

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 10 • 2023 • ISSN 2386-8449

PRESENTACIÓN

Texto de **Coordinación editorial**

UT PICTURA POESIS

‘Las potencias de Alonso Gil’, por **Esther Regueira Mauriz**

Imágenes de *Laocoonte* n.10, de **Alonso Gil**

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS, ENCUENTROS NECESARIOS

Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios. **Patricia Rojo Lemos**

CONVERSANDO CON

Isabel García Adánez, por **Patricia Rojo Lemos**

TEXTO INVITADO

Traducir literatura al gallego, **Rosa Marta Gómez Pato** y **Patricia Rojo Lemos**

ARTÍCULOS

El falatório de Stela do Patrocínio. Escucha, transcripción y lenguaje poético

Narrativa transmedia y transcultural. Adaptando el arquetipo del héroe vengador en *El Lobo Solitario y su cachorro* y *Camino a la Perdición*

Some Like it Hot in Communist Romania and Francoist Spain

No hay arte sin piedad. *Praxis a priori, mythos in medio, poesis a posteriori*

Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/22143>

Nº 10 • 2023 • ISSN 2386-8449 • DOI 10.7203/Laocoonte.0.8.

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

COORDINACIÓN EDITORIAL

Vanessa Vidal Mayor (Universitat de València), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Rosa Benítez Andrés** (Universidad de Salamanca).

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lurdes Valls Crespo (Universitat de València), **Irene León Tribaldos** (Universidad de Salamanca), **Carlos Castelló García** (Universitat de València), **Mikel Martínez Ciriero** (Universidad de Navarra).

COMITÉ DE REDACCIÓN

Rosa Benítez Andrés (Universidad de Salamanca), **Matilde Carrasco Barranco** (Universidad de Murcia), **Ana García Varas** (Universidad de Zaragoza), **M^a Jesús Godoy Domínguez** (Universidad de Sevilla), **Marina Hervás Muñoz** (Universidad de Granada), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero Gómez** (Universidad de Sevilla), **Carmen Rodríguez Martín** (Universidad de Granada), **Miguel Salmerón Infante** (Universidad Autónoma de Madrid), **Juan Evaristo Valls Boix** (Universitat de Barcelona), **Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València), **Gerard Vilar Roca** (Universitat Autònoma de Barcelona).

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Rafael Argullol (Universitat Pompeu Fabra), **Paula Barreiro López** (Universidad Toulouse 2 Jean Jaurès), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **Román de la Calle*** (Universitat de València), **Anacleto Ferrer Mas *** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyartzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (Károli Gáspár University of the Reformed Church, Hungary), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo), **Anna Christina Soy Ribeiro** (Texas Tech University).

DIRECCIÓN DE ARTE

El golpe. Cultura del entorno



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



†

El equipo editorial de *Laocoonte* lamenta la pérdida de nuestro apreciado colega Luigi Russo (1943-2018) de la Università di Palermo. Agradecemos su valiosa colaboración como miembro del Comité científico de nuestra revista.

LAOCOONTE

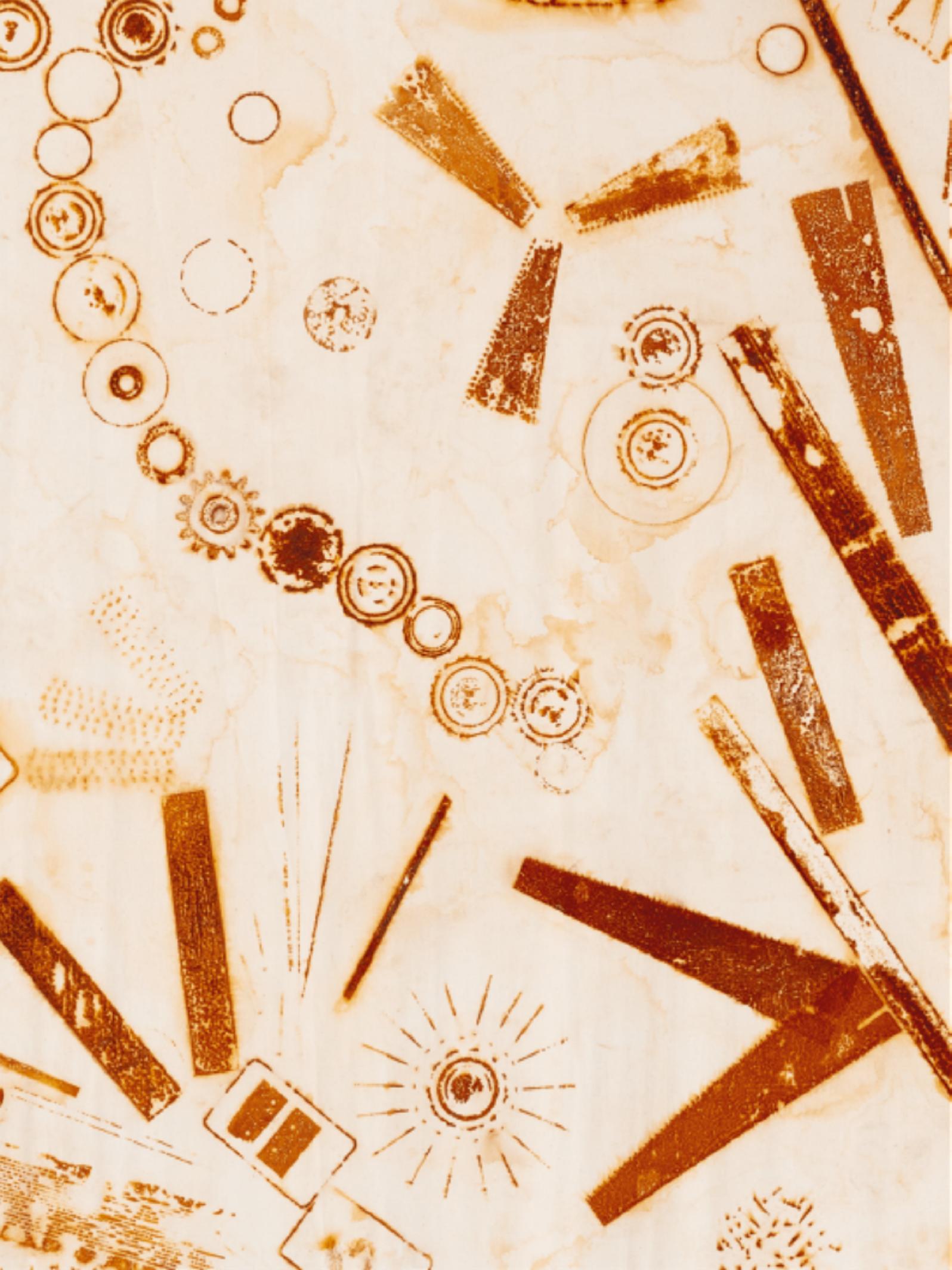
REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

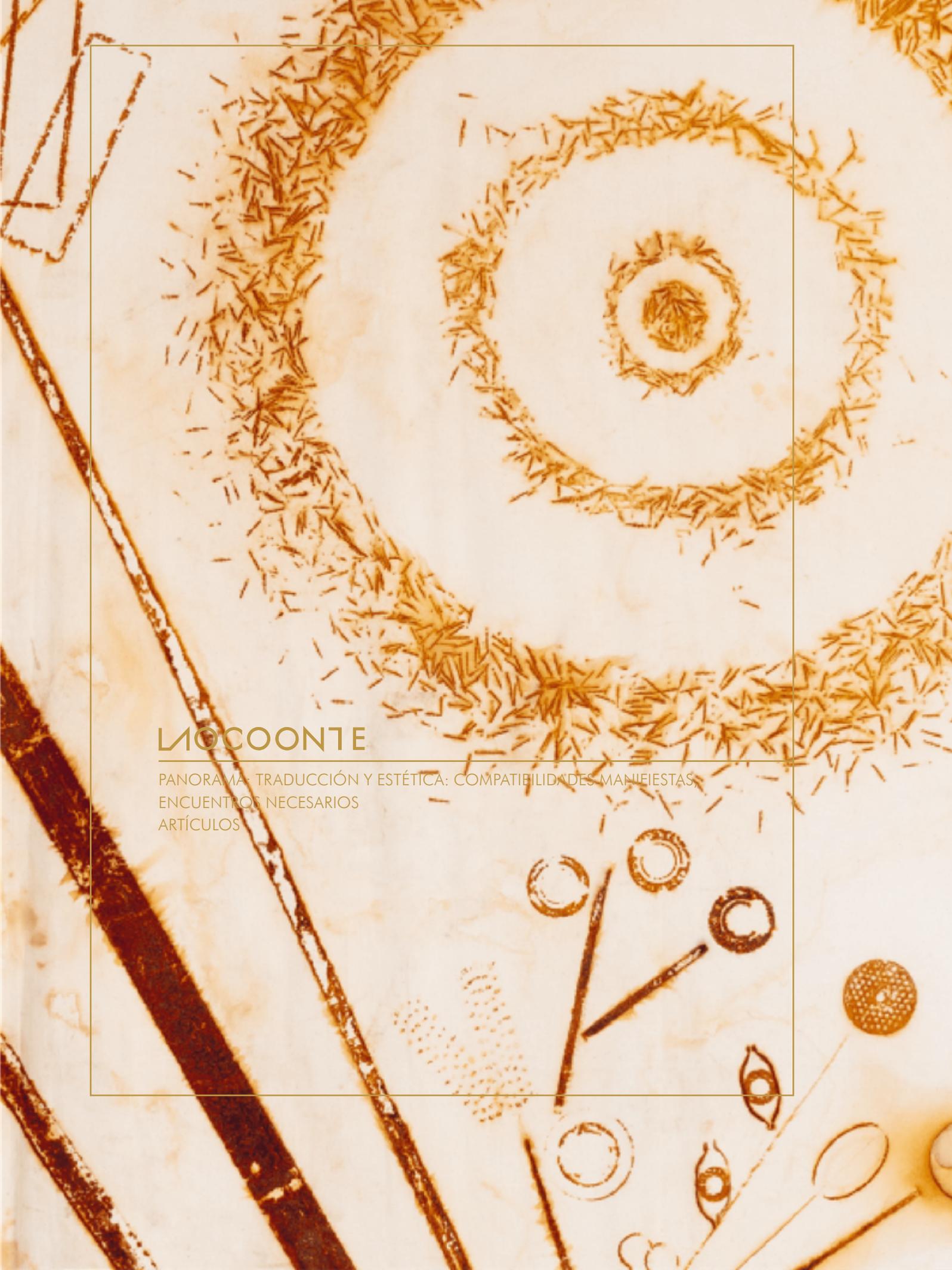
Nº 10 • 2023

PRESENTACIÓN.....	7
UT PICTURA POESIS	9
Las potencias de Alonso Gil , de Esther Regueira Mauriz	11
Imágenes de <i>Laocoonte</i> n. 10, de Alonso Gil	27
PANORAMA	
TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS, ENCUENTROS NECESARIOS	29
Traducción y estética: compatibilidades manifiestas, encuentros necesarios, por Patricia Rojo Lemos	31
CONVERSANDO CON	
Conversando con la traductora literaria Isabel García Adánez , por Patricia Rojo Lemos	41
TEXTO INVITADO	
Traducir literatura al gallego, por Rosa Marta Gómez Pato y Patricia Rojo Lemos	61
ARTÍCULOS	
El falatório de Stela do Patrocinio. Escucha, transcripción y lenguaje poiético, Celiner Ascanio Barrios	77
Narrativa transmedia y transcultural. Adaptando el arquetipo del héroe vengador en <i>El Lobo Solitario y su cachorro</i> y <i>Camino a la Perdición</i> , Pablo Sánchez López	89
Some Like it Hot in Communist Romania and Francoist Spain, Cristina Zimbroianu	103
No hay arte sin piedad. Praxis a priori, mythos in medio, poesis a posteriori, J. A. Corbal	116
Elaine Sturtevant. El valor de la repetición versus el valor de la traducción, Mónica Yoldi López	134
RESEÑAS	
Verónica Gerber Bicecci en una brumosa orilla, José Joaquín Parra Bañón	146
Aparatos, rituales, percepciones: Una genealogía del aparecer, Sergio Martínez Luna	149
<i>Fuera de lugar</i> , un diálogo con Edward Said desde la práctica artística, Alba Valladares Ramírez	155
Adam Smith desconocido: retóricas antiguas para tiempos modernos, Javier Leñador	160
La ironía y lo múltiple. Fragmentos para una emancipación, Elías Manzano Corona	164
Desde el oficio de ilustrador, Miguel Salmerón Infante	168
Desde la lucidez de una vida, Rosa Benéitez Andrés	171

La actualidad de Peter Szondi: un recorrido por sus posiciones hermenéuticas, Melania Torres Mariner	176
El intelecto no está de moda, Susanna González Turigas	181
Literatura y experiencia: nuevas miradas sobre la vida y obra de Goethe en la biografía de Helena Cortés, Elena Martín-Gil Palacios	185
Aproximaciones a la Estética Cotidiana, Natxo Navarro Renalias	188
La vida dañada como potencial de resistencia, Irene León Tribaldos	193
Del vocabulario budista a las luchas iconológicas de la Alemania del siglo XX: actualidad y necesidad de las disputas, Carlos Castelló García	197
 Imágenes de Alonso Gil	
 Imagen de portada de Alonso Gil	







LOCOONTE

PANORAMA: TRADUCCIÓN Y ESTÉTICA: COMPATIBILIDADES MANIFIESTAS,
ENCUENTROS NECESARIOS
ARTÍCULOS



El falatório de Stela do Patrocínio. Escucha, transcripción y lenguaje poiético

*The falatório of Stela do Patrocínio.
Listen, transcription and poetic language*

Celiner Ascanio Barrios*

Resumen

El presente trabajo plantea el problema de la escucha como *praxis* que permite pensar la transcripción desde una concepción estética que hace que esta práctica sea más que un trasvase de significados. Esto, gracias a un arriesgado diálogo con la traducción, no por lo que de paralelo tengan ambas prácticas, sino por lo que nos deja pensar Benjamin (1996) acerca de la traducción como resonancia de una obra en otra. Así, la escucha, la transcripción y la traducción establecen las derivas necesarias para pensar el *falatório* de Stela do Patrocínio, constituido por poemas grabados que luego fueron transcritos y publicados con el título *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Nos interesa pensar el *falatório* como un caso que demanda una *praxis escuchante* como forma de aproximación a textos que desbordan los marcos críticos más convencionales.

Palabras clave: estudios de comic, adaptaciones, estudios de cine, narrativa transmedia

Abstract

The present work raises the problem of listening as a praxis that allows us to think about transcription from an aesthetic conception that makes this practice more than a transfer of meanings. This, thanks to a risky dialogue with translation, not because of how parallel both practices are, but because of what Benjamin (1996) lets us think about translation as a resonance of one work in another. Thus, listening, transcription and translation establish the necessary drifts to think about the Stela do Patrocínio *falatório*, made up of recorded poems that were later transcribed and published under the title *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. We are interested in thinking of the *falatório* as a case that demands a listening praxis as a way of approaching texts that go beyond the most conventional critical frameworks.

Keywords: listen, transcription, translation, poetic language, Stela do Patrocínio

Comencemos por la escucha (un diálogo con Peter Szendy)

En su libro *En lo profundo de un oído*, Peter Szendy (2015) incluye una nota al pie de la autoría de Heidegger en la que se establece la diferencia entre oído y escucha, a partir de la distinción hombre/animal desde la cual la actividad auditiva de este último, autónoma en cada oreja, le otorga un *oír* ultrasensible hacia el exterior, que no implica, sin embargo, la existencia del oído: “El animal que es ‘pobre de mundo’, que no posee ni lenguaje ni experiencia de la muerte, etc., el animal que no tiene mano, el

* Universidad de las Américas celinerascaniobarrios@gmail.com

animal que no tiene amigo, tampoco tiene el oído [...]. Oído capaz de escuchar” (93).

Nos interesa centrarnos en esta diferencia entre el oído humano y una capacidad de escucha que no solo se reduce al exterior, sino que se establece en el escuchante; es decir, una que está signada por la resonancia interior de un oído que funciona desde el internamiento del sonido o el ruido de quien escucha. *Escuchar auscultando* es una de las prácticas sobre las que se basa Szendy para referirse a un modo de oír en el que interviene, además del sentido sensorial, cierta materialidad. La escucha implica una *física* del ritmo y de la resonancia que tiene lugar en el escuchante y que hace de este fenómeno un acontecimiento cuando *resuena* en el otro. Laë nec y su invención del estetoscopio —nos recuerda Szendy— permite pensar otra dimensión de la escucha para generar nuevas aristas en relación con el lugar de quien *pone el oído*:

Al auscultar *sin mediación*, aplicando *inmediatamente* el oído al objeto de la exploración auditiva, se correría el riesgo de no escuchar otra cosa que a sí mismo. Como si al adherirse a lo que quiere oír el oído provocara unas especies de acúfenos, un *murmullo* a la escucha que también es un enmascaramiento. Esa será la distancia introducida por el estetoscopio, que la remediará: para Laë nec, inventor de la auscultación *mediata*, al interponer un dispositivo técnico entre los dos cuerpos resonantes se puede empezar a escuchar al otro sin escucharse a sí mismo (58; énfasis del autor).

Respecto de ese *riesgo de no escuchar otra cosa que a sí mismo*, al que se refiere Szendy a propósito de Laë nec, es necesario tener presente el hecho de que la escucha se produce, tal como mencionamos al inicio, desde una exterioridad que tiene lugar en el oído, por lo que, junto con ese *enmascaramiento* que también es, debemos traer aquí la idea de “mancha” que, desde George Didi-Huberman, Ana Porrúa (2014) desarrolla para pensar la escucha: “cada oído escucha a partir de otros sonidos, de las relaciones individuales que tenemos con estos, de sus efectos culturales e históricos. No existe entonces un oído limpio [...] no existe un oído desnudo” (145). Razón por la cual resulta vital tener en cuenta que tanto la mancha en la escucha, su enmascaramiento, como la mediación, no son ajenos a este fenómeno, sino que lo constituyen. De manera que, si mediante este descubrimiento de Laë nec y del análisis que de ello hace Szendy, pensamos en la posibilidad de una escucha que solo se produce gracias a la mediación, correspondería preguntarnos: ¿Qué otras mediaciones —ya no solo técnicas— nos permitirían una escucha del otro y de lo otro que trascienda la del sí mismo sin ocultar la mancha? ¿Cómo diferenciar esa voz, ese ruido, ese sonido, si es que esto fuera posible?

Sin duda, el problema de la escucha y de la resonancia se abre como un punto de partida probable que se establece desde una exterioridad de origen. Entre la escucha y la producción de lo escuchado se genera entonces un espacio de mediación. En el caso del lenguaje escrito, que es el que especialmente nos concierne, la cuestión de la escucha adquiere una mayor complejidad porque es la escritura la que *media* ese resto de ruido, sonido, murmullo —lo extraverbal— que permanece de forma problemática en lo escrito. Como todo resto, también el del ruido-sonido-murmullo en la escritura se presenta, apenas, a manera de eco o huella de su producción real. Es decir, en la escritura existe la resonancia de un *algo* que, gracias a la mediación del lenguaje, queda como una impronta que no niega el propio sonido interno. Por ello, Szendy afirma que:

A pesar de todo, habría que comenzar por la escritura. Así dicho, bajo cierta

condicionalidad, habría que comenzar por la escritura precisamente cuando se trata de la escucha, de una escucha. Pero hay que hacerlo para dejar que ella deje escribir en la superficie, para que puntúe lo que ella no es en lo absoluto. *Algo que no sea solo visible en ella, pero que tampoco sea audible a la manera de una voz dotada de un sentido convenido o recibido* (7; énfasis agregado)

Ese *algo* que no es visible en la escritura, y tampoco *audible a la manera de una voz dotada de sentido*, se podría pensar como el resto que permanece como eco de una producción real, pero también y, sobre todo, como el resto de un más allá del lenguaje verbal; como lo extraverbal. De ahí que para Szendy sea importante escuchar en la escritura *eso* que puntúa lo que ella no es, lo que sobrepasa el verbo que crea discurso en un orden determinado. Si volvemos a la idea de resonancia a la que nos referimos anteriormente, lo que *resuena* en la escritura no es solamente la voz, sino también el resto de lo que esta no es; el ruido que yace en su espacio, a pesar de la palabra. Por ello, resulta vital recurrir a la materialidad del texto, lo que incluye sus silencios y signos impronunciados. Esto es, se hace necesario *escuchar puntuando* para tener presente los murmullos, errores y *lapsus* que llegan a nuestro oído con la palabra, pero que también la exceden. No se trata tanto de escuchar lo propio, como de diferenciarlo y comprender que lo que resuena en *nuestro* oído requiere la atención de una práctica como la de la auscultación: “Se escucha *separadamente, aunque en el mismo instante*, la voz que resuena y el resonar balante y metálico, de manera que este último parece hacerse en un punto un poco más alejado o más cercano al oído del observador que la resonancia de la voz” (Szendy 2015: 67; énfasis del autor).

La escena de la escucha que citamos se plantea cuando Laë nec, en el proceso de invención del estetoscopio, se hace consciente de la necesidad de diferenciar el sonido del cuerpo auscultado del propio, así como de las voces de los estudiantes que murmuran en la sala médica. Sin embargo, curiosamente, esa conjunción de sonidos del afuera y del adentro a la que se refiere el médico es precisamente la que da lugar a la resonancia: *escuchar separadamente, aunque en el mismo instante*. Es una confusión en la que lo escuchado y la escucha misma adquieren una dimensión difícil, compleja y contradictoria, pero que no por ello resulta imposible, si interviene la conciencia del *resonar balante* que pulsa también en la escritura, en el texto.

La escucha de lo escrito permite, mediante la resonancia de sonidos, ecos y huellas, el despertar de un *corpus* vivo que espera *ser* en el otro, tal como el médico que: “[a]l practicar el golpe digital de la percusión o al escuchar las *repercusiones* de su auscultación, [...] interroga el cuerpo, lo *despierta* (Szendy 2015: 64; énfasis del autor). Despertar el texto no significa sobresaturarlo de interpretación, sino, por el contrario, hacerlo “recibible”, atendiendo a:

[L]o ilegible que engancha, [a]l texto ardiente, producido continuamente fuera de toda verosimilitud y cuya función –visiblemente asumida por su escritor– sería la de impugnar la restricción mercantil de lo escrito; este texto, guiado, armado por un pensamiento de lo impublicable, suscitara la respuesta siguiente: no puedo ni leer ni escribir lo que usted produce, pero lo recibo, como un fuego, una droga, una desorganización enigmática (Barthes 1978: 129)

La escucha estaría signada por aquello que precede a la interpretación: el recibimiento de lo que, incluso sin ser entendido *a priori* por la lógica, sigue dándose desde su confusión, contradicción y error, a pesar de todo.

Transcripción, traducción y escucha (un diálogo con Walter Benjamin)

Anteriormente planteamos que la escritura posee un resto de ruido-sonido-murmullo que existe más allá de la palabra y con ella, y que, a su vez, ese resto se hace eco al escuchar puntuando. Ahora bien, en el caso que nos interesa trabajar, el de la transcripción, existe una relación que no puede pasar desapercibida respecto de otro tipo de escritura que no se genera como acto de creación porque no se da desde el principio de producción de un original, sino mediante la escucha de *otro* texto. En este sentido, no se trata propiamente de la escritura poética en relación con ese *repiqueteo* del texto, pero tampoco de lo que Barthes llamara “escripción” o “aseo del muerto” para referirse a la transcripción como pérdida del cuerpo:

Hablamos, nos graban, secretarías diligentes escuchan nuestras frases, las depuran, las transcriben, las subrayan, extraen una primera versión que nos presentan para que las limpiemos de nuevo antes de entregarla a la publicación, al libro, a la eternidad. ¿No acabamos de asistir al “aseo del muerto”? Embalsamamos nuestra palabra como momia para hacerla eterna. Porque tenemos que durar un poco más que nuestra voz; estamos obligados, por la comedia de la escritura a *inscribimos* en alguna parte (Barthes 2015: 9)

Por el contrario, se trata en nuestro caso de un tipo de transcripción en la que existe un resto y ante la que se pone el oído, es decir, el cuerpo. Precisamente por ello, hay que aclarar que la idea de traspaso o reproducción respecto de la transcripción conlleva una serie de cuestionamientos ineludibles a la hora de abordar un tipo de práctica cuyo origen es un habla poética, esto es, un *decir* que se establece dentro de la experiencia estética como acto productivo, de creación (Rojas 1999: 4), diferente de esa “escripción” de la que hablara Barthes. ¿Qué pasa con la transcripción cuando implica una escucha que trasciende la cuestión del duplicado?

La transcripción ha sido trabajada muchas veces por los estudios de la oralidad desde una idea de pérdida que se relaciona con la supresión de aquellos elementos performativos que se encuentran presentes en el contexto de producción real de lo oral; aspecto que, sin duda, debe ser tomado en cuenta para cualquier análisis de este tipo. A partir de este hecho, dichos estudios han trabajado, como parte constitutiva de su metodología, la contradicción entre la pérdida del presente oral y su única posibilidad de registro posterior a través de la grabación y la transcripción, por lo que se prefiere la *pérdida* del original a cambio de su posibilidad de registro. Para Rocío Caravedo (1996): “[I]a tensión entre legibilidad y fidelidad constituye el punto crítico del paso difícilísimo de lo oral a lo escrito cuando se desea preservar las condiciones naturales de la oralidad y no acomodarse a las exigencias de la escritura” (223). Este aspecto tensional entre legibilidad y fidelidad se relaciona a su vez con la cuestión de la recepción, o sea, con la necesidad de hacer de la transcripción un texto legible para una diversidad de receptores, siendo precisamente allí en donde radica su contradicción, cuando se busca: “por un lado, reflejar del modo más fiel posible la condición oral del dato y, por otro, hacer inteligible el texto” (223) mediante la escritura, siendo esta un código distinto del oral.

El problema de la transcripción radica en la dificultad de registro de un código auditivo a otro visual. De modo que, al tratarse de códigos diferentes, aunque

pertenecientes a una misma lengua, se hace imprescindible tomar en cuenta la cuestión de la interpretación y la representación, porque en la transcripción no solo se *duplica* la información recibida, sino que se interpreta desde la sonoridad y no solamente desde el significado, lo que da lugar a un texto otro, esta vez escrito, y sobre todo en el tipo de transcripción cuyo texto de origen es poético. Sin embargo, es relevante tomar en cuenta que esa idea de pérdida que conlleva la transcripción no se da necesariamente de una manera definitiva, es decir, junto con la pérdida podría pensarse también la presencia de un resto que permanece. Acaso ¿no subyace en el registro oral un germen del original que hace presencia en la escritura?

Es aquí en donde la cuestión del sentido toma peso respecto del significado; es el primero el que prima sobre el segundo para que la transcripción pueda ser recibida de un modo legible, pero también audible, gracias a un resto que se hace presente. Una buena transcripción no solo *duplica* una información, sino que da lugar a un texto otro. Es respecto de lo anterior que proponemos establecer un diálogo con la propuesta de traducción de Walter Benjamin (1996), no por lo que de paralelismo tenga con la transcripción, sino por la relación con la resonancia de un resto que existe en ambas prácticas, y que nos ayudaría a pensar en un original y su devenir texto resonante.

En la transcripción, la falta de correspondencia entre los sonidos del habla y su nueva codificación escrita pueden leerse también desde un análisis de la traducción y lo que esta implica como resonancia de sentidos de una lengua *en* otra —y ya no *a* otra—, pero, esta vez, sobre formas distintas de codificación y representación como la oralidad y la escritura dentro de una misma lengua. Para aclarar aún más esta idea de traducción, ahora en un sentido estético, debemos volver al clásico texto “La tarea del traductor”, para establecer un diálogo entre transcripción y traducción como prácticas escritas en las que la idea de traspaso de información, ya sea de un código a otro, en el primer caso; o de una lengua a otra, en el segundo, se desdibuja gracias a una concepción de escucha de la escritura como repiqueteo:

La tarea del traductor consiste en encontrar aquella *intención* respecto de la lengua a la que se traduce con la que se despertará en ella *el eco del original* [...] La traducción, en cambio, no se encuentra, como la poesía, en el propio interior del bosque agreste de la lengua, por decirlo así, sino que desde fuera de ella, enfrente de ella, y sin entrar en ella, llama al original a entrar, y a entrar en aquel único sitio donde el eco respectivo en la propia lengua puede dar *la resonancia de una obra en otra* (Benjamin 1996: 342; énfasis agregado).

La traducción literaria a la que se refiere Benjamin consiste en la supervivencia del original en el texto traducido, que se manifiesta a través de un eco y que produce un texto de *resonancia*, más que uno de significados informativos. Dicha resonancia, al no regirse por la literalidad de una lengua respecto de otra, está marcada por aspectos que se encuentran “en el ámbito de la vida no lingüística” (338), siendo esta *vida* la que se hace presente en una *buena traducción*, ya que, para Benjamin: “aquella traducción que sobre algo se propone informar no podría comunicar sino información, es decir, lo no esencial. Y es esto precisamente lo que distingue las malas traducciones” (335). La cuestión de la supervivencia y la resonancia para el teórico se relaciona con un resto que permanece en la traducción, gracias a “una particular convergencia [que]

consiste [...] en que las lenguas no son extrañas entre sí, sino que están emparentadas, a priori y dejando a un lado toda relación histórica, mediante lo que quieren decir” (38). Sobre esta relación histórica de las lenguas, Michel Foucault (2008) señalaría en *Las palabras y las cosas* que a partir del siglo XVII se instaura un orden en las lenguas basado en la representación simultánea y estructural (la gramática general), que da lugar a la hegemonía del discurso, presente hasta nuestros días. Es dicho orden el que hará que en adelante: “las lenguas extrañas sean opacas entre sí y tan difíciles de traducir” (88). Ante esta relación histórica de la representación gramatical de las lenguas, es que Benjamin piensa, a contrapelo, en la facultad que estas tienen sobre *el querer decir*, desde el sentido, y no desde la gramática o el significado. Ahora bien, ¿cómo dialoga esto con la transcripción? ¿Cómo se produce este parentesco del *querer decir*?

Como en la traducción, el problema de la representación en la transcripción resulta nuclear, ya que lo que se registra con signos y espacios excede la mera información. Dicha representación puede darse, de manera imperfecta, pero auténtica, gracias a una escucha que no solo presta atención a la palabra, a su orden o significado, sino, además, a la resonancia de un resto. Es en ese resto en donde convergen los dos códigos, el oral y el escrito, para devenir un texto otro, que no es exactamente copia del original, pero que tampoco ha perdido su intención o, como escribiría Benjamin, “su germen” (338). Y es que el texto transcrito no será nunca el original, ni por su disparidad en cuanto a código, ni como repetición; este texto, como el traducido, es uno de la diferencia que logra *ser* gracias a una escucha atenta, o como propone Rocío Garriga (2012), de: “una escucha afinada, *asombrada*; que se presta a los sonidos más leves, quietos y delicados” (65; énfasis agregado). De nuevo, una escucha de la resonancia y la puntuación.

Esa escucha *asombrada* que se produce ante el texto original no constituye solamente una práctica pasiva de recepción, sino que genera una productividad textual porque: “[l]a actitud de una escucha *asombrada* culmina con el ejercicio de una *escucha generativa*, [que implica] elaboración, traducción y/o creación a partir de lo percibido, pudiendo [sic] producirse de un modo introspectivo o intersubjetivo; sonoro, visual y/o textual (Garriga 2012: 72; énfasis agregado). Esta productividad textual, en el caso de la transcripción, es lo que hace posible, además de la inteligibilidad del texto, su posibilidad de ser, precisamente, por su diferencia respecto del original y la mancha de quien escucha. Diferencia del original y supervivencia de este en el texto que deviene otro, es la paradoja de la transcripción de lo oral y también su principal característica.

Un caso de escucha, transcripción y habla poiética: el *falatório* de Stela do Patrocínio

La cuestión de la escucha y la transcripción, a la que le hemos dedicado los primeros apartados de este trabajo, nos permite profundizar en un caso problemático que inicia en 1986 y culmina en 2001: el *falatório*, nombre que da a su obra Stela do Patrocínio, paciente psiquiátrica interna en distintos hospitales de Rio de Janeiro, desde 1962 hasta su fallecimiento en 1992. Stela produjo su *falatório* en forma oral; de allí su nombre, equivalente a *hablatorio* en español. Sus hablas, lejos del registro oral de tipo convencional, son poéticas y fueron grabadas por Carla Guagliardi en varias cintas magnetofónicas entre 1986 y 1989, durante el internamiento de Stela en la Colonia Psiquiátrica Juliano Moreira. Posteriormente estas cintas fueron transcritas por

Mônica Ribeiro de Souza y publicadas en 2001 por Viviane Mosé con el título *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. El libro fue estructurado en ocho partes que corresponden cada una a una cinta, y cuyos títulos son fragmentos de las hablas grabadas: I. *Um homem chamado cavalo é meu nome*; II. *Eu sou Stela do Patrocínio, muito bem patrocinada*; III. *Nos gases eu me formei, eu tomei cor*; IV. *Eu enxergo o mundo*; V. *A parede ainda não era pintada de tinta azul*; VI. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*; VII. *Botando o mundo inteiro pra gozar e sem gozo nenhum*; VIII. *Procurando falatório*; y, por último, una entrevista: *Stela por Stela*.

Sin duda, el *falatório* es un texto complejo que hay que puntuar y en el que no se cuestiona la noción de autoría –que pertenece a Stela do Patrocínio–, pero al que se agrega un aspecto singular: su carácter poético. Si empezamos por el principio, su origen, el significante es un nombre nuevo en la lengua que expresa un habla de creación y que no se inscribe formalmente en un género; es un *falatório*. Además, el hecho de nombrar con un significante creado su propia habla-obra, da cuenta de una consciencia de metalenguaje por parte de la autora. De modo que no se trata solamente de oralidad o de un libro; aquí la poiesis como acto de creación se establece desde el origen como impronta. De ahí que la transcripción sobrepase la mera práctica de registro para establecer una relación con la escucha y la resonancia, ya que lo que prima no es el trasvase del significado, sino el *caso* en su conjunto y por su singularidad; un texto que, con la palabra, y más allá de esta, ofrece a nuestros oídos la complejidad de una *praxis*.

Esta puntuación sobre el caso *falatório* permite una aproximación desde la escucha en lo que se refiere a su relación con la transcripción de lo estético, comprendida esta última como una práctica en la que el eco del original aparece como supervivencia, y en la que resulta vital y constitutivo el repiqueteo del texto y su resonancia. Esto, gracias a una *praxis* escuchante, asombrada y hospitalaria que recibe y es capaz de poner el oído en un lenguaje que hace tambalear el orden del discurso. De ahí que la cuestión de la transcripción adquiera un carácter material, y también una dimensión fenomenológica, que es precisamente lo que le otorga su particularidad, por lo que resulta fundamental atender también al proceso del libro, que implica una particularidad metodológica ante la complejidad de este caso.

Del proceso que llevó a la publicación del *falatório* nos interesa traer varias citas de la presentación que dan cuenta de la *praxis* escuchante ante la voz de Stela do Patrocínio. El origen de los textos tiene lugar en un taller de arte en la Colonia Juliano Moreira en 1986, creado por la artista plástica Neli Gutmacher, profesora de la Escuela de Artes Visuales de Parque Lague, junto con la psicóloga Denise Corrêa. Después de dos años de trabajo en el taller tuvo lugar la exposición “Ar Subterrâneo”, en el Paço Imperial en donde, entre otros trabajos, fueron expuestos: “algumas falas de uma interna, transcritas para pequenos quadros. Estes textos eram do Stela do Patrocínio” (Mosé en do Patrocínio 2001: 19).

En el prólogo de la misma publicación, Ricardo Aquino, director del Museu Bispo do Rosário, hace una aclaratoria que presentamos a continuación en una extensa cita que resulta relevante para comprender esta práctica escuchante:

Graças a iniciativas de voluntários, como a artista plástica, supervisora das atividades, Neli Gutmacher, e aos estagiários, na pessoa de Carla Guagliardi, foi possível, pelas gravações que fizeram, manter viva a palavra de Stela. Uma outra

estagiária, Mônica Ribeiro de Souza, realizou a transcrição das fitas. *Eram pessoas que chegavam para romper as amarras do silêncio que o asilo impunha e que tiveram a sensibilidade de reconhecer, na fala de Stela, o brilho de uma estrela.*

Os voluntários e estagiários se somaram, como viço das suas vidas, a alguns profissionais recém-chegados a Colônia e que se engajaram no Movimento para reforma das estruturas arcaicas. Citamos alguns, próximos a Stela, como risco de cometermos injustiça com outros, como o Dr. Pedro Silva e Denise Correa. *Pontuamos estas pessoas para destacar que este livro resulta de um processo coletivo, construído, em muitos momentos, no anonimato e nutrido do sentimento da solidariedade com os que não possuem amanhã nem ontem.* (Aquino en do Patrocínio 2001:15; énfasis agregado)

Tal como se puntúa el texto escrito en la práctica escuchante, en el prólogo del libro se *puntúa* sobre quienes escuchan: *personas que llegaban para romper las amarras del silencio que el asilo imponía, que tuvieron la sensibilidad de reconocer, en el habla de Stela, el brillo de una estrella.* Lo anterior hace que el libro sea producto de un *proceso colectivo*, no en lo que se refiere a su autoría, sino, y repetimos, gracias a una *praxis* de escucha hospitalaria que pone el oído en aquello que está silenciado por la *normalidad*, para que resurja gracias a su registro grabado y escrito. Se trata de una práctica constituida por el *ethos* griego (predisposición para hacer el bien) y signada por la relación entre ética y estética que Mijaíl Bajtín (2015) analizaría magistralmente en su libro *Yo también soy. Fragmentos del otro*:

[R]eferir la vivencia al otro es la condición obligada de la empatía productiva, del conocimiento de lo ético y estético. La actividad estética se inicia justamente cuando, al regresar hacia nosotros mismos, a nuestro lugar que está fuera de aquel que sufre, damos forma y conclusión al material de la vivencia (31)

Esta empatía productiva y su relación con el conocimiento de lo ético y lo estético a la que se refiere Bajtín establece una conexión con la escucha hospitalaria y asombrada que resulta vital en el surgimiento del nuevo texto, con su germen del original y como producto de la escucha generativa. El *falatório* como acontecimiento es recibido, barthesianamente, por el oído que lo vuelve enunciado a través de la mediación de la grabación y del registro escrito. Mediación que es resultado de una *praxis* escuchante consciente de la mancha y de los acúfenos característicos de este tipo de práctica: “A primeira coisa que é preciso ressaltar, em relação a presente publicação, é que se trata de uma *transposição*: o que foi uma fala aparece aqui como escrita. Tratam-se de dois universos distintos e que permanecerão distintos” (Mosé en do Patrocínio 2001: 26). *Transponer* entonces como “poner a alguien o algo más allá, en lugar diferente del que ocupaba” (Real Academia Española 2022); esto es, abrir un espacio nuevo para el texto oral poético mediante lo escrito, incluso cuando se trata de *universos distintos*. La transcripción se propone como una práctica de la diferencia en la que el texto oral deviene otro que mantiene el germen del original.

Es necesario agregar que, en el caso de Stela do Patrocínio, lo oral y lo escrito parten de una característica que es preciso traer aquí, ahora que ya hemos establecido algunas premisas para pensar la escucha y la transcripción. El caso de Stela se produce desde un contexto y una subjetividad particulares: es una paciente psiquiátrica en

situación de encierro, por lo que no podemos dejar de lado dos de los principales aspectos que originan la publicación que ahora analizamos: el lenguaje y desde dónde y cómo se produce:

Apesar de freqüentar o ateliê, raramente utilizava os materiais propostos [...] Alguma vezes escrevia em papelão, frases ou números. Mas o que realmente diferenciou Stela no grupo foi sua fala. Ao contrário das outras internas, que aceitavam se relacionar com tintas e papéis, ela preferia a palavra. E parecia ter clareza desta preferência. Em sua fala desconcertante, incisiva, cada sílaba era pronunciada com gosto. (Mosé en do Patrocínio 2001: 20)

Al problema de la transcripción y de la transposición que explica Mosé, se suma un tipo particular de habla que se diferencia de las voces del hospital para generar una escucha que, alejada del diagnóstico psiquiátrico, produce una experiencia estética. Es allí donde radica su rasgo diferenciador: se realiza desde una posibilidad *otra* de la lengua que rompe con el orden del discurso, sin dejar de producir sentidos. Por ello, la necesidad de una escucha de lo estético ante esta voz y su recibimiento. El *falatório* de Stela es un texto *recibible* que tiene lugar por su diferencia estética y que no queda únicamente en el registro delirante, sino que, a partir de este, produce un modo particular de sensibilidad. La escucha hospitalaria recibe a esta lengua otra que proviene de un habla diferenciada por la poiesis que la caracteriza, y ante la urgencia de dar cuenta de la experiencia de vida. Dicha práctica receptiva deviene escucha generativa cuando se materializa en una transcripción que presta oído al extrañamiento de la lengua:

Com Stela era diferente, ela parecia capaz de organizar neste limite, nesta tensão entre ordem e ausência de ordem. Sua palavra é capaz de se manter sem se sustentar, necessariamente, nos limites subjetivos, gramaticais e lógicos, ou seja, não exatamente este tipo de ordenação que sua linguagem ou seu psiquismo buscava. Ousaria dizer que Stela sustentava em uma ordenação móvel, fundada na afirmação de sua própria fragmentação. *A palavra lhe parecia muito íntima, muito próxima, não a palavra da comunicação, do “rebanho” como diria Nietzsche, mas uma palavra deslocada da interioridade e da subjetividade cotidianas.* (Mosé en do Patrocínio 2001: 24-25; énfasis agregado)

A esa idea de fragmentación y de diferencia de la palabra de Stela, Mosé agrega más adelante una reflexión sobre la noción con que do Patrocínio nombra su habla como *falatorio*:

Mais do que isso, Stela falava de sua própria fala, o que implica em uma operação ainda mais elaborada: falar sobre o falar nada mais é o do que mais uma vez se desdobrar. *Esta perspectivação operada por seu pensamento me fez entender que não se tratava de um jorro inconsciente – Stela sabia da importância de seu “falatório”* (Mosé en do Patrocínio 2001: 25; énfasis agregado).

La cuestión de la escucha se abre hacia un más allá del registro porque permite atender a la resonancia del texto; se presta oído a una lógica del lenguaje que sobrepasa la perspectiva de los estudios de la oralidad para situarse en modos de producción

estética que implican la inscripción de la experiencia en la lengua. Se escucha, además del significado, la urgencia por expresar una subjetividad que, por una parte, es consciente de un metalenguaje, y por otra, genera un lenguaje que trasciende el delirio y la oralidad. Se trata de un habla poiética cuya representación está signada por el código y el extrañamiento de la lengua, y que se hace legible gracias a una transcripción que dirige la escucha hacia la resonancia y la puntuación.

El extrañamiento de la lengua al que nos referimos nos lleva a profundizar sobre la paradoja entre lenguaje y experiencia, la cual radica en el hecho de que, si bien esta última no puede simbolizarse en su totalidad, el lenguaje es el único capaz de dar cuenta, de modo fallido, de sus ecos y huellas. En el caso de Stela do Patrocínio es precisamente este el germen del *falatório*: el lenguaje y la experiencia están ciertamente marcados por una vivencia fragmentada y por un eco que diferencia su habla de la del *rebaño*:

Este gravador está gravando?
 Parece um livro de reza. Está comportado
 Muito comportado, está se comportando
 Ele poderia ser como um rádio mesmo
 Mas está parecendo um livro de reza
 Ele não fala (do Patrocínio 2001: 137)

Esta conciencia de la práctica poiética a través del habla nos permite reflexionar, ahora desde la lectura interpretativa, sobre lo que hemos abordado al inicio de este trabajo: la oralidad, pero desde un lenguaje que cambia su modo informativo para ofrecernos una poética del registro y la mediación de una voz. Así, cuando el texto dice que *la grabadora parece un libro de rezo*, quizás sea porque en este tipo de libro, los rezos se repiten como lo hace la voz grabada de Stela, es decir, *como un radio que no habla*, sino que reproduce. Voz, grabadora y libro en este fragmento en particular ¿no nos hace poner el oído en modos diferentes de abordar una práctica como la de do Patrocínio? ¿No nos aguza la escucha hacia la relación entre estos tres aspectos problemáticos del texto —habla, transcripción y escritura—, pero desde una voz y una lengua ante la que es necesaria cierta *praxis* guiada, también ella, por la experiencia estética?

Un segundo aspecto que viene a dar cuenta del extrañamiento de la lengua se relaciona con la materialidad del texto: sonidos, repeticiones y cacofonías que, gracias a lo poético, establecen una diferencia en el habla grabada y transcrita. Esto es, la *puntuación* marca una resonancia en la que la fragmentación de la subjetividad se inscribe en la lengua para producir el extrañamiento como eco de una experiencia. Y como toda experiencia pasa por el cuerpo, en este caso, las huellas de este se inscriben como un resto que busca el oído de otro cuerpo:

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
 Eu era ar, espaço vazio, tempo
 E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
 Eu não tinha formação
 Não tinha formatura
 Não tinha onde fazer cabeça

Fazer braço, fazer corpo
 Fazer orelha, fazer nariz
 Fazer céu da boca, fazer falatório
 Fazer músculo, fazer dente

Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
 Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
 Ser útil, inteligente, ser raciocínio
 Não tinha onde tirar nada disso
 Eu era espaço vazio puro (do Patrocínio 2201: 82)

En la poesía, más que en ningún otro género literario, la cuestión del ritmo y del extrañamiento de la lengua están presentes como elementos inherentes del poema, de manera que la escucha y el sentido vienen a jugar un papel esencial en la recepción del texto. Sin embargo, en el caso de Stela, además de las características ya señaladas, la experiencia puntúa en la materialidad del texto; en la repetición, el corte y la enumeración como ecos de una fragmentación subjetiva que se hace presente en el lenguaje para dar a otro su urgencia: la de expresar aquello que no puede ser dicho y ante lo que, sin embargo, se encuentra una forma o, como diría Stela, una *formatura*, que hace *recibible* la huella del encuentro con lo Real.

A manera de cierre

La escucha como *praxis* constituye una cuestión ineludible para ciertas aproximaciones metodológicas que involucran objetos y fenómenos cuya productividad desborda la exégesis tradicional. Esta práctica ha dejado de limitarse al campo exclusivo de los estudios de arte sonoro o musicales para extenderse hacia campos como la filosofía, el arte, la literatura y el cine, entre otros, lo que permite pensar artefactos culturales cuya posición es problemática porque no logran clasificarse dentro de una tendencia, corriente o género. En este sentido, el problema de la escucha que nos llama se centra en aquello que, en el texto, sobrepasa el significante y el significado, para atender a características que se hacen presentes a través de una escucha asombrada. Nos referimos a dos elementos nucleares; por una parte, la resonancia como aquello que puntúa en el texto; por otra, la materialidad intervenida por aspectos extraverbales que dan un sentido que trasciende el signo.

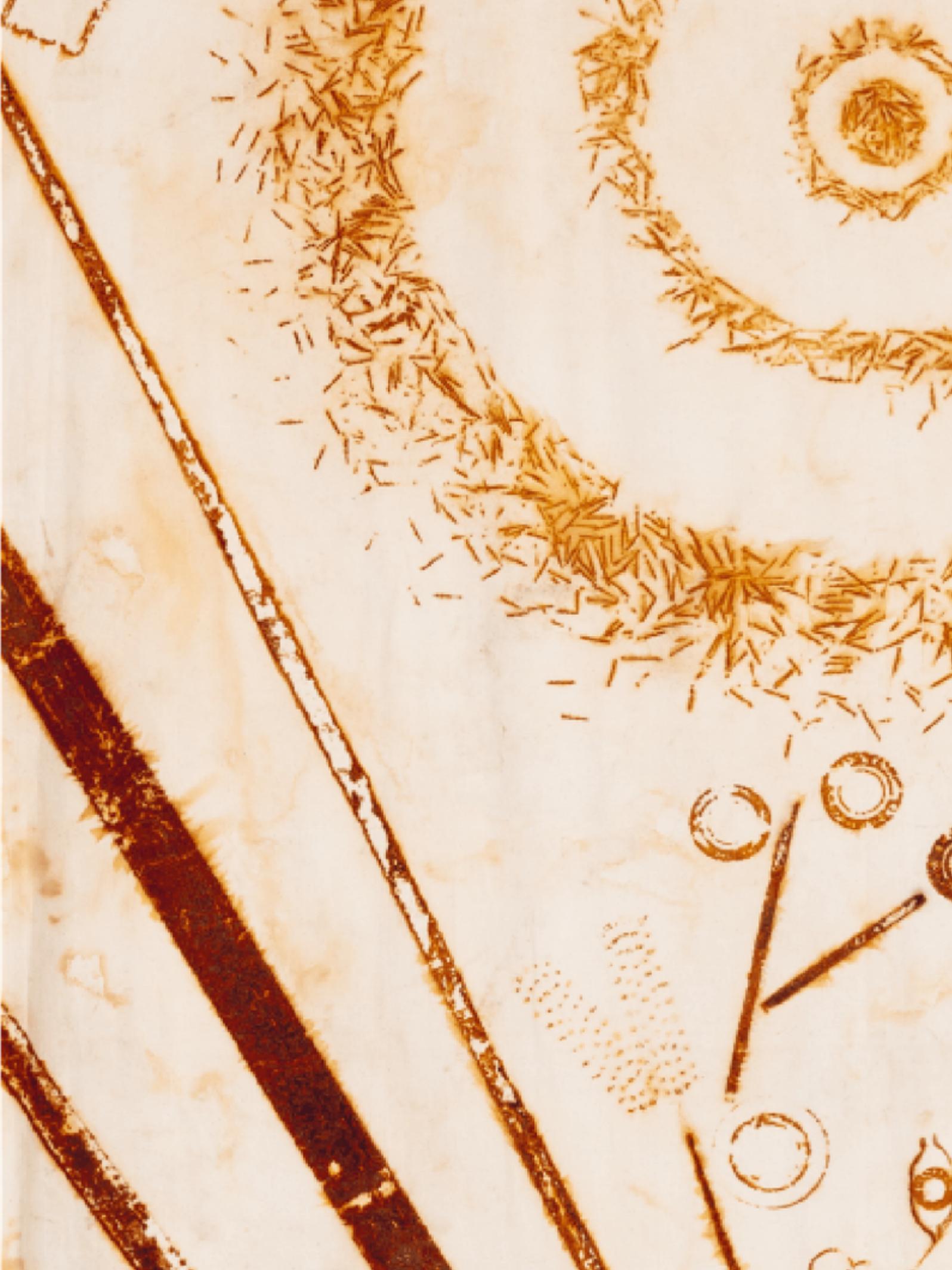
Esta perspectiva de la escucha nos ha permitido pensar la transcripción desde una concepción no tradicional, en la que la experiencia estética hace que la transcripción sea más que un trasvase de significados. Para ello, hemos establecido un arriesgado diálogo con la traducción, no por lo que de paralelo tengan ambas prácticas, sino por lo que nos deja pensar Benjamin sobre cómo dicha práctica no consiste en la mera equivalencia de palabras, sino, por el contrario, en la *resonancia de una obra en otra*. Es decir, en el eco que, en el caso de la transcripción, no abandona el germen del original para que el nuevo texto resulte en uno de la diferencia que, con toda su complejidad —enmascaramiento y mancha de la escucha— conserva la intención.

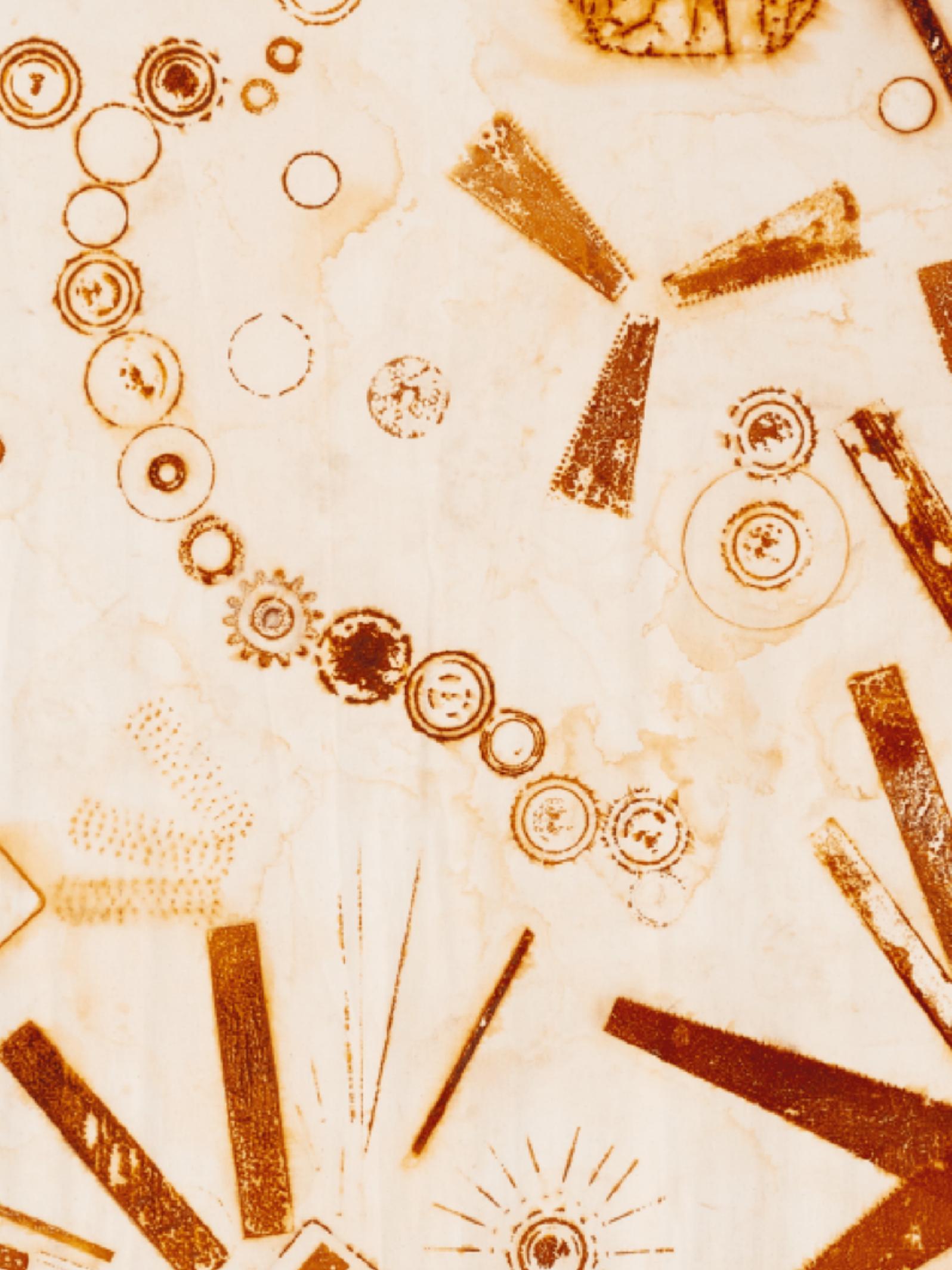
El caso singular del *falatório* de Stela do Patrocínio resulta esclarecedor, primero porque es el resultado de una escucha asombrada y hospitalaria que deviene generativa; en otras palabras, productora de posibilidades interpretativas, gracias a

su registro, pero también por cómo ha sido trabajado; esto es como proceso colectivo respetuoso y consciente de una autoría y una obra problemáticas y complejas. Por otra parte, el propio libro *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*, caracterizado por un extrañamiento de la lengua, que también se vuelve eco y resonancia de la experiencia de vida de su autora, demanda una *praxis* escuchante que lo haga barthesianamente *recibible* para que puntúe sobre aquello que no puede ser representado por la lengua, pero que, paradójicamente, da cuenta de las huellas que deja el encuentro con lo Real.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. 2015. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. Buenos Aires: Godot.
- Barthes, R. 1978. *Barthes por Barthes*. Caracas: Monte Ávila.
- Barthes, R. 2015. *El grano de la voz. Entrevistas 1962-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Benjamin, W. 1996. “La tarea del traductor”. Pp. 335-347, en: Dámaso López (Coord.): *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Castilla-La Mancha: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Caravedo, R. 1996. “La escritura de la oralidad. Reflexiones críticas y autocríticas sobre la transcripción de un corpus”. *LEXIS*, vol. 10, núm. 1-2: 221-235.
- Do Patrocínio, S. 2001. *Reino dos bichos e dos animais é o meu nome*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Foucault, M. 2008. *Las palabras y las cosas*. México, D.F: Siglo XXI.
- Garriga, R. 2012. “El silencio audible. De la escucha asombrada a la escucha generativa”. *Artes y políticas de identidad*, vol. 7: 61-76. <https://revistas.um.es/reapi/article/view/173961>
- Porrúa, A. 2014. “La escucha y sus párpados”. *Badebec*, vol. 4, núm. 7: 143-158. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/35356>
- Real Academia Española. 2022. *Diccionario de la Lengua Española*. En: <https://dle.rae.es/trasponer>
- Rojas, R. 1999. *Ensayo sobre la experiencia estética: H. R. Jauss y las experiencias básicas de la poiesis, la aisthesis y la catarsis*. MOTPU-UMSA/UBA. En: <https://www.flacsoandes.edu.ec/agora/62821-ensayo-sobre-la-experiencia-estetica-h-r-jauss-y-las-experiencias-basicas-de-la-poiesis>
- Szendy, P. 2015. *En lo profundo de un oído. Una estética de la escucha*. Santiago de Chile: Metales Pesados.





Este número de LAOCOONTE se terminó de editar el 14 de diciembre de 2023.
En su maquetación se usaron las tipografías Calisto MT, diseñada en 1986 por Ron Carpenter para Monotype, y Futura, diseñada por Paul Renner en 1927 para Bauer Type Foundry.

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

