

## Devenir voz

Andrea Cabrera López

Este texto nace del deseo de comenzar una aventura ensayística en la que suenan y resuenan distintas voces. En la que los cuerpos se despliegan para ser texto y para ser voz. Parto de la conciencia del cuerpo que se construye y presenta a sí mismo, porque inevitablemente concibo que somos cuerpos. Nos presentamos como un yo al poseer un cuerpo con el cual hacerlo. Y si tuviéramos un cuerpo fragmentado, ¿qué presentaríamos de nosotros? La pregunta correcta no es ésta. Inevitablemente tenemos cuerpo y somos cuerpo. Pero, ¿qué presentamos de ese cuerpo nuestro a los otros? Si nos conformamos frente a la mirada del otro, ¿qué parte de nuestro cuerpo somos entonces? Si solo diéramos a conocer los ojos, como las mujeres de algunos países de región islámica que cubren con burqas sus cuerpos, ¿cómo actuaría el devenir de nuestro pensamiento respecto de nosotros mismos? No pensaríamos que somos solo un par de ojos porque eso es lo único que se muestra a los demás. Habría algo secreto en nosotros que se presenta gracias a su ausencia y a su ocultamiento. Sospecho que podría pensar esto en primera instancia: “Te miro y tú eres incapaz de mirarme, te observo y tú no sabes quién soy, solo conoces mi mirada”. ¿Y si presentáramos de nosotros únicamente la boca? “Soy solo mi boca”, se podría decir; por mi boca hablo, pero no puedo hablar si no tengo un cerebro, si no tengo un sistema nervioso, si no tengo músculos en el rostro, si no tengo cuerdas vocales... Necesito todo un sistema complejo para que con mi boca pueda hablar y me pueda presentar así frente a los demás. En ese sentido, aunque hubiera una boca flotante, se sabría que algo oculto la sostiene. ¶

Este texto es producto del trabajo de reflexión dentro del proyecto *Poética Sonora México 2016* del laboratorio de literaturas extendidas y otras materialidades, en el que la autora participa.

Mi discurso es causa de las impresiones que me ha dejado la puesta en escena *Not I* de Samuel Beckett (a lo largo del ensayo evoco la versión realizada para la televisión de la BBC, en 1973): aquella obra en la que aparece una boca hablando sin detenerse en la oscuridad. ¿Quién habla? ¿Una mujer? ¿La boca de una mujer? La parte no es igual al todo, aunque lo componga. El signo es legible: no es el cuerpo, es la boca de *una mujer que habla*. ¿De qué habla? Su monólogo parece ser la manifestación del devenir de un éxtasis después de descubierto el placer de hablar. ¿Cómo es la voz que habla? ¿Cómo habla? Es la voz de una mujer madura. Habla con rapidez, con pocas pausas, parece que tiene prisa por decir lo que tiene que decir, pero pronuncia con claridad cada palabra. Parece que la apropiación de la palabra se hiciera mediante un constante roer lo que se pronuncia.

Pero decía, que realizo, en este presente de escritura y lectura, un análisis sobre la obra *Not I* de Samuel Beckett. ¿Qué analizo exactamente? Hay muchos elementos desde los cuales partir. Primero diré que esto es una contradicción, pues la puesta en escena se inserta en el campo del teatro minimalista. Esto significa que las dificultades de interpretación y análisis quizás podrían reducirse debido a la manifestación de pocos elementos; sin embargo, lo peligroso recae en que parece que los símbolos se potencializan y las relaciones que existen entre ellos son vibrantes (casi eléctricos, vivos). La obra se presenta frente a nosotros con distintas profundidades: en primer lugar, textual y escénica (descubriremos en el camino si en verdad hay otras profundidades o no). Ambas dimensiones, textual o escénica, pueden ser analizadas por sí mismas; sin embargo, el *paseo* analítico se enriquece al mirar cómo dialogan la una con la otra: crean rizoma.

Accidentalmente, aprovecho este espacio para hablar del rizoma que proponen Gilles Deleuze y Félix Guattari: el modelo rizoma se manifiesta cuando en una organización de elementos, cualquiera de ellos puede afectar o incidir en cualquier otro, sin seguir líneas de subordinación jerárquica. El rizoma carece de centro.<sup>1</sup> Dicho esto me permito volver a nuestro tema inicial: las dimensiones que *Not I* desenvuelve: la

---

<sup>1</sup> No hay proposiciones o afirmaciones más fundamentales que otras. Este concepto se basa en el rizoma botánico, que aprehende las multiplicidades; que se elabora simultáneamente desde todos los puntos bajo la influencia recíproca de las distintas partes. No es una estructura lábil, sin embargo. Es una estructura que se despliega en un territorio gracias a la relación entre varias regiones que vibran sobre sí mismas, es decir, mesetas.

dimensión textual y la dimensión escénica, así como los *agenciamientos*, o simpatías, que estas dos dimensiones trazan. Para ello es necesario situarnos: nos encontramos frente a una obra del teatro postdramático, en cuya vertiente, la hegemonía del texto respecto de la escena se difumina. Es decir, la relevancia del género literario sobre el medio físico (teatro) se pone en crisis y la escena se independiza del texto. Entonces, subsiste una dimensión escénica del texto. De este modo, veremos cómo, la escena y el texto son una potencia en sí, una región vibrante: una meseta, que nos ofrece, cada una, la posibilidad de ser leída y/o presenciada por sí misma. Pero veremos también cómo una de ellas se desborda y anuncia un plano tridimensional. Poco a poco advertiremos cómo se prolonga una dimensión hacia la otra y cómo la otra guarda en sí un *pre-texto*: una escritura previa. Descubriremos entonces los *agenciamientos* entre la dimensión textual y la dimensión escénica, pues estas relaciones crean un hondo efecto de sentido.

Pero comencemos, si aún se me permite “comenzar”, por analizar la estructura de la obra (escrita):<sup>2</sup> al inicio, en el texto dramático, encontramos indicaciones de escenografía; presentación de los personajes: Boca y Auditor; caracterización de los mismos; sus movimientos (gestos) y su disposición espacial, así como la iluminación de la sala y de la escena y el movimiento de telón. Después se desenvuelve todo el monólogo. Es importante mencionar que durante el monólogo hay pocas didascalias que indican el momento en el que interviene Auditor, para interrumpir su discurso, dichas interrupciones son una marca de las cuatro etapas que Boca atraviesa para su evolución y su devenir-voz, así como la breve risa, carcajada, grito y silencio de Boca, y hacia el final la indicación al telón que comienza a cerrarse. Al terminar el monólogo encontramos las indicaciones de que el telón se ha cerrado completamente, la acotación de que el discurso de Boca continúa poco perceptible aún después de bajado el telón. La obra se desarrolla en un solo acto, cuya transformación será marcada por el cambio en el matiz y en la textura del discurso de Boca que iterativamente nos relata distintos acontecimientos de alguien a quien llama “Ella”, y en esa enunciación de recuerdos pone en crisis la tercera persona: los recuerdos devienen voz, y Boca descubre que es su propia voz la que ella escucha a manera de zumbido enunciándose a sí misma. Pero no

---

<sup>2</sup> Utilizo para el análisis de este ensayo la traducción de Not I realizada por Fátima Nicasio González en *Pas moi: una epifanía dionisiaca*. Tesis que para obtener el título de Licenciada en Lengua y Literaturas Modernas Francesas.

escucharemos su voz afirmando este descubrimiento. Este hallazgo lo interpretamos nosotros gracias a la potencia performática que el monólogo dispone.

Las frases son cíclicas y repetidas. Diríase que la estructura de ellas está incompleta, rota, sin embargo esta fragmentariedad permite una densidad de sonido extraordinaria durante la puesta en escena, y prioriza además el ritmo, consintiendo que el *tempo* sea vertiginoso. Pero antes de profundizar en el tema de la voz y su *performance* me gustaría que nos adentráramos en el monólogo en tanto que texto. Para analizarlo utilicé el ensayo “La risa de la Medusa” de Hélène Cixous y encontré que ambos textos dialogan perfectamente en todas sus partes, incluso, creo, se les podría intercalar uno con el otro y se explicarían entre ellos: “La risa de la Medusa” explicaría *Not I* y *Not I* ejemplificaría lo que Cixous defiende. Se antoja entonces hacer un ensayo a la manera S/Z de Roland Barthes, creando un tejido con ambos discursos, y admitiendo que en la extensión del texto se unan otras voces, dejando que mi propia voz sea *casi* innecesaria (o bien, me encantaría decir: dejando que mi voz se haga presente a través de su propia ausencia), pues ambos textos embonan y vibran juntos. Permitámonos pues un análisis a manera de tejedores. Dejemos que la risa de la Medusa, sí, la risa de ese personaje mítico y también “La risa de la Medusa” de Cixous, se filtren y se enreden en el monólogo de Boca, de este modo descubriremos cómo el texto poco a poco deviene voz:

Al inicio, Boca recuerda el día en que fue concebida, sin amor:

mundo... traído al mundo... este mundo... pequeño pedazo de nada... antes de tiempo... lejos de—... ¿qué?... ¿hembra?... sí... pequeño pedazo de hembra... al mundo... antes de tiempo... lejos de todo... en el agujero llamado... llamado... no importa... padre madre fantasmas... sin rastro... (*Not I* 112)<sup>3</sup>

“Y aquí están de vuelta, las que siempre son recién llegadas: porque el inconsciente es inexpugnable.” (*La risa de la Medusa* 21). En el texto dramático se indica que el monólogo había comenzado momentos antes con una improvisación que poco se escuchará en el foro, detrás del telón, y la obra no tendrá un punto final pues el discurso continuará durante algunos segundos después de cerrado el telón; se

---

<sup>3</sup> Para generar un efecto de sentido de las relaciones entre ambas obras y dar un énfasis al discurso que ellas (en sí) poseen y despliegan, me permitiré citar no por el nombre del autor sino por el título del texto en cuestión: *Not I* o *La risa de la Medusa*.

comprende entonces que el ciclo de *renaceres* de Boca continuará infinitamente y no sabremos si en algún momento Boca logrará reconocerse como La que ha nacido. En este enajenamiento de sí misma, Boca, en el texto, crea un espacio a partir de su experiencia propioceptiva: “pero tan entumecido... el cuerpo... el cuerpo tan entumecido... al punto de no saber en qué posición está... ¡imagíne!... ¡en qué posición está!...” (*Not I* 112) y ese espacio es abismal: “hela aquí en lo... lo negro” (*Not I* 112). El espacio no le ofrece ningún soporte a Boca: es oscuro, es inconsistente. “Tu continente es negro. Lo negro es peligroso. En la oscuridad no ves nada, tienes miedo. No te muevas pues corres peligro de caerte” dice Cixous (21). Descubrimos que boca pese a su desconocimiento dentro de un espacio reconoce que es capaz de vincularse con Un afuera a través de su oreja. “... y si no exactamente... privada de sentimiento... no... porque ella escucha todo el tiempo el zumbido... pretendidamente... en la oreja...” (*Not I* 112). Aunque cabe la pregunta si ese zumbido realmente viene de *algún pretendido afuera*. ¡Es su propia voz la que escucha! Boca es su propio afuera. Su flujo de percepción es cíclico también: Boca habla y se escucha y porque se escucha habla. En tanto que se percibe a sí misma Boca se va enunciando: se va creando. Y se va creando alejada de un mundo opresor, a través de la voz y en la voz misma, pero consciente de que existe un sistema que le reprimía y le obligaba a permanecer muda:

todo este mismo sistema... misma voluntad de hacer sufrir... aunque de hecho a decir verdad... ni el mínimo... ningún dolor... hasta ahora... ¡ha!... hasta ahora... esta otra idea entonces... oh mucho después... brusca iluminación... igualmente estúpida en el fondo pero tanto ella... en un sentido... la idea que ella haría tal vez bien en... en gemir... (*Not I* 113).

Boca se desprende de “este mismo sistema” (*Not I* 113), sin dolor, a partir de la idea de *gemir*. Pienso que no hay nada más íntimo y más propio que el gemir. No hay nada más oscuro, más suave, más orgánico, más Inconsciente que el gemido, y a través de él (en tanto que manifestación, precisamente, del inconsciente) Boca encuentra un primer refugio pues “El inconsciente, el otro territorio sin límites, es el lugar en el que sobreviven los reprimidos: las mujeres.” (*La risa de la Medusa* 24).

criada que había sido para creer... junto con los otros abandonados... en un Dios... (*breve risa*)... misericordioso... (*carcajada*)... primer cosa entonces la idea... oh mucho después... brusca iluminación... que hela aquí castigada... en vías de ser castigada... por sus pecados... de los cuales algunos en seguida...

como para darle la razón... desfilan en su cabeza... a toda velocidad... uno tras otro... luego descartada... la idea descartada... como estupidez... desde que ella se da cuenta... de repente... poco a poco... que ella no sufre... ¡imagine!... ¡no sufre! (*Not I* 113).

La risa y la carcajada sorprenden pues no son la enunciación de Boca, son la potencia de la voz de Boca. O, en otras palabras: la acotación indica un *devenir voz* de Boca. El texto ya no puede esperar para ser leído en silencio. Se desborda en risa y en carcajada. Inmediatamente después de esa fugacidad, Boca menciona que será castigada, y con toda razón pues “¿Qué mujer efervescente e infinita no ha tenido vergüenza de su potencia?... ¿Qué mujer no se ha acusado de ser monstruosa, al sorprenderse y horrorizarse por el fantástico zafarrancho de sus pulsiones (pues se le ha hecho creer que una mujer con sus reglas en orden, normal, es de una tranquilidad... divina)?” (*La risa de la medusa* 19) Boca se sorprende constantemente de sus pulsiones y en el *performance* del texto no las contiene. Pero, constantemente después de los estallidos, de los devenires, Boca siente culpa del placer experimentado. Resuena aquí la voz de Cixous hablándonos sobre la experiencia de la escritura y de la masturbación: “Y luego, en cuanto hemos gozado, nos apresuramos a sentirnos culpables, para hacerse perdonar; u olvidar, enterrar, hasta la próxima” (*La risa de la Medusa* 19). El silencio es el lugar, el Símbolo, que se le ha reservado a la mujer. Por eso es necesario romper el silencio. Por eso el zumbido que Boca dice escuchar no cesa y habita finalmente todo el cráneo: “... ¿qué?... ¿el zumbido?... sí... todo el tiempo el zumbido... pretendidamente... en la oreja... aunque a decir verdad seguro... en absoluto en la oreja... en el cráneo... rugido en el cráneo...” (*Not I* 113). El ritmo del discurso se vuelve inevitablemente vertiginoso a pesar de las pausas que a veces Boca sostiene pues éstas no son manifestaciones de silencio sino un torrente de voz contenido. Todo se vuelve un *performance*, un devenir voz:

las veces que le gustaría... gritar... (*ella grita*)... luego escuchar.... (*silencio*)... gritar otra vez... (*ella grita otra vez*)... luego escuchar otra vez... (*silencio*)... no... al menos esto... silencio de muerte asegurado... nada en ella que (*Not I* 113).

El texto ya no se puede leer solo como texto. Es potencia de cuerpo devenido en voz y voz devenida en movimiento. Boca al enunciarse se crea y deja que su cuerpo se

haga oír. Aunque la enunciación es en tercera persona, gracias al performance del discurso Boca se inscribe en el espacio. Y de nuevo la voz de Cixous se filtra en este devenir: “al escribirse, la mujer retornará a ese cuerpo que se le ha más que confiscado (...) Al censurar el cuerpo se censura al mismo tiempo el aliento, la palabra. Escríbete: es preciso que tu cuerpo se haga oír” (*La risa de la Medusa* 25). Y el éxtasis va en aumento: “ni un segundo de respiro... boca en llamas... flujo de palabras...” (*Not I* 113).

“Ellas han escapado a muchas cosas: al siempre: al ‘fuera’, a las landas en las que perviven las brujas; al debajo, al más acá de la ‘cultura’; a *sus infancias* que a ellos les cuesta que olviden, a las que ellos condenan a *in pace*. (...) Conservadas, intactas ellas mismas, en el hielo. Frigidificadas. Pero cuánto se mueve por debajo” (Cixous 20). Boca fue muda durante toda su vida, y constantemente recuerda el día en que fue concebida sintiendo el *cuerpo* inmóvil: solo la boca danza y se enuncia.

nada en ella que se mueva... que ella sienta...sólo los párpados... hay que creer... tiempo en tiempo... hacer el negro... reflejo le dicen... ninguna sensación de ninguna clase... más que los párpados... mismo tiempo normal... ¿quién los siente? ... abriéndose... cerrándose... abriéndose... cerrándose... todo este humor... pero el cerebro siempre... siempre suficientemente... (*Not I* 113).

En este punto podemos preguntarnos qué pasa con el cuerpo de aquella boca, ¿en dónde se encuentra?, está sumergido en una oscuridad infinita, inmóvil. Pensemos ese cuerpo en su manifestación performativa: la actriz realmente está inmóvil. Parece que Boca en su monólogo enuncia el sentir de aquél cuerpo que en la puesta en escena lo sostiene. Pensado así, se despliega una nueva profundidad en el devenir de Boca. El cuerpo de la actriz está al servicio de ese acontecimiento, deviniendo ella misma solo voz, para recalcar la inmensidad de ese espacio interno que se desborda. Y también recalca el ser-mujer. Su boca, bella, se va contrayendo en muecas, se va transformando en una ferocidad (que no fiera) que descompone su armonía, su pulcritud, su “bella boca amordazada con polen, de alientos cortados” (*La risa de la Medusa* 21). Enunciarse así, y performar así, es un acto que realizará la relación de des-censura de la mujer con su sexualidad. “La arrancará de una estructura superyoizada en la que se le reserva siempre el mismo lugar de culpable (culpable de todo, todas las veces, de tener deseos, de no tenerlos...)” (*La risa de la Medusa* 25). Me gusta interpretar que Boca siempre dice “No yo” como la posibilidad de no solo escapar de esa estructura

superyoizada, sino de destruirla, rompiendo el silencio, deviniendo voz, palabra, risa, carcajada y grito. Esa liberación tiene con urgencia que aprender a hablar.

dulce silencio de muerte... cuando de repente ella ...¿qué?... ¿el zumbido?... sí... silencio de muerte aparte del zumbido... pretendidamente... cuando de repente ella siente venir... ...¿qué?... ¿quién?... ¡no!... ¡ella! ... (*pausa y segundo gesto*)... siente venir... palabras... ¡imagine!... ¡palabras!... una voz que al principio... ella no reconoce... desde el momento... luego finalmente tiene que reconocer... como suya... ninguna otra más que la suya... ciertas vocales... nunca escuchadas en otro lado... más que en su propia boca... (*Not I 114*).

El manifiesto de Cixous se lleva a cabo en esta obra: pero más allá de la escritura, es la Toma de Palabra la que se pone en juego. El monólogo ya habla por sí solo:

y ahora este flujo... continuo... ella que nunca había... al contrario... prácticamente muda... toda su vida... al punto de preguntarse cómo... qué milagro... había podido sobrevivir...(…) al punto de preguntarse qué milagro... y ahora este flujo... sin comprender nada... ni la mitad... ni un cuarto... ninguna idea... de lo que cuenta... ¡imagine!... ¡ninguna idea de lo que cuenta!... aunque hela aquí... **tratando de engañarse... que no le pertenece en absoluto... en absoluto su voz le pertenece...** y sin duda lo habría logrado... era necesario a todo precio... casi lo lograba... al cabo de cuáles esfuerzos... cuando de repente ella siente... poco a poco ella siente... sus labios moverse... ¡imagine!... ¡sus labios moverse! ... como hasta aquí seguro sin duda no... y no sólo los labios... las mejillas...la mandíbula... toda la cara... todas esas—... ¿qué?... ¿la lengua?... sí... la lengua en la boca... todas esas contorsiones sin las cuales... ninguna palabra posible... y sin embargo de forma ordinaria... totalmente desapercibidas... tanto uno se fija... en eso que llamamos... el ser todo entero... colgado a sus palabras... (*Not I 114*).

Se nos presenta aquí una epifanía de su propia voz y de su propio cuerpo también *tan malo como la voz*. Un momento después, Boca dice que Ella “vieja bruja ya... en cuclillas en la hierba...” (*Not I 115*), mira fijamente su mano húmeda por sus propias lágrimas. Hay un recuerdo de la conciencia del cuerpo por primera vez, y una conciencia de un espacio que la sostiene, la hierba. Y después escucha el “rugido de catarata” (*Not I 115*). El zumbido se vuelve rugido de catarata. Ya no hay vuelta atrás, aunque Boca esté atemorizada. Ha mirado su cuerpo, ha sentido sus lágrimas, ha



escuchado las alondras, finalmente un afuera en donde ella puede desplegarse en sus recuerdos, y un afuera en el que ella deviene voz. De pronto nos damos cuenta que en la puesta en escena el único rayo de luz que Boca podría percibir es el que la ilumina. De nuevo el texto hace rizoma con la materialidad del teatro: “y el rayo... que comienza a husmear...sin dolor... hasta aquí...” (*Not I* 115). Todo se va corporeizando, incluso los recuerdos que se enuncian. El final, cuando el telón comienza a cerrarse, es abrumador: “terminar por atinarle... luego llegada... Dios es amor... bondad inagotable... cada mañana se renueva... llegada a la pradera... mañana de abril... rostro en la hierba... sola en el mundo... con las alondras... retomar ahí... empezar de nuevo de—” (*Not I* 116). El discurso nos indica que todo comenzará de nuevo. Nos recuerda que aún Boca habitará ese espacio infinito. Y una vez más la risa se filtra:

El «Continente negro» no es ni negro ni exporable: está aún inexplorado sólo porque se nos hizo creer que era demasiado negro para ser explorable. Y porque se nos hizo creer que lo que nos interesa es el continente blanco, con sus monumentos a la Falta. Y creímos. Se nos enmarcó entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo. Habría de que hacer reventar de risa a la mitad del mundo, si eso no continuara. Basta con que se mire a la medusa de frente para verla: y no es mortal. Es bella y ríe. (Cixous 33).

Hemos visto ya cómo el texto (con sus distintas profundidades, sus múltiples texturas del lenguaje y la transformación de sus densidades) no sólo quiere ser texto, el texto dramático por sí mismo exige una teatralidad y también un performance en el que la actriz no solo interpreta, sino experimenta la inmovilidad real de su propio cuerpo para ser solo voz, voz de mujer que se enuncia (no a la mujer sino a sí misma, pero también a —la mujer— si disponemos la obra al diálogo con las palabras de Hélène Cixous. La obra crea rizoma en sus propias densidades, y crea rizoma también con otros discursos escritos que piden ser voz y cuerpo como “La risa de la Medusa”, y juntas, ambas potencias, crean rizoma con el mundo en crisis, con la mujer que actualmente se pronuncia.

## Bibliografía

- Bachelard, Gaston. “La inmensidad íntima” en *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Beckett, Samuel. “Not I”. *The Selected Works of Samuel Beckett*. Volume III. Nueva York: Dramatic Works, 2010.
- Cixous, Hélène. “La risa de la medusa” en *Deseo de escritura*. Barcelona: Reverso Ediciones, 2004.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Nicasio González, Fátima. «Pas moi: una epifanía dionisiaca». Tesis de Licenciatura (Lengua y Literaturas Modernas Francesas). México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2015.