

# 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 escharbar, 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.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> *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.<sup>3</sup>

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

<sup>1</sup> 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.

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

<sup>3</sup> 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.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html> (Acceso 3.2.2023)]