumplir en la sociedad moderna un papel similar al del hablador en la comunidad machiguenga. Pero contrariamente a la voz del hablador, la escritura, aún fetichizada, solo puede convocar una comunidad ausente. Los lectores permanecen solos ante ella, sin la garantía de una visión social compartida, cohesiva. De ahí que la efectividad de la escritura se presente en términos de amuleto, sin la dimensión social del fetiche. Así, el desánimo que el narrador imagina en las comunidades machiguengas caracteriza más bien su propia condición de escritor, nostálgico por una modalidad pre-moderna de narración. En última instancia, aunque todo el relato se presente como una operación de apropiación y transcripción de las palabras del hablador, el deseo del narrador se realizaría mejor con la trans-vocalización de su propia narración.

Esta nostalgia por la voz se acompaña en la novela de la idealización de la comunicación pre-moderna con el mundo, típico de sociedades modernas en las que las cosas, como lo evocaba Marx, parecen moverse por sí solas, excluyendo a los seres humanos de su comunidad material. Así, entre las anécdotas que cuenta el hablador, varias tratan de la comunicación con insectos, plantas y animales, e incluso con la posibilidad de que toda cosa tenga algo que contar: “para oír, hay que saber escuchar”, le explica un anciano sabio, “Escucha, escucha, hablador. Siempre es así al principio. Como una confusión de voces. Después, ya se entiende...pronto, pudimos conversar” (124). Reconocemos la proyección de una perfecta armonía entre la comunidad machiguenga y su entorno, que culmina al final de la novela, con esas voces «crepitantes» que se funden con la selva. Queda abierto el debate, antropológico, de si podremos, o no, entender algún día ese «crepitar», y la pregunta, política y existencial, que plantean las reevaluaciones de los diversos animismos para aprender a habitar durablemente el planeta, de cómo vivir en un mundo, no ya animado como las mercancías, o los espíritus de las palabras, sino vivo, con el que entablamos activamente relación y del que asumimos responsabilidad compartida.

NOTAS

¹ “Fiona Watson, the field director of the tribal-people’s rights group Survival International, told me that the situation was dire for the region’s *aislados*, as isolated people are called in Spanish [...] Unless the trends were halted, Watson said, the Mashco Piro and the other remaining *aislados* were doomed to extinction” (ANDERSON 2016:4).

² “On the shore of the Madre de Dios River, in Peru, a group of Mashco Piro await observers sent by the Department of Native Isolated People” (ANDERSON 2016: 1).

³ Hay efectivamente otros cuentos parecidos, como el «caso del goloso Cochimí», que cita LEÓN-PORTILLA (2003: 23) en el que el indígena mensajero se come uno de los panes que transporta a escondidas de la carta delatora.

⁴ Utilizo la edición y selección de Enrique PUPO-WALKER para las citas (2001); el cuento proviene de los *Comentarios Reales*, Libro XIX, capítulo XXIX.

⁵ «Hasta aquí es del Padre Acosta, cuya autoridad esfuerza mi ánimo para que sin temor diga la gran fertilidad que aquella tierra mostró a los principios con las frutas de España, que salieron espantables e increíbles; y no es la menor de sus maravillas ésta que el Padre Maestro escribe, a la cual se puede añadir que los melones tuvieron otra excelencia entonces, que ninguno salía malo, como lo dejasen madurar; en lo cual también mostraba la tierra su fertilidad [...]» (INCA GARCILASO DE LA VEGA, 263).

⁶ Lienhard señala que la ingenuidad de los indios en el cuento de los melones es inverosímil, sobre todo «en tierra de quipus» (LIENHARD, 2003: 53). Pero le parece que el recurso de las élites indígenas a los documentos escritos muestra

que hasta cierto punto también fetichizaban la letra. Es difícil por supuesto determinar el grado de creencia en la efectividad de los documentos que redactaban para reclamos y reivindicaciones, pero también es posible entenderlos como el reconocimiento de que la escritura es un pasaje obligado en la burocracia colonial.

⁷ En *La gran aventura de Winnie the Pooh (Pooh’s Grand Adventure: The Search for Christopher Robin*, 1997, Estados Unidos, dirección Karl GREUS).

⁸ En otro lugar desarrollo más el pensamiento paralelo de Marx y Wittgenstein respecto al poder (WAGNER 2007)

⁹ La propuesta de Graeber se apoya en sendos debates antropológicos sobre el fetiche, cuyos matices no soy capaz de resumir. Pero es interesante señalar que fue un punto de desacuerdo con Eduardo Viveiros de Castro, y el origen de un intercambio de artículos en el que se enfrentaron, según Graeber, dos escuelas antropológicas, definidas por su posicionamiento respecto a la cuestión de si es, o no posible, «entender» las culturas estudiadas. Graeber argumenta que todo lo que dice sobre los fetiches traduce la visión cultural de los entrevistados (o sea, los que «creen» en fetiches son de alguna manera conscientes de que son proyecciones y de que reflejan la parcialidad de la visión del conjunto de la sociedad), mientras que Viveiro de Castro, lo acusa de reducir la alteridad radical del «otro» con su explicación sociopolítica occidental. El debate vale la pena un desvío (GRAEBER 2015).

¹⁰ Fotos de «indios» son también lo que dispara la enigmática crónica de Beatriz Sarlo, «Entre los jíbaros», en la que relata con ojo crítico su experiencia de mochilera en la selva Amazónica, en los años 60. Resalto su «descubrimiento» de que la selva, en apariencia virgen, está habitada y ha

sido ya «occidentalizada»: «Creíamos estar caminando por una soledad de primer día de la creación. Falso. El hombre, con [...] camisa azul de origen urbano, apareció de repente [...] Nos interrogó: «English?» [...] sin embargo, el hombre no hablaba inglés, sólo había preguntado si nosotros lo comprendíamos [...] Sin saberlo, habíamos encontrado el primer rastro del Instituto Lingüístico de Verano. *English in the Peruvian jungle*» (SARLO 2014: 419-22). Sarlo menciona una novela de Vargas Llosa, que no recuerda si ya había leído (*La casa verde*, 1965), como única (e incierta) referencia de la selva a su disposición, y sin duda el escritor peruano tiene este papel de «mediador» amazónico entre la intelectualidad latinoamericana del siglo pasado.

¹¹ Se trata en definitiva del mismo debate mencionado en la nota 4, entre Graeber y Viveiros de Castro en torno a los límites de la comprensión occidental del indígena, a partir del fetiche...En otro lugar valdrá la pena desarrollar con más rigor estos vínculos.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON John Lee.

2016 "An Isolated Tribe emerges from the Rain Forest". *The New Yorker*, August 8 & 15. [Versión digital]

BALBUENA Bernardo de.

2013 *Grandeza mexicana*. Madrid: Biblioteca nueva.

ERCILLA Alonso de.

2002 *La Araucana*. Ed. isaías lerner. Madrid: Cátedra.

GRAEBER David.

2001 *Toward an Anthropological Theory of Value: the False Coin of Our Own Dreams*. New York, Palgrave.

2015 "Radical alterity is just another way of saying "reality": a reply to Eduardo Viveiros de Castro." *Journal of Ethnographic Theory*, 5 (2). pp. 1-41. ISSN 2049 1115. DOI: 10.14318/hau5.2.003

HARAWAY Donna.

2016 *Staying with the trouble: making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press.

2016a *Donna Haraway story telling for earthly survival*. Bruxelles: Atelier Graphoui. [Documento audiovisual]

2017 "Symbiogenesis, sympoiesis, and art Science activisms for staying with the trouble". In Tsing Anna Lowenhaupt, (ed.) *Arts of living on a damaged planet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

INCA GARCILASO DE LA VEGA.

2001 *Comentarios Reales*. Enrique Pupo-Walker (Ed.). Madrid: Cátedra.

LEÓN-PORTILLA Miguel.

2003 *Códices: los antiguos libros del nuevo mundo*. México: D.F.: Aguilar.

LIENHARD, Martin.

1991 *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. Hanover N.H: Ediciones del Norte.

MARX Karl

1976 *El Capital. Crítica de la economía política. Libro I. El proceso de producción del capital*. Manuel Sacristán (Trad.). Barcelona: Ediciones Grijalbo.

VARGAS LLOSA Mario.

1987 *El hablador*. Barcelona: Seix Barral.

WAGNER Valeria.

2005 "El otro en perspectiva. Estrategias narrativas en *El hablador* de Mario Vargas Llosa y *The Ventriloquist's Tale* de Pauline Melville". *Boletín Hispánico Helvético*, Octubre, 2005.

2007 "Marx, Wittgenstein et L'amante Du Mage : Remarques Sur La Disparition, L'évidence et Le Pouvoir". *Intermedialités (Montréal)* 10 (2007): 17-32.

WITTGENSTEIN, Ludwig.

1988 *Investigaciones filosóficas*. Trad. Instituto de Investigaciones Filosóficas. México D.F.: Universidad Nacional de México.

LA EXTENSIÓN DE LA VOZ. POR UNA LINGÜÍSTICA INDISCIPLINAR

Gabriela Milone

IDH-Conicet / UNC



Vista de segmentación final (superior) y sección sagital de las dos mitades del tracto vocal de Nesyamun impreso en 3D (inferior). (Howard et. al [CC-SA 4.0]).

RESUMEN

Este artículo aborda la pregunta por la materia de la voz desde reflexiones contemporáneas, con el propósito de abrir una zona de indagación que asuma los riesgos de la ficción (Didi-Huberman) en la expansión de horizontes disciplinares y así discutir sobre la pertenencia (humana/no humana) de la voz. Se propondrá trabajar desde la noción de “ficciones fónicas” a los fines de evidenciar la extensión de la voz en escenas sonoras específicas (piedra, bosque).

Palabras clave

ficción fónica, voz, articulación, indisciplina, piedra, bosque

ABSTRACT

This article studies the question about the matter of the voice from contemporary reflections. Notions of the linguistic discipline are discussed. The objective is to investigate, from the risk of fiction (Didi-Huberman), in the discussion about the (human/non-human) belonging of the voice. It works from the notion of “phonic fictions” to evidence the extension of the voice in specific soundscapes (stone, forest).

Keywords

phonicfiction, voice, articulation, indiscipline, stone, forest

RESUMÉ

Cet article aborde la question de la matière de la voix à partir de réflexions contemporaines, en vue d'ouvrir un espace d'investigation qui assume les risques de la fiction (Didi-Huberman) dans l'élargissement des horizons disciplinaires et discute ainsi de l'appartenance (humaine/non-humaine) de la voix. Il sera proposé de travailler à partir de la notion de « fictions phoniques » afin de mettre en évidence l'extension de la voix dans des scènes sonores spécifiques (pierre, forêt).

Mots-clés :

fiction phonique, voix, articulation, indiscipline, pierre, forêt

¿VOCES?

Comencemos con preguntas simples. ¿Las cosas hablan o no hablan? ¿Las cosas se hablan o nos hablan? ¿Qué cosas? ¿Qué habla? ¿Quién? ¿Qué habla si afirmamos que todo habla o que puede potencialmente hacerlo? Si postulamos que todo puede tener una voz y un tipo singular de habla (aunque sostengamos oportunamente que las cosas han sido enmudecidas por imposiciones antropocéntricas): ¿por qué se suele reiterar la expresión de “prestar voz” para aquellas cosas que presuponemos que hablarían de no haber sido acalladas? ¿Se trata de *otra voz* para *una voz*? Pero, ¿qué tipo de voz estaríamos *prestándole* a una voz, a cualquier otra voz que no sea “humana”?

Podemos apreciar cómo se desquician las preguntas cuando se indaga por la voz; pero no cuando nos preguntamos por la voz bucal, o sea, por la emitida por una boca en articulación significativa (vale decir, por la exclusividad de una *voz articulada*); sino cuando la indagación es por la voz como *extensión*. Estas preguntas nos conducen al riesgo de tener que *crear el aura de una aparición sonora*, como diría DIDI-HUBERMANN en *Gestos de aire y de piedra* (2015: 40); lanzarnos al riesgo de abrir la reflexión a la potencia fónica de la voz, en la extensión que se despliega cuando corremos la barra del signo y no sólo es burlada la arbitrariedad en su pretendida determinación, sino que también las categorías tiemblan en su aparente delimitación.

La voz se abre camino entre significados y significantes y habilita una zona de reflexión a contrapelo de algunas nociones de la disciplina lingüística. Lo que propongo explorar aquí, convocando un *aura sonora* singular, son fabulaciones especulativas que desde hace un tiempo pongo a prueba en el despliegue de lo que denomino *ficciones fónicas*; esto es: un tipo de indagación específica, en la suspensión del umbral significativo, de ejercicios de la voz que exponen la lengua en ficción, en fricción, en flexión, esto es: un campo fónico en acto continuo. Este tipo de ficción, vinculada a la voz, es postulada aquí en el marco de una apuesta por pensar un *materialismo fónico*, cuyo objetivo específico es revisar nociones y categorías para proponer una lingüística indisciplinar.

El *materialismo fónico* postula que la voz es la materia de la lengua y así procede por figuras en un entramado de ficciones. En la medida en que las inflexiones de la voz dan cuenta de una materialidad inaudita, habilitan una locación singular: *al ras* de los sonidos. De este modo, intentando auscultar esa potencia fónica, este materialismo no pertenece estrictamente ni a la lingüística, ni a la filosofía, ni a la poética; antes bien, habilita su zona de reflexión en la suspensión de las delimitaciones disciplinares tradicionales de cada una de esas áreas.

No hablemos; ¿para qué agregar una voz humana a este concierto? Todo cruje, todo chirría, todo se mueve bajo las hojas (...) Y nosotros vamos, atentos, en pleno acuerdo con todos nuestros sentidos con esta vida sorda.

Marie Colmont, “Vivaques”.

No obstante, ¿podremos saber qué tipo de *ficción* habría que convocar para que las teorías no nos hagan retornar a los problemas de una *disciplina* que inhabilita algunas preguntas, por caso, la pregunta por la pertenencia de la voz? ¿Hay lugar en la disciplina de la lingüística para preguntar a quién/a qué le pertenece la voz? ¿Habría que revisar, pues, cierta oposición entre una voz humana (¿interior, significativa?) y una voz no-humana (¿exterior y parlante pero no articulada, acaso muda?) ¿Tenemos las herramientas para hacer ese trabajo? Porque, al sostener que *todo habla*, ¿no será que corremos el peligro de caer en cierto esoterismo, en cierto idiotismo místico, en cierto animismo inescrupuloso, en cierto retorno a la prosopopeya, en suma, en cierto antropomorfismo enmascarado de materia fónica? O incluso más: ¿no nos estamos conduciendo a una postulación que de plano asumiría la mismidad material del sonido? Insistamos en las preguntas, aun cuando podamos entrever los posibles equívocos de sus formulaciones; y hagámoslo para dimensionar la tarea que habremos de asumir. Porque pareciera que la pregunta por una *voz no articulada* (o sea, no significativa; o sea, ¿no humana?) no pudiera hacerse en los límites de los campos disciplinares tradicionales que estudian el lenguaje (y sus nociones de voz, habla, lengua, significado, etc.). Debemos imaginar una lingüística que no sólo sepa lidiar con el difícil concepto de *articulación*, ese punto oscuro para Saussure¹; sino que también pueda asumir la pregunta extendida de la voz, cuya emergencia de formulación está aún en ciernes y mientras tanto ensaya ficciones para abrirse paso en el juego de las urgencias por pensar.

Recordemos la tesis fundamental de Agamben de su seminario sobre *El lenguaje y la muerte* (2008): la voz, *Shifter* supremo, se ubica en el umbral entre la *phoné* y el *logos*, evidenciando una doble negatividad: en tanto articulada, la voz ya no es mero sonido (animal); pero no obstante, no es aún puro significado. Algo de la voz abandona por siempre

el mundo sonoro indiscriminado al articularse en el lenguaje; pero su materia sonora, su potencia fónica, no se ubica completamente del lado de la pura significación. Insistamos en la formulación negativa: la voz no es mero sonido ni tampoco es sólo significado, y será en esa doble negatividad donde radique la máxima potencia de la lengua.

Ahora bien, en sus diversas reflexiones, Agamben desplaza su búsqueda por pensar la voz al terreno de la letra, específicamente en la experiencia de la escritura de sonidos extraños (las onomatopeyas, por caso). En el marco de esta reflexión es que el pensador italiano recuerda una cita clave de Dionisio el Tracio que pone en escena el problema de la relación de la voz con la letra:

Se debe saber –se lee en *Teknégrammatiké* de Dionisio el Tracio– que algunas de las voces son articuladas y escribibles [*engrammatōi*] como las nuestras; otras inarticuladas y no escribibles, como el crepitar del fuego y el fragor de las piedras o de la madera; otras inarticuladas y sin embargo escribibles, como las imitaciones de los animales irracionales; como el *brekekéks* y el *koí*; estas voces son inarticuladas porque no sabemos qué significan, pero son *engrammatōi* [escribibles] porque las podemos escribir. (AGAMBEN 2016: 131).

Hay que leer esta cita en el esquema de *phoné* y *logos* que Agamben rastrea, ubicando la cuestión de la articulación de la voz en “el movimiento ontológico de la presuposición” (AGAMBEN 2017: 20). Así como la lengua presupone el habla, la esencia presupone la existencia y la potencia, el acto. El lenguaje conserva esta estructura presupositiva y su modo particular de ser es el quitarse, el sustraerse, vale decir, la negatividad. O sea: es la voz inarticulada, puro sonido animal, lo que debe ser negado para que algo se articule, se vuelva significativa. Agamben sostiene que en el hablante coinciden localmente *phoné* y *logos*, pero esa coincidencia no puede sino manifestarse en la estructura negativa de la presuposición. Este movimiento negativo sólo es posible (Agamben lo lee en Aristóteles) por un elemento: la letra. Según se lee en la cita de Dionisio el Tracio, la letra interviene en la voz animal para articular ese sonido confuso y volverlo significativo. Así es como la *articulación* se volverá un tecnicismo para dar cuenta de este complejo movimiento de inscripción de la letra en la voz y viceversa. De este modo lo que vuelve articulable una voz es su potencia de ser escrita. Pero este movimiento de captura de la voz –no nos engañemos– es una ilusión. La voz es infinita y su materia singular habilita el espejismo de su captura.

Desde la lectura de Agamben y la propuesta específica de los estudios sobre animalidad desde el materialismo posthumano, Paula Fleisner (2017) postula:

Una de las prestaciones más importantes del arte al pensamiento posthumano es la de dar una voz no antropológica (es decir, la articulación de una *phoné* que, sin embargo, no se vuelva necesariamente *logos* fundante) a los animales sufrientes, la de posibilitar que los animales dejen huellas del dolor al que se los somete atrapados como están en el cálculo del sujeto (FLEISNER 2017: 300).

Subrayemos la noción de *voz no antropológica* en la medida en que ofrece un pivote más para complejizar la cuestión de la pertenencia de la voz y su articulación (in) escribible: la *phoné* que no se vuelve *logos* puede despejar el problema de lo significativo de la voz o de su contenido semántico. Ahora bien, según la filósofa esto es posible en determinadas prácticas artísticas donde la voz, siendo sonido sin significación, se desligaría, primero, de la necesidad de una boca humana como productora necesaria; y segundo, del *logos* antropológico que vuelve significativa lo meramente sonoro.

Entonces, desde estas perspectivas, podemos observar que la cuestión se amplifica y que no se trata, al parecer, de lo que tiene o no tiene voz, de lo que ha sido habilitado o inhabilitado para hablar, de lo que habla o de lo que enmudece, sino que nos conduce a pensar la materia de la voz en su inmenso arco de posibilidades, en su extensión. En este sentido, hay una idea sobre la voz del poeta argentino Juan L. Ortiz que nos interesa particularmente: la *voz de afuera*. Ortiz la menciona en conversación con Tamara Kamenszain y afirma lo siguiente: “nosotros creemos que el ritmo, «la voz», es totalmente nuestra, pero resulta que también es de afuera. Y nuestra seguridad está dependiendo de ese ritmo” (ORTIZ 2008: 45). La importancia, en este caso, radica en ese “también” de la cita de Ortiz, en la medida en que presenta una clave para problematizar la cuestión de la pertenencia de la voz. Si nuestra *voz también* es la *voz de afuera*, esa vibración resonante no solo nos vuelve co-pertenecientes a una dimensión fónica mayor sino que fundamentalmente disloca la oposición entre voz articulada y escribible (*logos*) y voz inarticulada e inescrible (*phoné*). Esta oposición se disuelve y pasa a ser una co-implicancia, una extensión fónica donde no importa quién/qué habla sino que la voz es una *res extensa* cuya pertenencia exclusiva a una boca humana se suspende.

Cobra especial importancia ahora el epígrafe de Marie Colmont que elegimos para estas páginas, perteneciente a su texto “Vivaques” y en traducción del propio poeta Juan L. Ortiz: “No hablemos; ¿para qué agregar una voz humana a este concierto? Todo cruje, todo chirría, todo se mueve bajo las hojas (...) Y nosotros vamos, atentos, en pleno acuerdo con todos nuestros sentidos con esta vida sorda” (COLMONT 2015: 27). La cuestión aquí no parece ser el problema de quién/qué habla; como así tampoco de

(la posibilidad de) lo decible. De lo que se trata es de tener cuidado de no agregar sonido a lo sonoro: la vida *en la naturaleza* no es para Colmont muda ni inarticulada, sino que abre un mundo sonoro *singular* que acusa la insuficiencia de las clasificaciones. Se trata de una voz *otra*, de *afuera* y *también* nuestra, que pide saber calibrar cada voz de manera tal que resuene su pertenencia sin estridencias.

Por resonancias específicas, es por demás interesante en este punto convocar otro modo de pensar la voz y sus acciones en el campo extendido del habla de las cosas situada en la escritura: me refiero a Francis Ponge, sobre todo a su idea de la vida muda de las cosas y de la preocupación, por caso, de cómo *fabricar un prado* en la escritura. Ponge, en *La fábrica del prado* (2006), proyecta un modo de hacer surgir en la página una escritura *del prado*, escritura que tenga no solamente esa misma consistencia de crujidos –cual alfombra húmeda bajo los pies– sino también que emerja en la página escrita así como crece un prado. La ardua tarea de cumplir con el propósito de la escritura del prado se hará emulando (mimando, en ambos sentido de *mimar*) los propios modos del crecimiento de la vegetación. Por ejemplo, el crecimiento por *brotes*: en este caso, podríamos ver cómo Ponge abordará el largo tratamiento de los prefijos y monosílabos, tanto en la discriminación de sus funciones significativas cuanto en la consonancia de posibles cruces homofónicos. También buscará proceder por *capilaridad*: en este caso el trabajo con la etimología de las palabras, su paciente y extenso tratamiento y disquisición parece accionar al modo de la irrigación de la savia. Del mismo modo, trabajará a partir de *mutaciones* y *raicillas*: es de considerar aquí el procedimiento incansable de las múltiples reescrituras, con mínimos añadidos, que se suceden a lo largo del texto, texto que podríamos incluso pensar como un experimento botánico de escritura.

Ahora bien, subrayemos que esa vida sorda que expone Colmont (y que Ponge hace emerger de y en la escritura de la mudez de las cosas) pone en cuestión la tipología de voces que Agamben recuerda de Dionisio el Tracio, antes citada. Desde esta clasificación, con Colmont podríamos decir: la vida de la floresta no es muda pero tampoco sería inarticulada ni sus sonidos serían “inescribibles”, porque su mundo sonoro es *otro*: es *sordo*, y ese matiz, en lugar de exponer un oxímoron, nos sitúa ante la insuficiencia de las clasificaciones. Se trata de una voz *otra*: extensa, de *afuera* y *también* nuestra, que pide que nada sonoro sea agregado.

La voz como extensión es una idea que podemos encontrar expuesta en un texto clave de Jean-Luc Nancy: “Vox clamans in deserto”, donde se busca pensar la voz *en* la voz, intentando responder a la pregunta “¿qué voz hablará de la voz?” (NANCY 2007: 31). Así, lo que se instala es la pregunta clave por la pertenencia de la voz, es decir: si la voz pertenece solamente al ámbito del habla y de la fonación; o sí, por el contrario, acaso pueda decirse que hay voz antes del habla (y en tal caso, la pertenencia sería ¿a qué?). Toda

voz, dirá NANCY, *clama en el desierto*, es un clamor o una llamada que se deja oír en la extensión: predomina la cara sonora de la voz por sobre la cara significativa del habla, y así, siendo una ejecución, abre un desierto para el pensamiento.

Acercarnos a la pregunta por la pertenencia y la articulación de la voz desde los rasgos de *afuera* y *extensión* no obstante no pretende resolver ni dejar inactiva la cuestión del habla de las cosas. Continuemos indagando si hay mudez, si hay habla silenciada, si hay *phoné* sin *logos*, en suma: preguntémonos cómo es que las voces pueden abrirse camino en el extenso campo de la materia fónica.

PIEDRAS

Es interesante observar cómo la cuestión de cierta necesidad de prestar una voz (pero, insistamos, ¿cuál?) para aquello que en apariencia ha sido silenciado por imposiciones antropológicas, pone en el centro de la reflexión la urgencia de una imaginación crítica que sepa auscultar la materia fónica, más allá o más acá de las dicotomías *phoné/logos*, mudo/parlante. En este apartado, convoco diversas escrituras poéticas cuyas ficciones fónicas nos permiten continuar la reflexión y observar las distintas figuras de las voces que van emergiendo de las escrituras.

Si insisto en leer la cita de Diosinio el Tracio que recupera Agamben es porque sospecho que allí hay un componente aún activo para pensar la cuestión. Lo escribible (lo articulable y significativo de la voz, o mejor, de algunas voces, incluidas las onomatopéyicas) no interviene en la voz que tendrían las cosas: la piedra, el fuego, la madera tienen voces, aunque son inarticulables e “inescribibles”. Pero entonces: ¿son mudas? No. ¿Son parlantes? Tampoco. La materia de sus voces es de otro tipo. A esa singularidad es a la que (se cree que) se presta voz y letra, pero con el cuidado de no caer eventualmente en el peligro antropológico y antropomórfico que PONGE llamaba “el artificio humano del yo”. En “Tentativa oral”, PONGE proponía un ejercicio específico que consiste en mirar un objeto, especialmente una piedra, para lograr describirla “sin énfasis”. Ese trabajo de escritura supone la experiencia de la consistencia material de la piedra; y, al contrario de lo que podría suponerse, no conduce a la postulación plana de una cierta mudez constatada de la piedra sino que nos pone de frente al artificio humano del “yo”:

Hasta hoy los objetos no han servido para nada sino para el hombre, como intermediario. Les decimos: “un corazón de piedra”. He ahí para qué sirve la piedra. “Un corazón de piedra” sirve para las relaciones de hombre a hombre, pero basta con ahondar un poco en la piedra para darse cuenta de que es algo más que dura (...) Si logramos ver en la piedra otras de sus cualidades al mismo tiempo que la dureza, salimos del artificio (PONGE 2000: 90).

La propuesta pongeana será no la de *hacer hablar a la materia*, en una suerte de misticismo torpe; sino la búsqueda de que el texto que describe la materia de la piedra tenga o emule su misma densidad material en la escritura. Este ejercicio procede por un mimetismo personalísimo donde las palabras y sus derivas (homofónicas, etimológicas, semánticas) buscan emular la densidad geológica de la piedra que describen. Ponge sabe que por la descripción no se llega al objeto y a su supuesta voz acallada; más bien, se apuesta a que por la descripción se logre imitar una densidad material con el lenguaje: he ahí la apuesta por salir del artificio del yo, de ese “yo” que le “prestaría voz” a las cosas supuestamente mudas. Este ejercicio hace de la escritura una zona de experimentación donde la mudez de las cosas no es un escollo ni una queja, sino el silencio necesario para que resuenen en su plena materialidad esas “cosas sonoras” que son las palabras (PONGE 2000b: 287).

Nos enfrentamos al enigma de la materia de la lengua chocando contra la materia de la piedra: ahí Ponge buscará la densidad consonante. Pero también ahí podemos encontrar otra experiencia de escritura: la piedra que es canto, en una puntual anfibología. Nos referimos a la escritura poética del poeta argentino Juan Carlos Bustriazo Ortiz, específicamente a su libro *Elegías de la piedra que canta*, donde el canto es por un lado el de una voz articulada y escribible, canto como efecto de cantar; pero por otro lado, también el canto hará referencia a la piedra redondeada por el fluir del río, en ese ruido líquido y pétreo (como si la estridencia de las piedras sonaran pero *en sordina* por efecto del agua), ruido que podría acaso escucharse como una voz inarticulada e inescrible. Tanto el canto que canta cuanto el canto que rueda hacen resonar sus voces en la extensión de la materia fónica. Leamos los primeros versos del libro:

entre flores estás entre colores estás piedra que canta
entre hojas floridas oh piedra sonreidora yo te tengo
entre flores entre perfumes vos tan vos perfume entre
flores te estás te tengo en flores tan flor vos misma
piedra de oro me miras y me miras con los pechos
floridos piedra que canta tan que me cantaste entre
flores te tengo y tus ojos me aroman flores de agua
[...]

(BUSTRIAZO ORTIZ 2008: 12)

A lo largo de los diez poemas de las *Elegías* leemos que se trata de una “piedra sonreidora”, “piedra arrobadora”, “piedra ennumerada”, “piedra briznal”, “piedra cantada lejosa”. La figura que esta piedra pone en coreografía es tanto una analogía como una tautología: *canto canta*. Entre el canto-piedra y el canto-canción hay similitud y repetición, hay semejanza y redundancia. Si volvemos a pronunciar, una y otra vez, la palabra *canto*, vislumbramos el despliegue de un materialismo fónico: un materialismo del canto y las cacofonías, de vocales y consonantes, de rumores y aliteraciones. La materia fónica se ficciona en las voces que la hacen sonar

y así, en la escritura de Bustriazo Ortiz, se alcanzan a oír las voces en su extensión, en un murmurio de cantos cantados y rodados. Las voces inarticuladas e “inescribles” entran en concierto con esta voz que pareciera saber de aquella *voz de afuera* que J-L Ortiz afirmaba. La pertenencia del canto (canción) al canto (piedra) da cuenta de la extensión sonora de las voces.

Convoquemos otros poemas, otras piedras, para continuar indagando sobre las voces y sus extensiones, su afuera. Por caso, el poema “La médula” de Ursula K. LE GUIN: allí la voz que canta se dice *piedra* y reclama el oído, pide ser oída.

La médula

Había en la piedra una palabra.
Quise descifrarla,
mazo y punzón, cincel y pico,
hasta que la piedra sangró,
y aún no supe oír
lo que la piedra dijo.
La arrojé junto al camino
entre miles de piedras
y al volverme gritó
la palabra en mi oído,
y la médula de mis huesos
escuchó, y respondió (K. LE GUIN 1996: 171).

La piedra arrojada hace eco en la médula y se muestra única en su lengua: tiene una palabra que grita; una palabra que resuena no en otra palabra sino en los huesos. Sólo la médula es capaz de actuar como caja de resonancia de una palabra gritada en la sangre pétreo de lo indescifrable. Las piedras no tienen mundo: ya sabemos lo que Heidegger decía. Pero resulta que esta piedra, una piedra *cual sea*, tiene una palabra que late y sangra como un corazón; y sin ser articulable ni escribible, aun así resuena con una voz que se reconoce en la urgencia de un grito. Las piedras gritan: eso es lo que la voz poética sabe y siente. No le presta una voz, no pareciera ser esa la cuestión. Antes bien, la voz poética escucha, es resonancia; pero no en la articulación sonora de la boca y su fonía vuelta logos, sino en los huesos y su cavidad que no es muda ni parlante pero aun así responde. Estas voces parecen desafiar la materia, o sea, parecen ser de una materia que pone en jaque las pertenencias y las cualidades.

Por la extensión singular de la voz y sus resonancias poéticas es posible juntar más piedras, apilarlas, convocar más voces: ahora, junto a la escritura de Le Guin, pongamos la escritura del poeta peruano José Watanabe (sobre todo del libro *La piedra alada*) porque allí la piedra también grita y se ubica igual de lejos de cualquier animismo místico de piedras especiales. Las voces de los poemas que convocamos a esta escena fónica singular son puestas a prueba: si la poesía

(se) implica con las cosas no es por la fuerza de una fe en cierto silencio entendido como exceso del lenguaje, sino por la gracia de una concentración poética que, reconociendo sus límites, sabe de la pertenencia de su voz *también a la voz de afuera*. El animal es pobre de mundo y la piedra no tiene mundo, sigamos parafraseando a Heidegger. Sin embargo, una piedra puede parecerse a un animal agazapado y puede también armar un mundo en torno a su ritmo. En ese sentido, leamos un poema de Watanabe donde habla de una “Piedra de cocina” en la oscura inutilidad de la noche, piedra que es la herramienta que resuena en las manos que la modelan y ritman evocada a su vez por el poema de Le Guin “La pequeña mano del mortero indio de la casa Applegate”. Leamos ambos poemas:

Piedra de cocina

(...)

II

Es más fácil coger un cuchillo de día que de noche,
o una taza, o un azucarero.

De día las cosas son dóciles, se avienen
a nuestro dominio.

De noche, en el silencio y la penumbra, nos
resisten,
tienen otro peso, decantan su porte, aunque
algunas

se revelan más fáciles.

Esta noche distinguí en la cocina
el canto rodado negro. Era
un pequeño animal que se abrazaba fuertemente a
sí mismo

o se devoraba hacia dentro
en su apretada intimidad.

No era la piedra dura que golpea el lomo del
cuchillo
y destaza

los animales de la comida.

Yo la oí llorar y era blandita (WATANABE 2008:
353).

La pequeña mano del mortero indio de la casa Applegate

Denso, pesado, de grano fino, basalto oscuro
pulido como un río todo él, un cilindro
de extremos romos, un enser: lo sabes cuando
sientes la sutil curva central o hueco
que se acopla a la mano, le dieron forma las manos,
año tras año, las manos de mujeres
que lo agarraron ahí, justo de donde se ha de
agarrar
para que se deje caer todo su peso al mortero hueco

y muela las semillas y se alce y vuelva a caer
marcando el ritmo de la canción suave y anodina
que con el tiempo se fue grabando en la piedra,
para que cuando yo la agarrase me enseñara cómo
sostenerla y levantarla, cómo poner los dedos donde
estuvieron antaño otros y la fueron desgastando
suavemente

hasta conseguir esta elegante forma que encaja en
mi mano

la llena,

este peso que quiere caer y, al caer, cantar.

(K. LE GUIN 2020: 112).

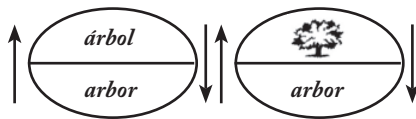
En la cocina, en la manufactura de las cosas de la casa, la piedra (canto rodado negro en la casa de Watanabe; basalto oscuro y denso en la casa de Applegate de Ursula) es un instrumento que muele, rompe, desgrana, descuartiza, y al mismo tiempo, se desprende de su cualidad de la dureza (ese cuento *demasiado humano*, podríamos decir con Ponge) hasta parece mostrarse en su extrema blandura. La piedra late, la piedra llora, la piedra grita; pero aun así no deja de ser piedra. Es decir, no se vuelve puro instrumento (como el famoso ejemplo heideggeriano del martillo que, siendo más o menos pesado, nos conduce a la experiencia de la facticidad) ni yace como mera materia.

Quizá estas escrituras poéticas nos dan una clave para pensar que la piedra es un vórtice de voces, un vértigo en la caída hecha de llanto y de canto, en suma: una resonancia de voces inarticuladas e “inescribibles” que habitan el poema en resonancia y ponen en cuestión el cuento humano de la dureza del que hablaba Ponge.

BOSQUES

En el texto final del libro *El lenguaje y la muerte*, titulado “El fin del pensamiento”, Agamben piensa en la escena fónica de un bosque mediante una asociación etimológica entre *pensamiento* y *suspensión*. Sugiere que en el bosque podemos hacer la experiencia de oír el ruido animal, de todo lo que tiene voz, vale decir, de esas voces que son pura *phoné* sin logos, sonidos que no se articulan en sentido. Pensamiento y voz encuentran allí una conexión inaudita: “La cigarra – es claro– no puede pensar en su chirrido”, dice AGAMBEN (2008: 174); de lo que se desprende que quienes hablamos, quienes articulamos la voz en el lenguaje, podemos pensar en nuestra voz sólo porque ya no la tenemos en su estado de mero sonido. ¿El lenguaje es nuestra voz? Esta pregunta será continuamente reformulada por el pensador italiano, ya que la cuestión de tener una voz (articulada y escribible en logos) es directamente proporcional con ser conscientes de que –justamente– no tenemos una voz (como mera *phoné*). Así, el pensamiento será la continua experiencia consciente de esa negatividad: “la voz humana no está” (AGAMBEN 2008: 175).

Hay que ver cómo los bosques y los signos se atraen, se fascinan. Hay que ver cómo el pensamiento y el bosque, así como el árbol y el signo, se relacionan y emergen en una red de vínculos inesperados. Basta volver sobre el primer capítulo del *Curso* de Saussure para encontrarse con el primer árbol célebre de la lingüística: aquel que en su dibujo ocupa el lugar del concepto, arriba de la barra (SAUSSURE 1945: 129):



El árbol dibujado, madera sobre barra, nos convoca a ir más allá de lo que Saussure mismo decía que se debía descartar: “cualquier otra cosa que se pudiera imaginar” (SAUSSURE 1945: 129). Sabemos que estamos relejendo este inicio del famoso curso con una insistencia específica y desviada: lo hacemos para abrir la escena fónica del bosque donde el pensamiento habita la voz; y donde el árbol dibujado, volante sobre la barra, hace las veces de sendero para avanzar hacia la posibilidad de postular una lingüística *otra* que fabule todo eso que la disciplina descarta por inimaginable. Si cuando miramos el dibujo del signo podemos ver el árbol apoyado sobre la barra (como la tierra que lo sostiene pero al mismo tiempo como la barra en tanto pieza de madera o de metal) quizá así logramos fabular y escuchar el golpe de las materialidades en una concomitancia sonora que el dibujo podría sugerir. El esquema presenta la rugosidad del tronco en líneas ondulantes y la arbitrariedad del signo en línea recta; y el vínculo de las líneas con lo sonoro es algo que aprendimos con Ingold (2015), con quien podemos decir que la vibración de las ondulaciones junto al impacto de lo recto hacen del signo un tesoro sonoro sin par, una caja de resonancias cuyo campo sonoro se extiende a lo alto y a lo largo de las voces.

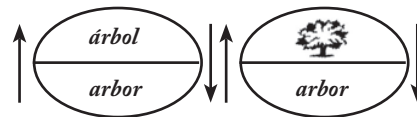
Quien sugiere el juego de con-fusiones entre el esquema del signo y las imágenes asociadas es Héctor Libertella en un libro que se titula, precisamente, *El árbol de Saussure. Una utopía* (2000). Como no podía ser de otra manera, este texto se abre con la cita puntual al dibujo del árbol signico (o del signo arbóreo), con un juego de asociaciones homofónicas y etimológicas que se desplazan de la barra del signo a la barra de un bar:

La barra del bar

Con los codos apoyados en la barra de metal, los parroquianos del ghetto miran con mirada boba el único árbol de la plaza, sin imaginar siquiera que el bar donde se encuentran proviene, casualmente, de “barra”.

En sus ojos no se refleja un árbol tal como lo pensamos, sino apenas un tronco con ramas y hojas; algo que sólo dice: acá estoy (estoy acá).

Mientras beben, miran. Y mientras miran no saben que esa figura les determina un punto de vista -los va distribuyendo silenciosamente en sus butacas.



(LIBERTELLA 2000: 15)

Hacer derivar la palabra *bar* de la palabra *barra* permite abrir la extraña escena de contemplación de un árbol; árbol que advertimos que no es otro que el diseñado en el esquema del signo; ese pequeño dibujo que no es una mera ilustración ya que permite fabular todo este campo de haces inauditos, como si fueran ramas que se extienden por zonas inexploradas de la lengua, ahí donde el signo deja de ser el artificio teórico de una disciplina específica y se vuelve un campo privilegiado para imaginar conexiones. Que el árbol del signo está mudo, quizá no quepan dudas, ya que está conminado a ocupar el lugar del concepto; las voces quedan en otro lugar, por debajo, en el plano de la variabilidad. Las voces de los árboles, entonces, nos harán buscar un modo singular para escucharlas emerger: agujerear esa barra del signo para volverla permeable, para que las raíces avancen, para que el árbol hable con la voz material que sugiere el mismo ritmo de las líneas que lo dibujan.

La proximidad homofónica de bar/barra recuerda a su vez la cercanía sonora de otro par de términos: madera/materia. Lo sugiere el poeta argentino Mario Ortiz en un fragmento del libro *Cuaderno de lengua y literatura VIII*:

Materia es una palabra hermosa (...) Viene del latín, sí. Nació en el Imperio Romano, entre medio de los bosques donde vivían las hadas y los druidas pergeñaban sus hechizos. La materia pasó de boca en boca; con el correr de los siglos se fue deformando y en España se convirtió en la palabra madera (ORTIZ 2014: 132).

Sorprende la puntual referencia del bosque como escenario fónico de las variaciones sonoras. La *materia* que se hace *madera* rodando por las bocas resuena en los árboles del bosque que protagonizan esa vibración de variaciones fonéticas dada por la potencia transformativa de los juegos sonoro-semánticos: el fonema /t/ muta en /d/, en sonidos interdentes que son articulados por diversas bocas en un desplazamiento que va del mero flujo sonoro a la significación, y viceversa.

En otro bosque, otras asociaciones surgen desde la materia de la madera: es el caso del final del libro *Cortezas* de Didi-Huberman, que citamos *in extenso* por las resonancias específicas que escuchamos con las ideas aquí esbozadas:

Según los etimologistas, la palabra “corteza” representa, en francés, la culminación medieval del latín imperial *scortea*, que significa “manto de piel”. Como para hacer evidencia que una imagen, si uno hace experiencia de pensarla como una corteza, es a la vez un manto –un ornamento, un velo– y una piel, es decir, una superficie de aparición dotada de vida, que reacciona al dolor y está prometida a la muerte. El latín clásico introdujo una distinción preciosa: no hay una, sino dos cortezas. Está en principio la epidermis o *cortex*. Es la parte del árbol inmediatamente ofrecida al exterior y es esa parte la que se corta, la que se “decortica” primero (...) la corteza designa esa parte liminar del cuerpo susceptible de ser la primera en ser alcanzada, escarificada, cortada, separada.

Ahora bien, precisamente ahí donde se adhiere el tronco –la dermis, de alguna manera–, los latinos inventaron una segunda palabra que ofrece la otra cara, exactamente, de la primera: es la palabra *liber*, que designa la parte de la corteza que sirve más fácilmente que el *cortex* mismo como materia para la escritura. Esa palabra da entonces su nombre, naturalmente, a esas cosas tan necesarias para inscribir los jirones de nuestros recuerdos: esas cosas hechas de superficies, de pedazos de celulosa cortados, extraídos de los árboles, donde acuden a reunirse las palabras y las imágenes (DIDI HUBERMAN 2014: 68).

La madera, la piel, la materia, la escritura: los árboles parecen ser la extensión fina e infinita donde las voces se articulan y se escriben, piel sonora hecha de vibraciones fónicas que se escuchan en el bosque, que se dibujan en las líneas, que se abren en las bocas. El árbol crece sobre la barra, la madera proviene del sonido suavizado por la posición de la lengua entre los dientes, el bosque es el escenario que insiste en comparecer en la lingüística *otra* y su búsqueda por pensar la voz en su extensión.

No olvidamos que al inicio de este recorrido habíamos marcado un sendero para pensar la extensión de la voz entre lo (in)articulable y lo (in)escribible. Ahora, en este bosque sonoro que crece, buscaremos abrir la pregunta por la voz en indagaciones que tienen a los árboles en su centro fónico, ya sea por escucha de sus “canciones” (HASKEL), ya sea por postulación de un “pensamiento” (KOHN); y por asociaciones y resonancias, buscaremos leer algunas voces poéticas que exponen, en su lengua, ideas afines.

Los árboles cantan, sugiere Haskell en su libro *La canción de los árboles*; cantan gracias a la lengua propia de la lluvia que suena en las hojas y traducen ese sonido en una sintaxis singular y un vocabulario específico. Haskell insiste en usar estas denominaciones y categorías propias de la disciplina, en la medida en que sostiene que oímos la lluvia no por el agua que cae sino por las “traducciones” que las hojas hacen de ese sonido, comportándose “como en cualquier lengua” (HASKELL 2017: 16). En el marco de estas reflexiones, realizadas en observaciones de árboles específicos y experiencias sonoras varias derivadas de distintas localizaciones, Haskell llega a afirmar que hay “presupuestos lingüísticos” en el cielo que llueve y que los mismos se expresan en las hojas que logran “hablar con la mayor elocuencia el lenguaje de la lluvia” (HASKELL 2017: 16). Claramente, al introducirnos en este estudio, se ha cambiado la perspectiva de la articulación de la voz y su potencia de ser escrita por la que asume cierta conexión de la naturaleza en nombre de la cual se convocan múltiples categorías. Por eso creemos que el subtítulo de este libro puede darnos una clave: “Un viaje por las conexiones de la naturaleza”. Aquí, en esta clave, resuena la idea de la pertenencia que ya fue introducida de la mano del poeta J-L Ortiz, aunque tomará dimensiones específicas. En este sentido, el autor estará atento a la “variada fisicidad” de las hojas, la cual impacta directamente en los sonidos que las mismas logran hacer en su traducción de la lengua de la lluvia, del viento, del frío. Es decir: aquí se ha desplazado a las bocas y su intento de articular ciertos sonidos para otorgarle a las hojas, multiplicidad incalculable, la capacidad no exactamente de emitir sonido sino de hacer con el sonido una “conversación” de texturas y vibraciones inauditas. Es cierto que cuando Haskell “escribe” estos sonidos, lo hace por medio de lo que podría reconocerse como onomatopeyas; aunque el autor no menciona esta categoría, al insistir en la idea de “traducción” quizá se esté acercando lateralmente a la cuestión de lo *inarticulable aunque escribible* de algunos sonidos.

Por resonancias específicas con lo planteado hasta aquí, leamos ahora un poema de J-L Ortiz titulado “Sobre los montes” donde se escenifica la escucha de un canto expandido:

Sobre los montes...

Sobre los montes un canto.
Un canto, solo, en la tarde.
¿Qué invisible ave nostálgica
llama? ¿Es el aire que canta?
¿O es la soledad infantil
pero profunda, que dice
a los cielos alejados
lo que el reflejo y el ritmo
del río, lo que las flores
agrestes, lo que los árboles
no pueden comunicar?

Sobre los montes un canto.
El silencio tan sensible,
con qué dulzura lejana,
melodiosa, se quiebra!
En su ruptura, la tarde
su tensión celeste afloja.
Qué silencio el de las aguas
ahora, y el arroyuelo
–temblor pudoroso entre
las altas hierbas– por qué
ha callado? Es este canto,
entonces, la pura esencia
de esta soledad perdida
en sí misma, que pedía
a las aguas, a los pájaros,
a los follajes, a las flores,
la voz que necesitaba?
Qué dicha honda, si frágil,
que el anhelo musical
de tantas vidas secretas,
de tan mágicas presencias
como concierta el paisaje,
al fin encuentre su canto!
Un canto sobre los montes.
Un canto, sólo, en la tarde!
(ORTIZ 2020: 118-119)

Desde la sugerencia de que habría algo que los árboles no logran comunicar hasta la petición de una voz que se necesitaría, este poema podría contradecir el recorrido realizado hasta ahora. No obstante, tanto la incomunicabilidad aparente cuando la supuesta voz que falta están como suspendidas en una interrogación infinita. La clásica falta de los signos de interrogación iniciales en la ortografía oriticianiana parece poner en suspensión las ideas, como si vivieran la vida de las dudas eternas y la voz que canta se tensionara entre un fondo sonoro (que pareciera estar en singular estado de exclamación) y la lengua (que intenta decirlo en un tono de continua interrogación). Lo que nos interesa puntualmente remarcar es que este canto se nombra en singular pero condensa una pluralidad sonora formidable: todo canta, monte, aire, cielo, ríos, árboles, agua, pájaros, flores. Podríamos decir con Haskell que todo canta en la pertenencia a una conversación, a una conexión, a una red de voces que *interpretan* los sonidos de la *voz de afuera*. Porque se trata tanto de un *canto solo* como de un *solo canto*: aquí, el poema avanza por negatividades de la voz (lo que ha callado, lo que no puede comunicar, lo que no tiene voz y necesita un préstamo) hasta llegar a la afirmación (pero siempre en tensión interrogativa) de un canto, en pertenencia vibrante de las voces.

Haskell afirma que “sostener que los bosques piensen –y que hablen, agregaríamos– no es un antropomorfismo. Los pensamientos del bosque surgen de una red viva de relaciones, no de un cerebro como el humano” (HASKELL 2017: 52). Desde un paradigma diferente (la semiótica peirceana)

y con un propósito mayor (abrir la antropología a lo *más allá de lo humano*), Kohn sostiene algo similar en su libro *Cómo piensan los bosques* (2021). Sin duda que los propósitos y los alcances de ambos proyectos son diferentes, no obstante la idea de relacionalidad que Kohn despliega, desde la posibilidad de cuestionar la representación en sus límites lingüísticos humanos, posicionan algunas de sus reflexiones en vinculación con lo que estamos desarrollando desde otras perspectivas. Lo que nos interesa particularmente subrayar de este libro es el tratamiento central que se le da a la cuestión del lenguaje, más específicamente al signo. Desde una perspectiva que aleja a Saussure (porque considera que su tratamiento del signo es *humanista*) y se acerca a Pierce (porque valora que su definición del signo es *agnóstica*), Kohn provoca la postulación de pensar en formas representacionales que van más allá del lenguaje; pero no sin aclarar que este trabajo (antropológico) se hace por la escucha, en conversación y en interpretación no siempre representacional de los signos. Kohn afirma que “nuestra forma de pensar ha sido colonizada lingüísticamente” (KOHN 2021: 116), con lo cual no debemos creer, primero, que estaremos siempre dentro del lenguaje; y, segundo, que los únicos signos que existen son los lingüísticos (simbólicos). En este sentido, el autor sostiene que “podemos aventurarnos a hablar sobre algo como la vida ‘misma’ sin estar completamente restringidos al lenguaje que permite expresarlo” (KOHN 2021: 125). Abriendo la reflexión a la semiosis, Kohn busca expandir los límites de su disciplina (la antropología) a lo no humano en perfecta conciencia de los escollos del humanismo del signo y los modos en los que el lenguaje ha universalizado las formas de pensar, precisamente, el pensamiento.

En un último ejercicio de lectura, y con la intención de que re-suenen todas las asociaciones posibles, convoquemos ahora un poema de la poeta argentina Olga Orozco titulado “En el bosque sonoro”:

En el bosque sonoro

Cada día me despierta este doble cuerno de cazador que parece atravesar mi cabeza lado a lado. Aspira el bosque entero. Lo convoca hacia adentro como un viento donde flotan inasibles combates y roces y resistencias y caídas. Lo ausculta como a un cuerpo contagioso que denunciara la enfermedad con tales estertores.

Pero no somos mutuos las legiones y yo. Mi presente es pasivo y no se ramifica. Acata sin defensas la conmovida inmensidad, el estado de sitio, la alarma que establece su feroz batería sobre rieles frenéticos y los lanza, sin más, a lo desconocido.

Es un tropel de intrusos que irrumpen en mis cámaras secretas. Violan los sellos, derriban los

tabiques, estampan la protesta en las paredes de este negro anfiteatro donde hace sus disecciones el silencio.

¡Equívoca invasión! Unas veces propaga el terciopelo como una nevadura de tormenta que me fulmina hasta los huesos o una antena de insecto que vibra entre los filamentos de la luz y me ensordece. Y otras, como si nada, sofoca con tapices o sandalias de nieve la explosión y la gangrena.

Y por mi lado siempre esta forzosa, forzada intimidad con un secreto a voces que emana desde el fondo de cada intimidad; esta avasalladora convivencia de oreja contra el mundo; esta equívoca participación en la cárcel ajena.

No hay rigor ni medida, ni siquiera para escuchar el propio corazón, los propios dientes.

Aquí la resonancia que exagera con su coro demente el golpe en el vacío, o el alfabeto casi restaurado que se escurre de pronto en polvo demasiado fino o estalla en grandes bloques de vociferaciones. Boquetes y obstrucción.

Y debajo estas bocas que se abren en el muro, contra toda esperanza, y que musitan siempre la palabra. Palabra inaudible, palabra empecinada, palabra terrible –mi mantra del ascenso y del retorno–, palabra como un ángel suspendido entre la aniquilación y la caída, como la trompeta del juicio que se rompe contra el fragor, contra el acantilado, bajo la irremediable rompiente que me aturde y me envuelve y me tritura desde los alaridos de mi sangre y me impide escuchar (OROZCO 2019: 181-182).

En contraste con la idea del epígrafe de Colmont sobre el alerta de no agregar voz humana al concierto del que se participa, aquí se expone la completa pertenencia de la voz a una suerte de (des)con-cierto de estallidos, avasallamientos, estruendos, vociferaciones, murmullos, secretos a voces. “En el bosque sonoro” pareciera lanzarnos al campo de acción del materialismo fónico: al ras de los sonidos, expandidos por multiplicidades y amplificaciones. En esta locación, el bosque es sonoro por antonomasia y la voz que participa sabe de la pertenencia, de la “avasalladora convivencia de oreja contra el mundo”. El bosque, madera sonora, corteza vibrante, piel fónica de todas las voces, es el escenario de los signos des-barrados y em-barrados en la invasión confusa de los sonidos. Más que la articulación y su posible escritura, aquí la voz exclama en su extensión, se tensiona en su participación de lo desconocido, en la “resonancia que exagera con su coro demente el golpe en el vacío”. Aquí hay huecos, hay boquetes: como si finalmente la barra se hubiera

perforado y los árboles permearan los signos. Aquí, el bosque crece también en lo sonoro de una voz que dice “yo” pero al mismo tiempo dice “legión”.

La pertenencia de la voz se vuelve una pregunta que ha perdido acaso su pertinencia: ahora, hay múltiples bocas abiertas musitando una palabra *inaudible, empecinada, terrible*. Palabra que no se oye pronunciar pero que insiste como un alarido en la extensión material del bosque: ahí la voz está en cada voz que resuena y el bosque muestra a los signos en dislocación, en fricción, en flexión, en ficción.

Si volvemos a las preguntas con las que iniciamos estas páginas podremos apreciar que afortunadamente han quedado sin responder: así es como la voz evidencia su materia díscola y la consecuente necesidad de imaginar su teoría. Todas las ideas convocadas aquí, en esta particular conjunción, buscan ser una ficción –entre tantas otras posibles– para problematizar la voz en su extensión. De este modo, la lingüística *otra* e indisciplinar que aquí se propone asume la pregunta por las voces desde su propia ficción fónica: repiensa las categorías a medida que se enfrenta con las voces inarticuladas e “inescribibles”, con el canto de las piedras y de los árboles; escucha en la poesía las claves para amplificar la teoría; y, finalmente, imagina el signo más allá de su planicie barrada y lo ficcionaliza como una caja de resonancia hecha de líneas y vibraciones.

NOTA

¹ Decía Saussure: “ese término de articulado, sobre el que tengo muchas reservas, es en el fondo oscuro y muy vago” (SAUSSURE 2004: 130). Que la articulación tenga o no una “significación bucal” (vale decir: significante, acaso humana) es algo que queda en principio sin explicitar. Independientemente de las reflexiones y desarrollos posteriores que esta noción tuvo (André Martinet, entre las más célebres), el interés de nuestra lingüística indisciplinar en la noción está precisamente porque se advierte en ella un punto interesante para discutir la cuestión de la pertenencia de la voz. Veremos más adelante cómo esta cuestión se amplifica con la introducción de algunas ideas de Agamben.

BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN Giorgio.

2008 *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-textos.

2016 *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

2017 *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

BUSTRIAZO ORTIZ Juan Carlos.

2008 *Elegías de la piedra que canta*. Buenos Aires: El Surí Porfiado.

COLMONT Marie.

2015 *En la naturaleza*. Entre Ríos: EDUNER.

DIDI-HUBERMAN Georges.

2014 *Cortezas*. Madrid: Shangrila.

2015 *Gestos de aire y de piedra*. Barcelona: Shangrila.

FLEISNER Paula.

2017 “La joya del chiquero. Apuntes sobre los animales y las mujeres desde una estética posthumana”. CRAGNOLINI Mónica [[comp.]]. «Quién» o «qué». *Los tránsitos del pensar actual hacia la comunidad de los vivientes*. pp. 291-314. Buenos Aires: La Cebra.

HASKELL Daniel.

2017 *La canción de los árboles. Un viaje por las conexiones de la naturaleza*. Madrid: Turner Norma.

INGOLD Tim.

2015 *Líneas. Una breve historia*. Barcelona: Gedisa.

K LE GUIN Ursula.

2020 *Conversaciones sobre la escritura*. Con David Naimon. Barcelona: Alpha Decay.

K LE GUIN Ursula y BELLESI Diana.

1996 *The Twins, the Dream: Two Voices / Las gemelas, el sueño: dos voces*. Houston-Texas: Arte Público Press.

KOHN Eduardo.

2021 *Cómo piensan los bosques. Hacia una antropología más allá de lo humano*. Buenos Aires: Hekht.

LIBERTELLA Héctor.

2000 *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

NANCY Jean-Luc.

2007 *El peso de un pensamiento*. Pontevedra: Ellago Ediciones.

ORTIZ Juan Laurentino.

2008 *Una poesía del futuro. Conversaciones con J-L. Ortiz*. Buenos Aires: Mansalva.

2020 *Obra Completa*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

ORTIZ Mario.

2014 *Cuaderno de lengua y literatura VIII*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

PONGE Francis.

2000 “Tentativa oral”. *El silencio de las cosas*. México: Universidad Iberoamericana.

2000b *Métodos. La práctica de la literatura, El vaso de agua y otros poemas-ensayos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

2006 *La fábrica del prado en La soñadora materia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

SAUSSURE Ferdinand de.

1945 *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

2004 *Escritos sobre lingüística general*. Barcelona: Gedisa.

WATANABE José.

2008 *Poesía completa*. Pre-textos: Valencia.

GRITO, LOGO EXISTO: O HUMANO E A ESPACIALIDADE FLORESTAL EM *MENTIRA REPETIDA*, DE RODRIGO BRAGA

André Masseno

Universität Zürich/Universität St. Gallen



Árbol que grita. Fuente: Free images.

RESUMO

O artigo pretende examinar como as obras do artista visual brasileiro Rodrigo Braga reverberam o debate sobre o Antropoceno, especialmente a videoperformance *Mentira repetida* (2011), baseada na experiência entre corpo, vocalidade e espacialidade florestal. A nossa hipótese é que a obra de Braga põe em xeque leituras clássicas sobre as relações entre o humano e a espacialidade florestal a partir do grito como emissão sonora disruptiva de tais preceitos. O grito, portanto, é apresentado como uma vocalidade agramatical que problematiza as representações paisagísticas da espacialidade florestal disseminadas no Antropoceno.

ABSTRACT

This article analyses the resonance of the debate about the Anthropocene in Brazilian visual artist Rodrigo Braga's productions, notably in his video *Mentira repetida* (2011), centered on the experience between body, vocality and forest spatiality. The article examines how Braga's work puts into question classic readings about the relationship between man and the spatiality of the forest by using the scream as an agrammatical vocality that disrupts some landscape representations of the forest spatiality that have been widespread in the Anthropocene epoch.

RESUME

L'article examine comment le débat sur l'Anthropocène résonne dans les œuvres de l'artiste visuel brésilien Rodrigo Braga, notamment dans la performance vidéo *Mentira repetida* (2011), centrée sur l'expérience entre corps, la vocalité et la spatialité forestière. L'hypothèse de cet article est que le travail de Braga remet en question les lectures classiques sur les relations entre l'homme et la spatialité forestière. Le cri est donc présenté comme une vocalité agrammaticale qui perturbe les représentations paysagères de la spatialité forestière disséminées répandues à l'Anthropocène.

A guisa de introdução, citamos um episódio do romance *Iracema*, de José de Alencar – mais precisamente uma passagem significativa para o arsenal de produções simbólicas geradas por obras literárias da lavra indianista, quando a personagem-título, no meio da mata, dá luz a uma criança:

Iracema sentindo que se lhe rompia o seio, buscou a margem do rio onde crescia o coqueiro. Estreitou-se com a haste da palmeira. A dor lacerou suas entranhas; porém logo o choro infantil inundou sua alma de júbilo. A jovem mãe, orgulhosa de tanta ventura, tomou o tenro filho nos braços e com ele arrojou-se às águas límpidas do rio. Depois suspendeu-o à teta mimosa; seus olhos o envolviam de tristeza e amor. — Tu és Moacir,¹ o nascido de meu sofrimento (ALENCAR 1965: 241).

Publicado em 1865, o romance alencariano opera como encenação romanesca do mito fundacional² da população brasileira. No correr da narrativa é engendrada uma fusão entre as representações de Iracema e da floresta, tornando ambas pertencentes a um mesmo sistema vital. O rio e o coqueiro, aos quais a parturiente busca e se estreita, não deixam de ser partes integrantes de um corpo único e envolto na dor dilacerante da hora do parto. Iracema é a mata sofrida que gera um rebento, fruto de um contato íntimo com um homem ocidental e “colonizador de boa vontade”,³ personificado pela figura de Martim, dotado de um apaixonado paternalismo para com uma desamparada filha da terra, que passa da condição de virgem protetora dos segredos milenares de sua comunidade à de uma mãe solitária, banida pelos seus pares e desamparada, que dá luz ao “primeiro filho que o sangue da raça branca gerou nessa terra da liberdade” (ALENCAR 1965: 240), a uma criança batizada nas águas fluviais e futuro emigrante apartado do espaço florestal.⁴ O nascimento de Moacir é sinal da morte iminente da abandonada Iracema, e, por conseguinte, do entorno vivente. Sinal também de uma abstração do espaço verde e do corpo da personagem-título, já que a condição de alma encharcada de júbilo (após o nascimento do filho) transpassa as entranhas dilaceradas (pelas dores do parto). Ademais, não se escuta o grito de dor de Iracema em trabalho de parto, mas somente o choro do filho recém-chegado ao mundo. A narrativa opta por realçar o aspecto performativo de Iracema, que executa o duplo batismo do recém-nascido, banhado na água fluvial e pelo nome que lhe é conferido, mas ocultando o seu grito de dor nas dores do parto.

A despeito do imaginário romântico-indianista e das particulares representações de gênero predominantes na narrativa alencariana, esse grito inaudível de *Iracema* opera como uma imagem-epígrafe, literária e torcida, para a nossa abordagem da produção audiovisual do artista

contemporâneo brasileiro Rodrigo Braga. Assim, pretendemos examinar como o debate sobre o Antropoceno ressoa em suas obras, especialmente na videoperformance *Mentira repetida*,⁵ centrada na experiência entre corpo, vocalidade e espacialidade florestal. Partimos da hipótese de que a obra referida põe em xeque leituras clássicas sobre as relações entre o humano e a espacialidade florestal, estando o grito como vocalidade disruptiva de tais preceitos – inclusive as representações paisagísticas da espacialidade florestal e disseminadas no Antropoceno. Para isso, consideramos relevante fazer uma breve abordagem sobre alguns eixos de pensamento crítico acerca do Antropoceno e que contribuirão para um melhor entendimento e reflexão em torno da obra de Braga.

O ANTROPOCENO OU UMA NARRATIVA HISTÓRICA DO EXTRATIVISMO

Devido à sua complexidade, há um amplo debate acadêmico em torno do Antropoceno e de sua validade terminológica (HARAWAY et al. 2016). Por um lado, o Antropoceno é considerado uma nova etapa da história terrena, quando inicia o investimento massivo na exploração e queima de combustíveis fósseis (MIRZOEFF 2014: 213, STEFFEN et al. 2011: 847-848). Por outro, seria um evento-limite marcado “[pela] destruição de espaços-tempos de refúgio para as pessoas e outros seres” (HARAWAY et al 2016: 140). Alguns pensadores ressaltam a Revolução Industrial como acontecimento inaugural do Antropoceno (MIRZOEFF 2014: 213, STEFFEN et al. 2011: 847-848); outros assinalam o deslanche desta nova era geológica já no período da expansão marítima, fundada na colonização, escravidão e dizimação de populações não-europeias (KRENAK 2019, MIRZOEFF 2017). Segundo o pensador brasileiro Ailton Krenak (2019: 70), o Antropoceno seria “o evento que pôs em contato mundos capturados para [um] núcleo preexistente de [supostos] civilizados”, ocasionando a morte massiva por meio do trabalho escravo, da desapropriação de territórios e da “guerra bacteriológica em movimento”, gerada pela presença física do colonizador em terras não-europeias (KRENAK 2019: 71).⁶ Apesar das perspectivas históricas diversas, existe um denominador comum nessas diversas leituras: a ideia de que o Antropoceno se inclina, embora de maneira não deliberada, à própria destruição (DEMOS 2017, KRENAK 2019: 62-63, MIRZOEFF 2014: 213).

Contudo, “nem todos os humanos estão implicados nas forças que criaram os desastres geradores da crises humano-ambiental contemporâneas”, conforme ressalta Zoe Todd (2015, p. 244), pois também “nem todos os humanos são convidados, de forma igualitária, para os espaços conceituais onde tais desastres são teorizados ou as respostas para aqueles são formuladas.” Neste sentido, o Antropoceno apresenta-se como um paradigma universalizante que desconsidera

as especificidades das espécies, além de estar fundado sobre o apagamento de construtos epistemológicos não-eurocentrados e não-brancos. Isso evidencia uma espécie de racialização do debate sobre o Antropoceno, configurando-o como uma variação do espaço público da branquitude (TODD 2015: 242-244).⁷ Por isso, as discussões sobre o Antropoceno não podem desconsiderar as implicações entre economia, política, história e raça, já que os processos de desapropriação e exploração da biosfera estão intrinsecamente relacionados com a supremacia branca e ocidental, historicamente atuante a partir de preceitos (neo)colonialistas e escravagistas aplicados sobre etnias e sociedades não-brancas, que são desumanizadas e que historicamente foram comercializadas como objetos materiais (MIRZOEFF, 2017). Conjuminado com este pano de fundo está a continuidade do plantio, da extração e da realocação, sistemática e em larga escala, de viventes não-humanos tais como micróbios e plantas – uma etapa que Donna Haraway e demais pesquisadores (2016: 556-557) sugeriram cunhá-la como Plantationoceno e que pode ser remontada desde o período colonial.

Assim, é impossível não mencionar a prática extrativista como paradigma que perpassa e caracteriza o Antropoceno. O extrativismo é resultante do capitalismo avançado, implicando desde formas laborais de servidão, de trabalho forçado e desumano, até os altos níveis da biotecnologia, da genética e da tecnologia da informática e informatizada. Tal prática releva formas, tanto históricas como atuais, de acumulação de riquezas, baseada no sucateamento e exploração de recursos naturais e de formas de vida tornadas matéria-prima, sendo um processo afinado com sistemas político-econômico e sóciotecnológico de larga amplitude. Estamos no auge de um capitalismo impermeável à urgência de refletir as ameaças contra o meio ambiente – ou daquilo que Nicholas MIRZOEFF (2014, p. 215) chama de “síndrome do capitalismo autoimune ao câmbio climático”. Há um ceticismo recorrente em torno da mudança climática e da responsabilidade da ação humana – uma reação que, conforme já assinalado por William STEFFEN et al. (2011: 861), é análoga àquela que fundamenta a célebre teoria da dissonância cognitiva estudada por Leon Festinger, isto é, quando fatos apresentados desafiam crenças fervorosamente aceitas, levando aqueles que tiveram a crença refutada a buscar convencer veemente os outros a mudarem de opinião, apesar das evidências que desmantelam tal crença pregada (FESTINGER 1957: 110). Em suma, estamos perante uma “mentira repetida” que reitera a capitalização das formas de vida, disseminada e sustentada por uma ampla rede institucional que as sintetiza, indo desde museus a corporações dedicadas ao desenvolvimento tecnológico. Trata-se de um extrativismo voraz, cuja aceleração, progressiva e ininterrupta, vem provocando inclusive uma mudança no entendimento sobre a vida (STEFFEN 2011: 855). Em suma, extrativismo, aceleracionismo e síntese revelam-se como aspectos intrínsecos à etapa atual do Antropoceno, e que se impregnam de tal modo no âmbito sociocultural a ponto de

seus aspectos serem naturalizados, tais como a estetização de espacialidades verdes historicamente marcadas pelo extrativismo, transformando-as em paisagens para o consumo.

Há uma extensa produção audiovisual contemporânea que oferece uma visada crítica sobre a naturalização da espacialidade verde pelo Antropoceno,⁸ justamente em um período que o aumento acelerado e excessivo de imagens se dá, paradoxal e concomitantemente, com a extinção de certas espécies de vida (EMMELHEINZ 2015). Neste rol incluímos a obra de Rodrigo Braga, que percorre na contramão dos construtos da paisagem, dando a ver suas implicações éticas e estéticas por meio de uma estratégia visual peculiar: pois se a paisagem é uma representação visual de uma natureza repositória de memórias – e muitas vezes impregnada de nostalgia colonial –, a produção audiovisual de Braga, em boa parte centrada sobre o espaço florestal, põe em xeque tal preceito ao propor a paisagem como espacialidade densamente povoada por fantasmas e vidas posteriores à atividade humana (PRATT 2017: 171). Rodrigo Braga impele-nos a indagar como desmontar o legado histórico de naturalização da espacialidade verde e de seus viventes, buscando assim uma ordem ético-estética que tanto desanestesia os sentidos como ative a capacidade reflexiva. A nosso ver, uma das estratégias centrais é a relação entre corpo e ambientes naturais, conjuminada, em certos casos, com o emprego de emissões vocais tais como o grito – o que caracteriza a sua videoperformance *Mentira repetida*.

O GRITO E A MENTIRA REPETIDA

O percurso da criação artística de Rodrigo Braga é marcado pelo investimento em ações performativas em diálogo estreito com o campo fotográfico e audiovisual. Grande parte de sua produção aponta as tensões relacionais entre homem e natureza por meio de uma imersão na espacialidade verde, passando a habitá-la durante um certo tempo. A partir dessa experiência individual, de partilha com o entorno, que as obras do artista surgem, tomando a floresta como elemento artístico. Braga elabora uma coleção de imagens e ações que deslocam o entendimento comum da natureza e de seus rastros orgânicos, pondo o observador em confronto com novas organizações espaço-visuais. Contudo, suas proposições não se restringem ao espaço florestal, pois o artista expande a compreensão do espaço amazônico ao evitar dissociá-lo do contexto urbano. Mata e cidade são duplos que se complementam e por meio do qual se evidencia o humano e suas ações.

As obras de Rodrigo Braga são geralmente abordadas a partir da discussão sobre a relação entre as noções de homem, natureza e animalidade. Esta perspectiva crítica é verificável nos textos que compõem os catálogos das exposições individuais do artista. Interessante pensar a forma particular com que as criações de Braga se aproximam do debate

sobre o colapso do Antropoceno, que é mencionado inclusive na nota biográfica do artista incluída em seu site.⁹ O artista elabora proposições que reverberam visualmente as tensões existentes nesse contexto. A reorganização do espaço vivente em seus vídeos e fotografias evidenciam aquilo que Ailton Krenak considerou como “a marca mais profunda do Antropoceno”: “[o] nosso apego a uma ideia fixa de paisagem da Terra e de humanidade.” (KRENAK 2019: 58).

Um exemplo é a videoperformance *Mentira repetida*, de 2011, executada nas ilhas do arquipélago fluvial de Anavilhanas, no interior do Amazonas, e que ficam situadas entre os municípios brasileiros de Manaus, Iranduba e Novo Airão.¹⁰ Partindo de um primeiro plano ao fixo e geral, que capta o tronco de uma enorme árvore dentro da mata, surge o artista, de dorso nu e um pouco perfilado diante da câmera. Apesar de pôr-se quase no centro da imagem, Braga encontra-se no plano médio e entre duas árvores. Então, o artista passa a gritar com toda a força possível e continuamente. A imagem é formada pelo seu comprometimento físico diante do ato de gritar “a plenos pulmões”. Diante da tarefa repetida, vemos o seu corpo perdendo o tônus inicial, a respiração tornando-se cada vez mais fatigada assim como a voz, que começa a falhar e a enrouquecer. A exaustão vai retirando qualquer imagem de centralidade do corpo do artista diante da câmera, pois ele passa a “desaparecer” ao longo do vídeo, soçobrando exausto entre as árvores. O grito exaustivamente repetido acarreta, portanto, à falência corporal. No âmbito da recepção, a sonoridade interminável do grito amplia a experiência sinestésica do observador ao conduzi-lo para além da visualidade háptica,¹¹ ao mesmo tempo que a materialidade da videoperformance, com suas texturas e densidades de luz, é o ponto de recuperação da atenção do observador para o campo do visível.

Rodrigo Braga oferece-nos pistas para uma aproximação com a videoperformance, especialmente a partir de um texto sobre a obra e publicado para a exposição individual realizada em 2012 em São Paulo e sob a curadoria de Paulo Herkenhoff. O texto é entrecortado por trinta e duas notas de rodapé, que aparentemente esclarecem e desenvolvem as diversas negativas apontadas no texto, e reproduzidas a seguir:

O ser não coaxa,¹ não arrulha,² não pia,³ não chora,⁴ não crocica,⁵ não gruguleja,⁶ não muge,⁷ não trina,⁸ não cacareja,⁹ não grasna,¹⁰ não palra,¹¹ não brame,¹² não ulula,¹³ não relincha,¹⁴ não rosna,¹⁵ não ronca,¹⁶ não sibila,¹⁷ não zumba,¹⁸ não zoa,¹⁹ não bale,²⁰ não mia,²¹ não late,²² não ladra,²³ não gane,²⁴ não uiva,²⁵ não guincha,²⁶ não zurra,²⁷ não rugue,²⁸ não berra,²⁹ não urra,³⁰ não grunhe.³¹ O ser grita.³² É só isto, e nada mais. Porque só o grito é ação do inconsciente e mentira repetida (BRAGA 2012: 80).

Podemos nomear o escrito como um espécie de manifesto, onde Braga performatiza escrituralmente certos pareceres relativos a supostas peculiaridades da vocalidade humana perante os demais viventes. O vocábulo “ser” opera como sinônimo do humano, cujo grito seria ato da inconsciência e que, no entanto, não deixaria de ser uma mentira continuamente rerepresentada.

Em outro texto, intitulado *De mendacio* – uma referência direta ao escrito homônimo de Santo Agostinho¹² – Braga lança a ideia de que “a mentira gritada repetidamente instaura a diferença” (BRAGA 2012: 89), remetendo-se implicitamente ao debate deleuziano, para continuar com a afirmativa de que “[e]ssa repetição incessante, no entanto, busca o visível daquilo que é denso, extremamente trama e obscuro.” (BRAGA 2012: 89). Mais adiante, o artista faz um desvio da máxima cartesiana ao inferir o grito como elemento constatador da existência humana: “grito, logo existo” (BRAGA 2012: 89), embora “[a] cada grito, o mentiroso reiter[e] que est[e]ja mentindo.” (BRAGA 2012: 89).

A justificativa de que “[...] só o grito é ação do inconsciente e mentira repetida”, lança mais uma pista de abordagem da videoperformance, pois aquela sugere o convívio entre duas imagens: uma é a própria noção do inconsciente, sendo o grito em si a transmissão de experiências fora do estatuto da racionalidade; a outra é uma recusa à repetição discursiva de pretensas verdades conforme apontada em uma frase do “Manifesto Antropófago”, de Oswald de Andrade: “Contra a verdade dos povos missionários, definida pela sagacidade de um antropófago, o Visconde de Cairú: – É mentira muitas vezes repetida” (ANDRADE 2008 p. 134). A imagem implícita do saber antropofágico parece ser comprovada pelo número de notas de rodapé da passagem supracitada, que equivale à quantidade de dentes da espécie humana adulta, e também pela décima oitava nota de rodapé, onde se lê:

o ser não zumba, azoína, zumba, zumba zune nem zunzuna, mas zanza intransitivamente, foneticamente, sintaticamente, semanticamente, semiologicamente, imaginariamente, simbolicamente e só lhe interessa o que não é seu. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente. (BRAGA 2012: 80).

Além disso, há uma teia de referências teóricas tecidas por Rodrigo Braga por meio das notas de rodapé do texto dedicado à *Mentira repetida*. Algumas delas são os postulados linguísticos de Ferdinand de Saussure, as obras *Como viver junto* (Roland BARTHES), *O livro por vir* (Maurice BLANCHOT) e *Repetição e diferença* (Gilles DELEUZE), assim como a teoria da gramática generativa de Noam Chomsky. Tal gesto pode ser entrevisto como encenação escritural da capacidade humana de apropriar-se de algo e repetidamente, de produzir constantemente linguagem e, por conseguinte,

também mentiras e violência. O grito repetido sob “a aventura linguística da mentira” (BRAGA 2012: 89) na videoperformance seria o outro polo da capacidade humana de gerar excessos, ou uma tentativa vazia, porém desejada, de esvaziar-se da fantasia da completude que lhe constitui, de assumir a violência de seus gestos. Como Rodrigo Braga aponta, “o grito, então, aggiorna [“atualiza”, em italiano] Santo Agostinho (De mendacio), posto que enfrenta a errância do excessivo amor à verdade e da excessiva rejeição à mentira.” (BRAGA 2012: 89). Ou seja, o apelo excessivamente tendencioso a uma postura totalizante parece ser fraturada pelo próprio grito, neste caso, verdade e mentira são esvaziadas de sua polaridade pelo gesto performático de uma vocalidade gritada. As premissas de Santo Agostinho são reatualizadas porém esvaziadas de sua conotação moral por meio da cena performática do grito como excesso que, cada vez que feito, retroalimenta a tensão violenta entre a busca por uma completude e seu posterior esvaziamento. A partir dessa perspectiva, o grito é uma materialidade sonora particular e diferenciadora da espécie humana perante aos demais seres vivos, embora isto não lhe confira uma posição de supremacia. Pelo contrário: o grito produz uma destituição do humano de sua verticalidade, horizontalizando o seu corpo e pondo-o reles ao chão. Isso é perceptível em *Mentira repetida* quando a postura vertical de Rodrigo Braga se desfaz ao ceder-se à exaustão provocada pelo grito. A tensão corporal é intensa a ponto de levá-lo gradativamente ao solo, ficando praticamente fora do campo da imagem nos últimos minutos do vídeo. O corpo gritante retorna à terra, descende do campo da racionalidade ao ser comprometido pelo esforço do gritar.¹³ O grito apresenta-se como uma forma de comunicação agramática, uma linguagem outra e desafiadora por não partilhar dos códigos da discursividade. O grito, portanto, não se trata de mera descarga motora. Mediante tais camadas de leitura, entrevemos o grito em *Mentira repetida*, por um lado, como elemento agramático que a linguagem extrativista do Antropoceno relegou à margem e optou por não escutar e, por outro, como emissão vocal revoltosa perante o estado inseparável entre as violências econômica e ecológica provocadas pelo extrativismo. A partir dessa esteira argumentativa de relação entre o gesto vocal e a crise do Antropoceno, o grito apresenta-se como sonoridade denunciadora da histórica e mentirosa fantasmagoria das estratégias visuais que buscavam o controle da espacialidade florestal sob o construto da paisagem.

Como podemos notar, a presença do ser gritante em *Mentira repetida* sugere mais questões do que respostas possíveis. Além disso, seria redutor argumentar que a espécie humana é constituída estritamente pelo grito e considerá-lo a única comprovação de sua existência, pois não se pode esquecer a pretensa capacidade do ser humano de racionalizar o mundo e a respectiva falência desse processo. *Mentira repetida* não oblitera a diferença definitiva que constitui os percalços definidores da singularidade humana, isto é, a razão, a busca pela ética e a capacidade de simbolização (HERKENHOFF 2012: 9). Tal aspecto é verificável

nos escritos do artista, que apresentam inúmeras referências ao legado intelectual ocidental, talvez sugeridos como ponto conector e fomentador da prática artística. Encontrase ali um espaço agregador e eruptivo das fronteiras entre filosofia, arte, ciência e linguística. Por um lado, ocorre um incansável exercício rizomático com as ideias; por outro, a “acumulação teórica” encena uma escritura excessivamente teorizante, contribuindo assim para a instauração de uma discursividade oscilante, intermédia e desorientadora.

Importante refletir também sobre o predomínio do espaço florestal em *Mentira repetida*, especialmente quando Braga, exausto devido à tarefa de gritar ininterruptamente, cede o corpo ao solo, sendo “engolido” pela ambiência verde. O ato de gritar confere um aparente protagonismo ao artista, e que vai sendo transferido à materialidade da mata. A falta de dramaticidade na captação da imagem, entrevista na imobilidade de um plano geral, remete-nos ao desafio de um refazer signico do vasto legado de representações do espaço florestal. *Mentira repetida* propõe um desvio do vasto arsenal cultural de figurações da floresta como espacialidade idílica e receptáculo de imagens de um cenário original e, muitas vezes, paradisíaco – figurações que apagam as tensões presentes nas relações entre a espécie humana e a vida da floresta. Entrevemos um desejo de encontro com a materialidade do espaço florestal, porém destituindo-a das camadas de leitura que lhe foram repousadas ao longo da história visual do Ocidente. Na videoperformance de Rodrigo Braga, há uma captação do espaço florestal, assim como sua experiência apartada do registro grandioso de imagens que criam uma espécie de intimidade global com o ambiente da mata tropical, especialmente por meio das imagens da Amazônia que percorrem o mundo. Em *Mentira repetida*, encontra-se um rebaixamento dessa narrativa visual de uma natureza monumental, não comungando propriamente com o que Rodrigo Braga denomina como uma espécie de “hipertrofia do imaginário” (BRAGA 2018: s.p.) que recai sobre o território florestal,¹⁴ mas buscando outras formas de representação daquele e sem dissociá-lo da figura humana. A obra confronta-se, portanto, com a problemática da abordagem do espaço florestal, que, segundo Nicholas Kawa (2016: 94), sempre nos põe diante do seguinte paradigma: se, por um lado, lê-lo pelo viés idealizador de “espaço natural” corre o risco de obscurecer a história da presença humana e sua interação com as demais espécies, por outro, considerá-lo como território estritamente “cultural” o mantém demasiadamente atrelado aos usos e às manipulações humanas,¹⁵ desconsiderando assim a capacidade de ação e/ou existência da floresta de forma independente.¹⁶ Em *Mentira repetida* urge uma atenção crítica à tensão histórica entre “natureza” e “cultura” que se instaura e impregna o olhar humano sobre o espaço da floresta – uma atenção que, de certo modo, permanece análoga à urgência de problematizar a visão antropocêntrica do mundo que, estreitamente arraigada na concepção atual do Antropoceno, subestima a capacidade das vidas não-humanas de resistirem à ação do homem.

Já para o crítico de arte Paulo Herkenhoff, a produção de Rodrigo Braga põe em xeque a “bela alma” ecologista, pois, segundo o crítico, “[c]abe desestabilizar a relação piedosa e conflitada do homem com a natureza sem pagar tributo ao maniqueísmo mecanicista dos ecologistas, nem a indiferença ética do ‘capitalismo selvagem’” (HERKENHOFF 2012: 9). A despeito da leitura apressada de Herkenhoff sobre o *modus operandi* dos ecologistas, interessa-nos desprender de seu comentário o argumento de que a obra de Rodrigo Braga instaura uma condição intermédia e, portanto, problematizadora dos modos estabelecidos de ver as demais espécies viventes, pois, seja no âmbito da ecologia ou do capital, existe a recorrência inevitável de construtos (sociais, históricos e econômicos) que acionam uma naturalização dos modos de ver o entorno, inclusive de lê-lo em termos binominais, dualistas – o que não deixa de ser um rastro do Antropoceno. A obra de Rodrigo Braga transforma em possibilidade o exercício (quase impossível) de encarar o entorno com olhos livres, a partir da suspensão do olhar piedoso e tributário dos construtos da ecologia e do capital.

A política das escolhas visuais de Rodrigo Braga não desconsidera a capacidade de afecção estética que as imagens podem oferecer. *Mentira repetida* investe em uma materialidade visual destituída contudo de supremacia, ao ser posta em convivência com registros tais como o sonoro – no caso, o grito –, propiciando novas aproximações perceptivas. Se, conforme argumentamos anteriormente, a videoperformance desmantela os construtos visuais historicamente estabelecidos de representação da natureza florestal, tal desmantelamento não seria no entanto em prol do cancelamento da visão, mas do deslocamento de sua posição de destaque em uma cultura ocidental profundamente sedimentada na visualidade. O controle espacial presente na representação paisagística cai por terra por meio de um recorte visual não totalizante, que não oferece uma perspectiva precisa do espaço captado. O artista não se aparta da estética visual, mas simplesmente propõe aproximá-la de uma ética de “desanestesia” do observador, a fim de permiti-lo gerar uma reflexão crítica “afetada” – no sentido spinoza-deleuziano dos afetos. Nesse sentido, o grito surge como um dos elementos principais de desestabilização da visualidade, já que a intensidade, o volume e a expansão dessa emissão vocal ressoam no corpo do observador, retirando-o assim de um suposto estado contemplativo.

Se, no início deste artigo, incluímos a produção de Rodrigo Braga na lista de obras interessadas pela discussão sobre o Antropoceno, algumas ressalvas precisam ser feitas, pois essa inserção não pode ser efetuada sem assinalar o desvio que suas obras fazem de uma leitura entusiasmada ou esperançosa de uma “virada pós-Antropoceno” e que permeia algumas obras contemporâneas¹⁷ que contribuem para reflexões críticas como as de Thomas J. Demos: “A contrapelo da lógica extrativista do Capitaloceno – um mundo

que sacrifica a Terra em prol de interesses por lucros a curto prazo – artistas e ativistas vêm lançando mão de sabedorias existentes e propondo novos conhecimentos, *refazendo assim o mundo tal como nós o conhecemos na imaginação, na representação e prática.*” (DEMOS 2017: 8 – grifos nossos).

No caso de Rodrigo Braga, as suas obras, a nosso ver, não parecem se alinhar com esse compromisso de refazer o mundo tal como o suponhamos conhecer – uma tarefa que, no modo argumentativo de Thomas J. Demos e a seu despeito, parece ressoar um visão implicitamente romântica e ontológica sobre a questão¹⁸ –, mas sim com o ato de repensar um mundo possível a partir daquilo que resta. Afinal, quem é esse “nós” e a partir de que mundo “eles” falam? Como fugir da trapaça universalista e teleologicamente romântica? A nosso ver, a produção de Rodrigo Braga não refaz o mundo de acordo com a “nossa” imaginação, mas sim trata de evocar, performaticamente e de forma urgente, uma etapa anterior: a da feitura do luto por perdas irreversíveis. Argumentamos que o mote não seria reconstruir o mundo, mas assumir a perda e os traços que ficaram (ruínas, restos, sobras). O grito em *Mentira repetida* também parece ressonar essa urgência pelo exercício do luto. Essa perspectiva nos permite mais uma vez aproximar *Mentira repetida* da reflexão de Ailton Krenak, mais precisamente acerca da inclinação humana para a queda:

Não tem fim do mundo mais iminente do que quando você tem um mundo do lado de lá do muro e um do lado de cá, ambos tentando adivinhar o que o outro está fazendo. Isso é um abismo, isso é uma queda. Então a pergunta a fazer seria: “Por que tanto medo assim de uma queda se a gente não fez nada nas outras eras senão cair?” (KRENAK 2019: 62).

Krenak não propõe se desviar do fato da queda, mas assumi-la a partir da fabricação de “paraquedas coloridos” (KRENAK 2019: 63), sugerindo assim outras formas de lidar com os efeitos irreparáveis do Antropoceno. O que resta é (re)fazer o (im)possível com as sobras. Entretanto, o desafio é também epistemológico, já que se trata de empreender leituras e representações do Antropoceno para além da narrativa do fim apocalíptico e da moral redentora, que prevalece em diversas representações contemporâneas sobre o fim do mundo (EMMELHEINZ 2015: 132) – pois o mundo já teve vários “finais” e demonstrou a sua capacidade de continuar e refazer o seu percurso, com ou sem a espécie humana.

Portanto, a proposta artística de Rodrigo Braga pode ser entrevista como apelo a uma insurreição, ao mesmo tempo que mantém traços da revolta e do desterro. Neste sentido, o trabalho de Rodrigo Braga evidencia o Antropoceno como problema: por um lado, desmantela tanto a ideia de um *antropos* supostamente universal e dotado da razão (e de razões) quanto o protagonismo deste em um cenário

de vida composto por outros vivos; por outro, enfatiza a racionalidade como aspecto irrecusável e que não se pode negar. Talvez daí se pode inferir que uma mentira repetida é reiterar que a espécie humana é pura razão ou então uma ausência completa desta. De um tradicional sistema ético Antropoceno, a vídeoperformance parte para o entendimento de uma cisão histórica e economicamente forjada por “nós” entre humanos e não-humanos. É importante ressaltar que as formas de vida não-humanas não precisam do “Homem” (isto é, deste ser ocidental de base iluminista) para se autorregular em frente das inexoráveis e irreversíveis catástrofes, atuais e futuras, geradas no e pelo Antropoceno. Elas assinalam, por fim, a necessidade de uma relação de coletividade entre os diversos vivos – em outras palavras, as diversas vozes – que compartilham a Terra.

Em suma, na obra de Rodrigo Braga um ser gritante surge e, portanto, um gesto vocal repleto de urgência desanestesia a experiência humana, assim como desnaturaliza a sedimentada construção histórica de espaços fronteiriços entre o humano e o não-humano. O grito em *Mentira repetida* apresenta-se como uma vocalidade que demarca uma presença crítica no mundo, cuja peculiaridade reside na destituição da primazia da gramática como elemento articulador de discursos. O ato de gritar transforma-se em proposição artística, ressaltando o grito como um materialidade física e sonora que, por si, ultrapassa os limites das narrativas vocalizadas no e pelo Antropoceno.

NOTAS

¹ Segundo a nota do autor a respeito do nome da personagem, Moacir é “filho do sofrimento: de *moacy*, dor; e *ira*, desinência que significa: saído de” (ALENCAR 1965: 252).

² Pensamos o termo fundacional de acordo com a análise crítico-cultural de Doris Sommer (2004) em torno de certa leva da ficção latino-americana do oitocentos, às voltas com o forjamento tanto de uma literatura nacional quanto de mitos fundadores da nação. Sobre a análise da autora a respeito da literatura indianista alencariana, cf. SOMMER 2004, especialmente o capítulo V.

³ Tomamos este termo do ensaio redigido por Albert Memmi acerca da figura do colonizador (1957).

⁴ No penúltimo capítulo de *Iracema*, Martim retorna às terras cearenses em busca da personagem-título que, moribunda, lhe entrega Moacir. O pai resolve então partir com o filho. Conforme o narrador de *Iracema* relata: “O primeiro cearense, ainda no berço, emigrava da terra da pátria. Havia aí a predestinação de uma raça?” (ALENCAR 1965: 245).

⁵ *Mentira repetida*. Vídeo. Cor, estéreo HD, 16:9, 2011, Duração: 5' 20".

⁶ Posicionamento análogo é o de Nicholas Mirzoeff, a saber: “Se a história universal é a história de como o capitalismo produziu a globalização, essa história é, por sua vez, também a história da escravidão, que, juntamente com a troca transatlântica de plantas, bens, pessoas, animais e vírus – todos causados pelo comércio triangular – é novamente central para o entendimento do Antropoceno [...]. O cultivo comercial realizado por seres humanos escravizados no Caribe e no Oceano Índico foi responsável por algumas das primeiras catástrofes ambientais antropogênicas sistêmicas em ilhas como Barbados, Jamaica e Reunião.” (MIRZOEFF 2017).

⁷ Para Zoe Todd (2015, p. 243), o Antropoceno seria um espaço de apropriação de ideias e experiências indígenas feitas por praticantes não-indígenas. Para dismantelar tal procedimento, a autora argumenta a urgência de um processo de “indigenização” do Antropoceno como força e forma decolonizadoras, trazendo ao primeiro plano, de forma significativa e ética, “novas epistemologias, ontologias e práticas” (TODD 2015: 243).

⁸ Ficando com alguns exemplos, mencionamos as produções artísticas de Angela Melitopoulos, Angela Biemann e de Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, que são analisados em DEMOS 2017.

⁹ Curiosamente o termo aparece no site somente na versão em inglês da nota biográfica de Rodrigo Braga, a saber: “He is interested in material elements and their broad symbolic meanings, touching on some social and ethical terms that involve humanity and its controversial ways of creating systems of extraction, modification and induction of nature, which sometimes tends to the anthropocene collapse itself” Cf. <<https://www.rodrijobraga.com.br/bio-CV>>.

¹⁰ Para uma visualização da obra analisada, acesse <<https://www.rodrijobraga.com.br/Mentira-repetida>>.

¹¹ Adotamos aqui o termo visualidade háptica, cunhado por Laura Marks (2000: xi-xvii) a fim de evidenciar a materialidade fílmica e o respectivo contato entre o observador e o objeto representado. Segundo a autora, a visualidade háptica é quando a experiência fílmica se equivale à materialidade da pele em contato com a fisicalidade do observador. Ocorre, assim, mais uma representação dos sentidos do que a centralização em uma visualidade hegemônica, advindo a materialidade por meio da experiência táctil que afeta o olho

observador, que passa a ser um participante ativo na experiência.

¹² Escrito por Santo Agostinho em 395, *De mendacio* (*Sobre a mentira*) amplia a noção de mentira para além da questão da linguagem ao apontá-la, também, como uma questão moral. Para Agostinho, o ato de mentir decorre de um querer ou intenção deliberada de uma vontade de não dizer a verdade, articulando-se portanto a razão e a inteligência para a produção do argumento falacioso. Cf. AGOSTINHO 2016.

¹³ Outras obras de Rodrigo Braga acionam uma imagética do voltar-se à terra e, em alguns casos, ao plano do subterrâneo. Um exemplo é a série de foto-performance *Leito* (2008), realizada na zona rural do município de Glória do Goitá, em Pernambuco. Em formato preto e branco, a série foto-performática apresenta o artista nu, cavando com as mãos um espaço de terra, do qual ele desenterra um leitão morto. Na sequência, o artista deita no buraco cavado manualmente – ou melhor, o buraco transforma-se em um leito no qual ele se enterra, deixando jazer na superfície o leitão desenterrado/desterrado. Leitão e leito, espécie humana e não-humana, terra e desterro, terreno e subterrâneo compõem uma rede associativa e aberta, possibilitando múltiplas leituras do evento foto-performático.

¹⁴ Rodrigo Braga não encara tal “hipertrofia do imaginário” sobre a região amazônica como algo aberrante ou indesejável, mas sim como “uma interessante permissividade lúdica, própria do humano, que involuntariamente quer conectar-se com o campo pela vontade de percorrer paisagens, algo como um desejo eremita inato a todo animal humano; já que, não muito distante no tempo histórico, o hoje ser urbano foi apartado dessa convivência natural.” (BRAGA 2018: s.p.).

¹⁵ Por outro lado, não se pode olvidar a importância da intervenção humana não-extrativista no espaço florestal amazônico, e que através da seleção de plantas úteis, por exemplo, pode ter acarretado na formação de florestas “antropogênicas” em mais de 11 por cento da região amazônica. Cf. BALÉE 2013.

¹⁶ Há um vasto legado cultural de leitura das florestas amazônicas como espaços virginais, primevos e prístinos (KAWA 2016: 96). Tal legado está sedimentado sobre uma mirada romantizada para o espaço florestal, encarando-o como espacialidade primeira, ingênua e que parece conter uma certa faceta de selvageria que, diga-se de passagem, é muitas vezes vista como “feminina” (ou seja, uma leitura naturalizada de uma suposta relação intrínseca entre gênero e natureza) e que precisa ser controlada.

¹⁷ Referimo-nos às produções artísticas de Angela Melitopoulos, Angela Biemann e de Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, sobre as quais Thomas J. Demos (2017) se debruça para pensar as relações entre arte e Antropoceno.

¹⁸ Referimo-nos às produções artísticas de Angela Melitopoulos, Angela Biemann e de Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, sobre as quais Thomas J. Demos (2017) se debruça para pensar as relações entre arte e Antropoceno.

BIBLIOGRAFIA

ALENCAR José de.

1965 *Iracema*. Obras completas, vol. 3. Rio de Janeiro: Aguilar.

ANDRADE Oswald de.

2008 “Manifesto Antropófago”, BOPP Raul, *Vida e morte da Antropofagia*, pp. 127-139. Rio de Janeiro: José Olympio.

BALÉE William.

2013 *Cultural Forests of the Amazon: A Historical Ecology of People and their Landscapes*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.

BRAGA Rodrigo.

2014 *Agricultura da imagem*. São Paulo: Sesc. [Catálogo da exposição]

2018 “Amazônia, lugar-placenta”, *Continente*, edição n. 212. [Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/212/amazonia--lugar-placenta>]. Acesso em: 8 ago. 2021]

2012 *Ciclos alterados*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake. [Catálogo da exposição]

CAUQUELIN Anne.

2007 *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins.

DEMOS Thomas J.

2017 *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today*. Berlim: Sternberg Press.

EMMELHEINZ Irmgard.

2015 “Images Do Not Show: The Desire to See in the Anthropocene”, DAVIS Heather e TURPIN Etienne (orgs.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, pp. 131-142. Londres: Open Humanities Press.

FESTINGER Leon.

1957 *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, California: Stanford University Press.

HARAWAY Donna.

2016 “Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes”, *ClimaCom Cultura Científica*. Campinas, 3(5): 139-146.

HARAWAY Donna et al.

2016 “Anthropologists Are Talking – About the Anthropocene”, *Ethnos – Journal of Anthropology*. Dinamarca, 81(3): 535-564.

HERKENHOFF Paulo.

2014 “A ecofísica eremita do animal Rodrigo Braga”, BRAGA Rodrigo, *Agricultura da imagem*, pp. 8-9. São Paulo: Sesc. [Catálogo da exposição]

KAWA Nicholas C.

2016 *Amazonia in the Anthropocene: People, Soils, Plants, Forests*. Austin: University of Texas Press.

KRENAK Ailton.

2019 *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

MARKS Laura U.

2000 *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham e Londres: Duke University Press.

MEMMI Albert.

1957 “Portrait du colonisateur de bonne volonté”, *Les Temps Modernes*, Paris, 2(134): 1449-1474.

MIRZOEFF Nicholas.

2004 “Visualizing the Anthropocene”, *Public Culture*. Durham, Carolina do Norte, 26 (2): 213-232.

2017 “Não é o Antropoceno, é a cena da supremacia branca ou a linha divisória geológica da cor”, *Buala*. [Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/nao-e-o-antropoceno-e-a-cena-da-supremacia-branca-ou-a-linha-divisoria-geologica-da-cor>]. Acesso em: 3 fev. 2020].

PRATT Mary Louise.

2017 “Concept and Chronotope”, TSING Ana et al, *Arts of Living on a Damaged Planet*. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press: pp. 169-174.

SANTO AGOSTINHO.

2016 *Sobre a mentira*. Campinas: Ecclesiae.

SOMMER Doris.

2004 *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

STEFFEN Will, GREIVALD Jacques, CRUTZEN Paul, McNEILL, John.

2011 “The Anthropocene: conceptual and historical perspectives”, *Philosophical Transactions of the Royal Society (Londres)* 369: 842-867.

TODD Zoe.

2015 “Indigenizing the Anthropocene”, DAVIS Heather e TURPIN Etienne (orgs.), *Art in the Anthropocene: Encounters among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, pp. 241-254. Londres: Open Humanities Press.

CUANDO EL RUIDO DEVIENE MELODÍA. CONVERSACIÓN CON FÉLIX BLUME.

Félix Blume

Artista sonoro y visual

Adriana López Labourdette y Eduardo Jorge de Oliveira.

Universidad de Zúrich y ETH – Zúrich

Transcripción y corrección

Nathalie Schmid

Universidad de Zúrich



Imagen utilizada para la pieza sonora *Los gritos de México*. Cortesía del artista.

Cerrar los ojos, prestarse a escuchar lo que la ciudad dice entre balbuceos, gritos y ruidos. Durante las sesiones del congreso “Voces que cuentan” (2021), que dio paso a este dossier, y tras haber escuchado las charlas académicas de los participantes en modo virtual, nos dispusimos a escuchar y sentir el paisaje sonoro de *Los gritos de México*, pieza del artista sonoro Félix Blume, con quien tuvimos el placer de dialogar.

De esa conversación surge este texto.

Una línea roja atraviesa toda su obra: el sonido¹. Palabras, susurros, murmullos, suspiros, rumores, zumbidos, gritos, cantos... enrevesados en instalaciones por las que el espectador se mueve y va abandonando su punto de vista para asumir su propio “punto de escucha”. Así, las puertas hablan (*Doors of Listening*, 2020), las botellas de cristal susurran (*A media voz*, 2017) y el desierto mexicano murmulla (*Desierto*, 2022); las ocarinas suspiran (*Suspiros*, 2022), las abejas zumben (*Essaim/Swarm*, 2021), el metal grita su protesta (*Memoria del Hierro*, 2017) y los frascos vacíos cantan (*Recuerdos del Aire*, 2019). Se trata de instalaciones mayormente interactivas, en las que el público es invitado a escuchar y ser consciente del acto mismo de escucha. Sus autores y actores comprenden equipos de trabajo, que Blume insiste en visibilizar en cada una de sus piezas. Tras cada uno de esos variados momentos de vocalidad hay un trabajo técnico con el sonido que incluye desde la construcción de micrófonos y dispositivos de grabación, hasta la reproducción del sonido en materialidades dispares. Los primeros permiten, por ejemplo, el registro de los sonidos aislados de cada una de las 250 abejas para la pieza *Essaim*, o de la melodía de los bambúes instalados como rompeolas en Tailandia (*Rumores del Mar*, 2018), o de los sonidos de la selva (*Curupira, Criatura del Bosque*, 2018). Según Félix Blume, los dispositivos de grabación y reproducción y el trabajo con ellos no son más que un pretexto para indagar sobre los modos en que escuchamos. En dicha indagación emerge también su voluntad de crear espacios vocálicos en los que deshace las jerarquías clásicas entre visualidad y sonido, entre animales humanos y no-humanos, entre lo viviente y lo material.

Por otra parte, la reproducción del sonido se realiza a través de pequeños parlantes, superficies sonoras, sensores de contacto, reproducción digital, entre otros. Sería ingenuo pensar que la relación entre los sonidos originales y aquellos que son reproducidos es irrelevante. Todo medio es político. Como es político aquello que conecta: el acto mismo de escuchar.

Pero hay también en Félix Blume un arte de la palabra que (con)mueve. Su voz diáfana, su timbre bajo, las pausas y los giros de sonoridad mexicana sobre un lejano trasfondo francófono crean un productivo espacio de exploración sobre

los modos en que escuchamos nuestro entorno. Escucharlo fue un placer, y lo fue también acercarnos a su pedagogía sobre el sonido.

Adriana López-Labourdette (ALL): Nos complace poder conversar contigo acerca de tu amplia y prolífica producción. Nos gustaría empezar hablando de la pieza *Los gritos de México*², una de tus primeras obras. ¿Cómo surgió la idea? ¿Cómo produjiste la pieza y cómo fue su distribución?

Félix Blume (FB): Esta pieza surge mientras vivía en la Ciudad de México, en un momento en que estaba al principio de mi carrera, en una fase de experimentación con la creación sonora. No sé si hubo un quiebre real entre mi trabajo como ingeniero de sonido o sonidista y mi trabajo como artista sonoro. Me gusta pensar que no hay una frontera, que no hay un quiebre entre las dos prácticas, ya que las dos usan la escucha y el sonido como materia prima para la creación. Entre los años 2012 y 2013, empecé a rescatar sonidos que había grabado para otros proyectos y a crear con este material algo que podría llamarse *piezas sonoras* o en aquel momento se llamaron *postales sonoras*. Fueron hechas con la radio francesa ARTE Radio. Cuando llegué a la Ciudad de México por primera vez en 2009, no tenía grabadora, pero recuerdo muy vivamente las voces de los pregones de los vendedores ambulantes en el centro de la Ciudad de México, donde me estaba hospedando. Me gustó mucho y me gustó también la fuerte identidad sonora de la ciudad. Entonces pensé que podríamos escuchar esas voces no solo como gritos sino como una especie de coro polifónico de la ciudad, como una especie de coro del alma de la ciudad. Entonces, cuando tuve una grabadora, unos años después, empecé a grabar la parte de la ciudad en la que estaba viviendo. Salí a la calle para grabar, partiendo, pues, no tanto de la experiencia de una grabación en ese lugar particular, en la calle, sino de mi propia experiencia sonora. Pensaba cómo podría compartir esta experiencia, estas voces, estas polifonías, de lo que luego emerge la idea de captar la voz de la ciudad o las voces de la ciudad de una cierta forma. Ese fue el punto de partida. Obviamente no fue tan fácil. Fueron varios meses de grabación. Algunos sonidos los había grabado simplemente, solo porque me gustaron, solo porque suelo grabar sonidos, y poco a poco con estos sonidos iba armando un paisaje sonoro. Partía de la idea del grito, pero ampliándola. De la idea primera de los pregones de vendedores fui desplazándome hacia el grito en la sociedad mexicana, en la Ciudad de México, que tiene que ver con la Ceremonia del Grito, que es la fiesta de la independencia mexicana y también...

ALL: Te refieres al grito de Dolores, ¿no?

FB: Sí, el grito que celebra el comienzo de la guerra de Independencia de México y que ha dado lugar a la fiesta nacional, celebrada cada 15 de septiembre. Esos gritos constituyen una forma de expresión en un momento en el que ya no es posible callarse; ya no es posible estar contenido, como se acostumbra en la sociedad mexicana. De pronto, la gente explota y grita. Grita tanto como en eventos religiosos, durante manifestaciones políticas, o en situaciones

de diversión como puede ser la lucha libre o el fútbol. A partir de esta experiencia empecé a trabajar el grito y las voces, en la Ciudad de México, de manera más amplia.

ALL: Siguiendo esta línea, resulta revelador el hecho de que el grito de Dolores más que un hecho constituye un mito. Como sabemos, no hay constancia del grito de “¡Viva México!”, pero sí se ha establecido como ritual fundacional de la Nación mexicana moderna. De ahí que podríamos pensarlo como una suerte de *performance* nacional que imagina y certifica incluso los hechos a los que alude. Se trata de la invención de un mito precisamente a través de la idea del grito, ¿no? Y como decías, el grito como algo contenido que, como la Revolución misma, de momento explota en una suerte de contraposición frente a lo que –quizá falsamente– se ha establecido como estereotipo de alma mexicana, el silencio y la introspección.

FB: Me llamó la atención que el grito se dé al final de este momento de la independencia, de este momento de unión de los mexicanos. Igualmente, el título de *Los gritos de México* viene de una pieza del siglo XVI del Renacimiento francés *Les cris de Paris* de Clément Janequin. Lo que él hace en su polifonía es partir de las palabras y de las letras de los vendedores ambulantes de aquel tiempo. Es una polifonía de cuatro voces, y me gustó la idea de dar a escuchar a estos vendedores los pregones de otros a través de la polifonía cercana a la que Janequin había escrito. Obviamente, se trata de una forma diferente de componer. Me gustaba también el hecho de que las palabras finales de la pieza renacentista –bastante cortas, por cierto– son: “si quieren escuchar los sonidos de París, pues salgan a la calle, salgan afuera”. Tal vez de cierta forma, *Los gritos de México* tiene esta ambición, quizás un poco pretenciosa. Algo así como decir: si quieres escuchar México, has de salir a la calle. De pronto, podrás escuchar estos gritos que muchos rechazan como ruidos. Situarate ahí y disponerte a escuchar. Ese es el objetivo final de una pieza como *Los gritos de México*.

ALL: A mí me resultó igualmente interesante esa idea un poco recurrente de la conversión del ruido en sonido. Es ese paso del ruido como algo indistinto, molesto e inevitable, lo que sería un automatismo rutinario del lugar, al sonido, lo que equivaldría a un ritual local que imprime un valor simbólico a cada uno de sus elementos.

FB: Creo que va un poco en la dirección de John Cage quien propone que si hay un sonido que te molesta, debes escucharlo y verás cómo se vuelve un material increíble, cómo se vuelve música. Esta idea de escuchar los sonidos supuestamente ruidosos permite percibirlos como la esencia de la Ciudad de México, como el carácter de la ciudad, como algo muy poderoso, aún más si consideramos que muchas otras ciudades han perdido ese carácter sonoro tan específico. Si ponemos algunos segundos de la grabación del centro de la Ciudad de México, alguien que la ha conocido reconocerá inmediatamente la Ciudad de México; y si ponemos diez segundos de grabación de Belleville o de París, pues probablemente sería

muy difícil saber si estamos en París o si estamos en otro lugar de Francia. A lo mejor habría voces que nos darían indicaciones, pero hay sin duda una potencia y una riqueza sonora en la Ciudad de México. Cuando llegué a México hace 15 años casi, se quería eliminar el comercio ambulante de las calles, alejarlo del centro histórico para volver la ciudad más turística. Esto se ha logrado en estos últimos 15 años: se pasó de un centro caótico a un centro turístico, en donde puedes encontrar todas las tiendas de lujo o todas las tiendas multinacionales que pueblan el universo global. Pero también han resistido los vendedores ambulantes en una cierta parte, en ciertas calles del centro.

Ahí sigue esta negociación y obviamente esta parte del sonido que desapareció en otros espacios urbanos. Por decreto desaparecieron los sonidos, también en Francia, con las prohibiciones “ya no se puede gritar, ya no se puede hacer ruido”, pero obviamente el problema no es el ruido. El problema es más bien el comercio informal que tiene lugar fuera del sistema de impuesto y de tasación. Entonces, de cierta forma, el ruido o esta parte sonora se vuelve un pretexto, algo que se toma como una molestia que afecta a todos. Pero creo que no es así, que solo es una parte. De hecho, sería interesante saber qué es lo que molesta, por qué a veces prohíben o está prohibido esta venta informal. Es decir, saber si es el gritar lo que está prohibido o si sería el vender. Hace unos años, cuando hice estas grabaciones para *Los gritos de México*, al final hice una semana de grabación con los vendedores y les di un CD con las grabaciones, un poco a modo de intercambio. Regresé unos años después, era temporada de Navidad, y los vendedores me contaron que se les había informado de que no podían vender nada en esta zona durante diez días. Entonces por reglas oscuras, y difíciles de entender, de pronto no había vendedores en la calle donde siempre había habido muchos de ellos. Uno de los vendedores me pidió que le pusiera el disco en la bocina para que los polis estén así, asustados, o para que busquen de dónde sale el sonido. Entonces, el hecho de ser un señor mayor que está ahí y que pone el disco, mostró su cuestionamiento del sistema, justamente este uso del espacio público y ese uso sonoro del espacio público, diciendo “no, no estoy vendiendo, pero sí pongo los gritos, los que suelen ser asociados a la venta informal”.

Eduardo Jorge de Oliveira (EJO): Es muy interesante todo este panorama que estás haciendo a partir de una experiencia muy singular, de una obra particular. Y mi curiosidad va dirigida a cómo se da el paso de ese trabajo a los objetos. Por ejemplo, has hecho las cajitas, de donde se sacan los sonidos, mediante las cuales se puede reproducir incluso la polifonía en un espacio de una galería o de un museo. Mi pregunta gira en torno a esto, a este pasaje hacia la identidad sonora, de estos gritos y ¿cómo lo logras al componer objetos?

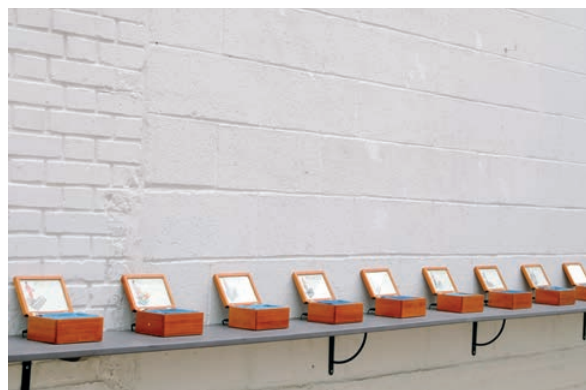
FB: Esta pieza constituye primero un pasaje de la escucha a la creación sonora, a la instalación sonora, como dijiste. La transición ocurre en mi trabajo de manera general, porque esta

pieza la realicé entre 2013 y 2014. En 2014 la mostré y en aquel momento no tenía conocimiento de dónde se podía presentar una pieza así. Entonces busqué, recuerdo que mandé cientos de emails y en 2015 me invitaron a presentarla en el festival *LOOP*, un festival de videoarte en Barcelona. Como era un espacio público, físico, podía poner dos parlantes o un par de audífonos, pero la pregunta era también ¿cómo llenar o usar el espacio de la presentación? Entonces, ya que era un festival de videoarte, acordamos con la curadora poner un video fijo de la vista de pájaro de la Ciudad de México. La idea era que se viera una ciudad desde muy lejos, pero que se la escuchara desde muy de cerca, con muchos detalles. Esto funcionó y ahí surgió la duda sobre la cuestión del espacio... Ya había un espacio de instalación, así que quizás se podría jugar con este espacio. Estas preguntas surgieron ahí, para mí, para este proyecto específico, pero también para mi trabajo posterior.

Cuando tuve la oportunidad de hacer otra exposición con este trabajo en 2016 en la Fonoteca Nacional de México, con mi amigo Daniel Godínez Nivón, dibujante con quien había hecho estas grabaciones, nos preguntamos cómo podíamos convertir estos gritos en objetos. Me acordé de que había encontrado hace años en París algunas postales del principio del siglo XX, en las cuales se veían unos vendedores y su grito escrito de forma musical sobre una partitura. Entonces acordamos hacer una versión actualizada de estas postales. Regresamos a ver a los vendedores que habíamos grabado, a los que no se habían ido y todavía estaban ahí y hablándoles del proyecto les preguntamos, ¿cómo ustedes se ven?, ¿cómo se dibujarían? Entonces algunos hicieron un dibujito, un boceto y con eso salió este objeto de la postal. Después apareció la pregunta de cómo presentar sonidos, cómo presentar gritos en el espacio. Y de ahí surgió la idea de las cajitas de música que se vuelven cajitas sonoras, la idea de una caja que no contiene nada excepto un sonido. Con esta posibilidad de abrir y cerrar las cajitas, invitar al público a componer su propio paisaje sonoro de este centro de la Ciudad de México. O sea, si abrimos las diez cajitas a la vez, es un paisaje sonoro que es bastante parecido al de la calle del centro, pero también existe la opción de abrir una por una, de enfocarse en un sonido. Y de pronto este hecho se volvió un acercamiento un poco lúdico para invitar a escuchar estos gritos y después, a lo mejor, pasar a la calle y escucharlos de nuevo o hasta reconocer los gritos de las mismas personas en la calle. A mi parecer fue ahí que el proyecto se volvió interactivo, con esta invitación a jugar con las cajitas. Luego he podido mostrarlo en muchos otros lugares y no necesariamente en lugares de arte contemporáneo, sino también en pequeñas galerías, en un liceo, en fin, en varios contextos.

ALL: Evidentemente el abrir una caja tiene también unas connotaciones simbólicas e históricas en nuestro imaginario. Primero, las cajas como contenedores y conservadores de tesoros o de horrores. La famosa caja de Pandora, por ejemplo, que es básicamente una voz, una presencia, pero es una voz que va a comunicar el mal. O justo lo contrario,

el tesoro, que nos aseguraría un futuro acomodado. El encontrar el tesoro, cosa que está muy relacionada también con toda América Latina y los viajes del “descubrimiento” y todos los naufragios. Aquí subyace toda la idea del tesoro escondido como pulsión de la Conquista, que también constituyó uno de los grandes motores precisamente para la conquista de México, junto a otra importante materialidad fetichizada, el oro.



Cajas de *Coro informal*, 2016. Cortesía del artista.

FB: Cuando hicimos las cajas, nosotros lo pensamos como una caja de joya. Le pusimos terciopelo en el interior, la hicimos como si fuera una caja para guardar joyas. Pero la joya no está, o más bien, la joya de nuestra forma sería como el sonido que sale.

ALL: Exacto. La voz como una joya, que es también un tesoro del pasado que nos acompañará en el futuro. Siguiendo la idea planteada por Eduardo, referente a la voz registrada en los dispositivos, a su pasaje a la voz reproducida en una instalación particular, en un museo, ¿cuál es la nueva relocalización, en consecuencia, cuando esto lo haces en el bosque, por ejemplo, en la pieza *Doors of Listening* (2020)? Se trata de la instalación en el bosque con las puertas, donde la persona interesada entra al bosque, que es un lugar asociado con el misterio, pero también con la pulsión vital, y que deviene

aquí en museo. ¿Consideras que hay aquí otro salto más, de la ciudad al museo y del museo a la naturaleza, una suerte de relocalización importante, que tal vez invita a un nuevo tipo de reflexión y de trabajo con y en la naturaleza?

FB: Sí, en efecto. Hubo un salto más, pasaron varios años también entre esta primera instalación en 2016 de nuestras cajitas y la del bosque que fue en 2020.

No recuerdo exactamente cómo ocurrió. Creo que hubo varios saltos intermedios. Muy rápidamente, en realidad, después de haber ocupado el espacio del museo, me fui al espacio público, a ese lugar que es de todos. Mientras iba captando muchas cosas del espacio público, surgía la idea de cerrar el ciclo, de retroceder al espacio público, a lo que podría haber captado. Entonces empecé varios proyectos. Hubo un salto cuando hice un proyecto que se llama *Rumores del Mar* en la Bial de Tailandia donde trabajé el espacio público, pero más bien, el espacio natural. De pronto tenía que pensar en proyectos que usaban estos espacios públicos sin necesidad de electricidad. Luego desarrollé el proyecto *Doors of listening*, donde la puerta es una puerta de escucha. La pregunta era justamente ¿cómo usar el espacio público para invitar a la gente a escuchar cosas o sonidos o voces que por lo general no escuchamos? En mi opinión, muchas veces mi trabajo tiende a esta idea de llevar a escuchar lo que no estamos escuchando. No sé si siempre lo logro, pero eso, por lo menos, es el objetivo. En este caso se trataba de escuchar a los vecinos que están ahí, pero que nosotros ignoramos. Muchas veces la idea de poner la oreja sobre la puerta del vecino es mal vista. Estás escuchando lo que no tendrías que escuchar. Estás escuchando a alguien o la vida de alguien que no tendrías que escuchar. Pero la idea ahí era darle la vuelta y decir “no, escuchar a su vecino es hacerlo existir”. Hacer existir a ese vecino que a veces no existe o está ahí, pero apartado de nuestra sociedad. En este caso trabajamos con un centro de refugiados que estaba ahí cerca de este pueblito, pensando “ahí hay 100 personas que son vecinos, a veces están ahí por años, y quizás no los estamos escuchando”. Ahí hay posiblemente una especie de frontera entre el centro de refugiados y la vida cotidiana alrededor. Partiendo de esta idea, la cuestión era cómo llevar esto a la escucha y de ahí la propuesta de instalar puertas, que fueron donadas, recopiladas, recolectadas junto a los propios habitantes de la zona. De este modo, se sumó a la idea de que los habitantes estuvieran prestando sus puertas para dar a escuchar a los vecinos y generar una especie de diálogo, de encuentro entre habitantes y vecinos temporales. Muchos, de hecho, no son temporales porque, después de que salen del centro de refugiados, la mayoría busca vivienda ahí mismo. Se convierten en vecinos permanentes, habitantes también.

Allí donde las puertas son pensadas tradicionalmente como barrera o frontera, me interesaba usarla como lugar de encuentro y de apertura. Abrir la puerta para entrar en un mundo y, obviamente, no entrar físicamente sino entrar a través de la escucha. Al poner nuestra oreja, al convertirnos

en escuchas del otro, podemos viajar. Y esta instalación fue unas de mis primeras y pocas instalaciones permanentes. Las puertas siguen sonando para que la gente pueda seguir escuchándolas.

EJO: Yo tendría una pregunta un poco más técnica, Félix, como eres también ingeniero de sonido... ¿Cuál sería la onda vocal media de una voz humana y cuál sería una onda vocal de un susurro o de una voz un poco en otra onda como de un grito? ¿Y cómo lidias con los tonos vocales de la voz humana en términos técnicos?

FB: Tu pregunta es interesante, de hecho, porque trabajo con voces desde el 2016, también con los gritos, pero después con voces que ya no gritaban, sino que susurraban. Trabajé con un museo donde me invitaron a trabajar con el archivo. Lo que hice fue seleccionar varios textos del archivo que hablaban del ruido o que trataban de definir lo que era el ruido. Fue un trabajo de enfoque en todo el material. Di a leer estos ruidos, estas definiciones de ruidos, a los guardias y trabajadores de limpieza del museo. Estas personas susurraban cada uno el texto sobre el ruido. Diez definiciones del ruido que se convertían, a su vez, en una especie de ruido también, solo que, en este caso, la voz era susurrada. Me gustó esa intimidad creada por el susurro, porque escuchar a alguien susurrar, nos acerca físicamente a esa persona. Pero también hay una cuestión técnica que va un poco en la dirección de tu pregunta, y es que el susurro no tiene frecuencias graves. Entonces es posible reproducir un susurro con parlantes de baja calidad y baratos, porque estos proyectos se habían hecho así, con poco presupuesto. De ahí que optar por la voz susurrada era una forma de resolver cuestiones referentes a la financiación. Y de hecho hice otros proyectos que tenían que ver con estas voces bajas o con estos susurros. Hice un proyecto con personas ciegas que se llama *A Media voz*, donde también había voces susurradas, resguardadas dentro de unos frascos de vidrio. La voz humana nunca baja mucho en términos de frecuencias, pues ya supuestamente para la voz se necesitaría un parlante de mejor calidad. Pienso que, en las puertas, donde no solo hay voces –porque la propuesta era abierta para que cada uno de los migrantes pudiera elegir lo que deseaban poner en las grabaciones, y por tanto había también unos paisajes sonoros o grabaciones de otras cosas– la materia de la madera nos permitía también escuchar un poco mejor las frecuencias más graves. Quizás los sonidos más agudos se pierden un poco en esta materia. Y para los gritos, que por lo general tienden a tener pocas frecuencias bajas pero que son muy potentes, se necesitaría parlantes de mejor calidad. Obviamente, cuando tengo más trabajo, estoy menos en la búsqueda de la pureza técnica. Me focalizo más bien en generar experiencias. A veces, es bueno estar en un lugar perfecto para escuchar de forma digamos óptima en relación a una pieza, pero, muchas veces, prefiero ofrecer esta ventana abierta y que pase un tractor o un camión o algo y que se mezcle con la pieza. De modo que ya no sabes si es parte de la instalación o no. De cierta forma, diría que no estoy en busca de la pureza técnica.

ALL: Si me permites una última pregunta... ¿cómo pasas después a la voz animal? Si es que se puede hablar de voz, porque evidentemente ya deja de ser un ruido. Ya has hablado de la cuestión de la voz humana y ahora, con el animal, empieza un universo nuevo, que es la interacción entre el sonido animal o lo que nosotros llamábamos el rumor animal, apoyándonos en un magnífico cuento de Martín Kohan, escritor argentino, que entiende la presencia del animal como un rumor, como esa especie de presencia fuerte e inevitable. ¿Ves también otro paso ahí?

FB: Sí, no hablo tanto de la idea de voz animal, pero sí me gusta mucho la idea del diálogo entre varias entidades. A veces pensamos que hay una parte que sería natural, otra parte que sería humana, y a mí me gusta pensar que, en realidad, el humano como parte de esta naturaleza, de ese mundo animal que vemos como separado de nosotros. Me gusta de todas formas escucharlo como un todo e interesarme en estos vínculos dialógicos. Esto estuvo presente desde mi primera pieza, del año 2012, que se llama *Tierra del Fuego*. En ella se escuchan pastores gritando, en el Sur de Argentina, justamente en Patagonia, para asustar a las ovejas. Se escuchan los gritos de los pastores, se escuchan las ovejas y se escucha el sonido de los árboles. Me complace pensar que todos estos sonidos dialogan de una forma más o menos pensada, más o menos consciente. Que tenemos siempre esta idea de que cuando uno ocupa un espacio, se inscribe en este espacio, y la producción de sonido tiene que ver con nuestra escucha. Es una idea mía, pero también lo dice Steven Feld, para quien producir sonido es también producir un modo escucha.

EJO: La idea de Bernie Krause de biofonía... ¿Eso te suena importante?

FB: Sí, me interesa también esta teoría. No sé si es tan necesario empezar a categorizar, o al menos, empiezo a interesarme por lo que está entre categorías, ya que es ahí donde se vuelve interesante. Siempre he estado en esta búsqueda de dichos vínculos y poco a poco, diría, esto me ha llevado inevitablemente a la parte más enfocada en lo animal. Hay proyectos que están en el cruce. El que hice en el Amazonas —*Curupira, bicho do mato*—, que contiene un acercamiento a esta criatura que no sabemos si es animal o si es humana o si es algo más. Justo ahí está esta la búsqueda del punto en que lo animal se vuelve humano y lo humano se vuelve animal. En *Mutt Dogs*, un proyecto que hice en Belo Horizonte con mi pareja, pusimos micrófonos a perros callejeros. Al escuchar el mundo humano de una cierta forma estamos escuchando nuestro mundo, pero cambiando el punto de vista, o cambiando el punto de escucha, escuchando desde una perspectiva canina.

ALL: Ha sido un verdadero regocijo convertirnos en escuchas de tus instalaciones y de tus ideas tanto durante el congreso “Voces que cuentan”, como ahora a través de nuestra conversación.

NOTAS

¹ En su página web felixblume.com puede encontrarse la presentación amplia de su obra, así como los procesos de producción, los materiales usados, los equipos de trabajo, entrevistas y programas audiovisuales, etc.

² La obra se puede escuchar en la página web de Félix Blume siguiendo este enlace: <https://felixblume.com/losgritosdemexico/>



La imagen que ilustra la portada de este número es un trabajo gráfico realizado por la artista brasileña Clarissa Panadés a partir de una fotografía tomada por Eduardo Jorge de Oliveira en el Hall of Northwest Coast Indians del Museo de Historia Natural de Nueva York.

Se trata de un conjunto de cuatro bocas que, a pesar de su inmovilidad, parecieran encontrarse en plena actividad vocal. Sea cantando, sea riendo, se gritando, estas bocas siguen generando ecos de voces de otros tiempos en idiomas que probablemente no entenderíamos.

La obra de Panadés sirvió además de base para el programa y los volantes del congreso, bajo el mismo nombre, realizado en la Universidad de Zúrich durante los días 17, 18 y 19 de marzo de 2021.

Liste des membres du comité 2021-2023

Présidente

Mme. Aline Helg

Vice-présidentes

Mme. Sabine Kradolfer

Mme. Yvette Sánchez

Secrétaire général

Mme. Graziela Moraes Silva

Trésorier

M. Alain Vergeylen

Membres

M. Claude Auroi

Mme. Vanessa Boanada

M. Alexander Brust

M. Christian Büschges

M. Marc Hufty

Mme. Adriana López-Labourdette

M. Leonardo Rodríguez

M. Rodrigo Sáez-Muñoz

Mme. Sara Sánchez Del Olmo

Mme. María lilia Soler-Gómez Lutzelschwab

Mme. Valeria Wagner

Mme. Yanina Welp

Membres d'honneur

M. Alfred Métraux (1902-1963)

M. Cândido Mariano Da Silva Rondon (1865-1959)

Mme. AnneMarie Seiler-Baldinger (1945-)

M. Gerhard Baer (1934-2017)



SOCIÉTÉ SUISSE DES AMÉRICANISTES
SCHWEIZERISCHE AMERIKANISTEN - GESELLSCHAFT
SOCIEDAD SUIZA DE AMERICANISTAS
SWISS SOCIETY OF AMERICANISTS

SSA-SAG

