

EL NO-GRITO

Sofía Casarín

Traducción por Diego Gerard

Fragmento traducido del ensayo *'The Scream, The Non-Scream, and their Mechanical Auditor'*

En junio de 1955 John Cage propuso que los *no-sonidos* son aquellos recibidos por agentes distintos al oído, y que operan de la misma manera que los sonidos.¹

El sonido del grito, separado del acto corporal de gritar, es la premisa sobre la cual Marie Thompson construye su texto *'Three Screams'*, explicando que siempre hay algo del grito-sonoro que nos evade, que permanece sin ser escuchado, sin sentirse, imperceptible.² El *no-sonido* y su inferencia en aquel evento sonoro de lo no escuchado e inaudible pero afectivo, es aquello que se expande desde lo no-coclear y que retiene la capacidad de percibir sonidos afectivos que van más allá del oído. Es importante hacer mención que la construcción del *no-grito*—derivada del *no-sonido* de Cage—nace del *sonido* y no del *silencio*. No merodea entre las políticas de expresión y represión, ni en las implicaciones de lo que no es emitido, sino en lo que permanece sin ser escuchado.

La acuñación del *no-grito* en este texto se basa en la idea de que el grito no tiene que ser perceptible para existir. A partir de las nociones del *espejo acústico* propuesto por Guy Rosolato y expandido por Kaja Silverman, y el proceso de *auto-afección* de Jacques Derrida, se propondrá que el *no-grito*, como negación de sonido, no solamente ocurre en la ausencia de los oídos dentro del espacio donde se emite el grito, sino que incorporará un grito interno que habita en el escenario radiofónico de Antonin Artaud. Así mismo, el *no-grito* se desarrollará en función de la conferencia *"Blackness and Non-Performance"* impartida por Fred Moten, y realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, de ella, la configuración del *no-grito* tomará del pasado lo no-escuchado en el futuro. No tomará lo que aún no es audible, sino las oportunidades posibles por una continua negación del grito.



De acuerdo a Thompson y a Biddle, la noción de afectividad propuesta por Spinoza, después por Deleuze y Guattari, y finalmente por Brian Massumi, puede entenderse a través de dos conductos distintos: afecto (*affectus*) y afectividad (*affectio*). La primera es el potencial del afecto; la variación continua en la capacidad de un cuerpo para afectar y ser afectado, mientras que la

¹Cage, John "Experimental Music, Doctrine" in *Silence* (London: Marion Boyars, 1968), p. 14

²Thompson, Marie "Three Screams" *Sound, Music, Affect*, p. 162

segunda se refiere al encuentro afectivo de un cuerpo con otros cuerpos; el estado de un cuerpo mientras afecta y es afectado.³ Implícitamente, la segunda definición sostiene que la afectividad opera de un cuerpo a otro. ¿Qué sucede cuando la afectividad sucede desde y hacia el mismo cuerpo?

Jacques Derrida propone que “la consciencia es la experiencia de auto-afectividad pura”⁴ y su operación puede ser producida únicamente por la voz (he aquí la oportunidad de acoger al grito), aseverando que el orden del significante de dónde el sujeto toma de sí mismo hacia sí mismo, no toma prestado del exterior del significante que afecta y emite al mismo tiempo.⁵ Similarmente, pero presentados por distintas ramas de estudio, Kaja Silverman se apega a la acuñación de *espejo acústico* de Guy Rosolato, y lo describe como una doble organización del sistema vocal / auditivo, que permite al hablante funcionar al mismo tiempo como escucha; su voz retornando como sonido en el proceso del habla.⁶ Citando la configuración original de Rosolato, “la voz posee la propiedad de ser, al mismo tiempo, emitida y escuchada, enviada y recibida, por el sujeto mismo.”⁷ Silverman entonces plantea que tal configuración puede ser tratada como un derrame del sujeto hacia el objeto, suavizando el camino para la proyección y la introyección.^{8 9}

La disposición titubeante de reconocer al sonido como interior o exterior, es lo que también entra en juego entre sonido emitido y sonido escuchado por el mismo sujeto. Un sujeto emisor puede tener problemas en localizar si el grito se encuentra adentro o afuera. Es decir, la frontera que separa al exterior del interior se nubla por esta falta de decisión auditiva—por la replicación dentro del

³Thompson, Marie; Biddle, Ian ‘Introduction’ Sound, Music, Affect, p. 8

⁴Derrida, Jacques. On Grammatology, Trans. Gayatri Chakravorty Spivak. (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1997) p. 98

⁵Ibid

⁶Silverman, Kaja. The Acoustic Mirror: the Female Voice in Psychoanalytical Cinema (Indianapolis: Indiana University Press, 1988) p. 79

⁷Ibid., p. 80 who quotes Guy Rosolato, La Voix: Entre Corpses et Langage, p. 79

⁸Ibid., p. 80

⁹Boomerang (1974) de Nancy Holt y Richard Serra funciona como la materialización tanto de auto-afectividad como de espejo acústico. Serra grabó a Holt hablando y escuchando sus palabras después de ser retardadas electrónicamente por la transmisión (transmisión por televisión abierta en Amarillo, Texas). El efecto retardado se refleja de manera visible y audible, lo que sucede en el medio del proceso de auto-afectividad en el espejo acústico. Es decir, la pieza de Holt y Serra presenta en cámara lenta lo que ocurre en dichas configuraciones.

ámbito anterior de algo que parece tener su inepción dentro de lo posterior.¹⁰ La parte interior o la interioridad del *no-grito* es una modalidad, esclarecida en el *grito interno* representado en el escenario radiofónico de Antonin Artaud. La interioridad del grito de Artaud se vincula a la psique. Susan Sontag reconoce que Artaud, sostiene de manera democrática, incuestionablemente, el derecho de la mente a ser escuchada.¹¹ Artaud está determinado a romper el “caparazón literario—al menos, para violar la distancia auto-protectora entre el lector y el texto.”¹² El grito interno de Artaud es la representación de un no-grito borrado del texto, que ocurre tras la separación entre lector y autor, y en el caso del escenario; actor y autor. Tal distanciamiento se centra en la violación del texto del autor, y consecuentemente en la representación del grito (sin la indicación de las palabras del autor). Sontag describe este evento como uno que debe dispensarse con la mediación de un escrito existente, que por consiguiente, acabe con la separación entre autor y actor, culminando dicho evento en la “mutilación del lenguaje y la trascendencia del lenguaje en el grito del actor.”¹³

Sontag afirma que la premisa en los textos de Artaud es concebida como un acto de desencadenar un flujo impredecible de energía abrasadora donde la sabiduría debe explotar en los nervios del lector.¹⁴ Pero cuando Artaud es el autor, el lector, y el actor, entonces el grito interno confirma las configuraciones de la auto-afectividad y el espejo acústico, y prospera en el espacio entre proyección sónica y recepción auditiva, del mismo autor al mismo actor. Sin haber afuera o adentro, audiencia o actor, el grito interno de Artaud habita ese territorio medio.

El 18 de agosto de 2016, desde los archivos fonográficos de la British Library, escuché por primera vez, los gritos de Antonin Artaud. Dichos gritos, forman parte de la grabación de la obra radiofónica censurada ‘Para Terminar con el Juicio de Dios’ (*Pour en finir avec le Jugement de Dieu*), misma que estaba agendada para transmitirse el 2 de febrero de 1948 en la radio francesa. El grito interno de esta pieza se localiza variablemente en un espacio que oscila entre el grito y el no-grito. Es un grito, emitido tres veces, y acentuado por la mediación de su grabación, así como también, apela al no-grito que se establece a partir de un evento de transmisión radiofónica que nunca sucedió.

¹⁰Silverman, *The Acoustic Mirror*, p. 79

¹¹Sontag, Susan. *Antonin Artaud: Selected Writings*, p. xxiv

¹²Ibid.

¹³Ibid., p. xxxvi

¹⁴Ibid., p. xxiv

En las notas de Olivier Chow sobre el trabajo de Georges Bataille, se propone que la boca se convierte en una oscura y ambigua cavidad donde los órganos comienzan y terminan; la boca es un hoyo como el ano, ambos conectados, y por consecuente, los actos de escupir, toser, bostezar, pedorrear, eructar, estornudar y gritar son todas formas de excremento.¹⁵ En la pieza de Artaud, aparece un “pedo ruidoso”, el cual sugiere este paralelismo entre el sonido del grito y el sonido de un pedo, sin embargo, insinúa también la interioridad del grito (o del pedo), y por consiguiente el grito interno de Artaud:

un día
 el espacio de la posibilidad
 se me presentó
 como si me hubiera tirado
 un gran pedo
 [...]
 eran palabras [...]
 que existían
 o no existían
 [...]
 ¿Decir que tengo un cuerpo
 porque/tengo un gas hediondo
 que se forma dentro mío? [...]
 en cambio hay una cosa
 que significa algo,
 una sola cosa
 que debe significar algo,
 y que siento
 porque quiere
 SALIR¹⁶

Will Shrimshaw plantea que el interior de la sonoridad se mantiene como el territorio inaudible del sonido mismo.¹⁷ La representación del grito interno antes propuesta, es la que sucede durante el evento entre emisión y recepción. El fragmento “quiere salir” sostiene la idea de que el grito interno es un no-grito en la autonomía del sonido-mismo. La articulación de Artaud, “eran palabras ... que existían o no existían” puede recordarnos la conclusión alcanzada por

¹⁵(Chow, Olivier ‘Idols/Ordures: Inter-repulsion in Documents’ big toes’ DrainMag, 2006. Available at: <http://www.drainmag.com/content/DESIRE/Essay/Chow.html#ftn59> from Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985) p. 59.)

¹⁶Artaud, Antonin. *Para Terminar con el Juicio de Dios*. Traducido por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas

¹⁷Weiss, Allen (ed.) *Experimental Sound and Radio* (Cambridge MA: The MIT Press, 2001) pp. 1-2 quotes (Novarina, Valere, 1993:100). See chapter one.

Shrimshaw, donde asevera que el no-sonido en sí mismo es aquello que resuena en algo más que el oído, o que fracasa en resonar, y su fracaso en resonar,¹⁸ se encuentra en donde el no-grito se presenta como un evento no-performático.



El 25 de septiembre de 2015, Fred Moten presentó una ponencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Blackness and Non-Performance*, donde manifiesta que el estudio de raza es inseparable del estudio del performance.¹⁹ Materializa esta propuesta a través del caso de Betty. Derivado de archivos legales de 1857, el caso de Betty es el de una mujer esclava en Memphis, Tennessee, quien fue llevada por sus amos al estado libre de Massachusetts para obtener libertad legal. Sin embargo, Betty se rehúsa a buscar su libertad legal y retorna a la vida como esclava en Tennessee. Moten denomina este evento como un *no-performance*, y plantea las siguientes preguntas:

¿Qué sucede si la libertad es la libertad de rehusar la libertad?... ¿Podemos recuperar lo que no dijo?... ¿Qué sucede si la libertad es una condición de la esclavitud?... ¿Qué sucede si la condición del esclavo en general es encadenarse a la guerra por la libertad?... ¿A la guerra de libertad?... ¿A la acusación de libertad como guerra?

Estas preguntas podrían establecer la discusión sobre el derecho al performance, y el derecho al no-performance, y por ende aquí, la interpretación del lector en relación al no-grito sería un acto como un no-performance del grito. En otras palabras, el derecho a gritar, o a no gritar. Sin embargo, el interés de Moten en el caso de Betty no se centra en una cuestión del derecho al no-performance, sino lo que el evento del no-performance predice del futuro:

¿A dónde fue Betty? Regresó a Tennessee. Regresó al porvenir al que hubiera tenido que renunciar—si hubiera aceptado—los términos y las normativas adjuntas a la supuesta libertad... Es estático, no sólo una relación entre pasado y futuro. Regresar para Betty es regresar al porvenir por el que Betty ahora constituye su nombre.²¹

Si partimos del no-sonido de Cage, el no-grito permite al texto moverse hacia atrás y hacia delante a través del no-performance de Betty. El no-grito no es una premisa en términos de Betty aceptando su libertad de manera vocal a través del grito, o que ningún par de oídos hubieran estado ahí para escucharla.

¹⁸Ibid., p. 43

¹⁹Fred Moten, talk at MOMA. 'Blackness and Non-performance' Museum of Modern Art. 'AfterLives'. Streamed live on Sep, 25, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=G2leiFByIIg> |

²⁰Ibid.

²¹Ibid.

Más bien, es la manera en que el no-grito sucede como un no-performance y predice las implicaciones y limitaciones futuras de su supuesta libertad. El no-performance de Betty fue un acto para rehusar el presente y el futuro de una libertad ilusoria. El no-grito en relación a la ponencia de Moten, y por consiguiente el caso de Betty, presenta el devenir o el destino de lo que un no-performance puede anticipar del futuro. Derivado del no-sonido de Cage, el grito como no-performance no sólo conlleva la implicación obvia de no ser escuchado, sino también abre las posibilidades a condiciones futuras, permitidas por la (continua) negación del sonido. El caso de Betty es un caso de conocimiento del futuro en el pasado. Es decir, el no-grito es la declaración del no-performance, que, por su condición negativa, prevee los males del futuro.

Y escuchando el siguiente fragmento de Artaud:

Para no hacer caca,
tendría que haber consentido
no ser,
sin embargo, no se decidió a perder
el ser,
es decir, a morir viviendo²²

Encontré a Betty. Y no pude evitar reconfigurarlas dentro del esquema de Moten:

Para no ser esclavizada,
ella tendría que haber consentido
a la libertad,
sin embargo, no se decidió a perder
la esclavitud,
es decir, a morir viviendo.

Morir vivo significa perder la esclavitud, y aceptar una forma de libertad, que el presente y el futuro no sostienen como verdadera. Este es el caso de un no-grito inscrito en los archivos del pasado, que aplica dentro de los archivos del ahora, pero de manera más importante aún dentro de los archivos del futuro.

²²Artaud. Para Terminar con el Juicio de Dios. Traducido por María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas (link to pdf?)

El catálogo de la exposición *Sounds Like Silence*, curada por Inke Arns y Dieter Daniels, en conmemoración al centenario del nacimiento de John Cage, también el 60 aniversario de su composición *4'33"*, incluye la imagen de un póster de la película de horror y ciencia ficción *Alien* (1979), mostrando el slogan de la película: "En el espacio nadie puede escuchar tus gritos."²³ La inclusión de este cartel entra en juego con la formulación de Cage del no-sonido como grito-no-escuchado por el oído humano suspendido en el espacio. Puede entenderse por lo que Shrimshaw define como el sentido Cageano de afección extra-somática de la independencia del sonido a esa necesidad de ser escuchado por *nosotros*.²⁴ Pero la premisa de situar al grito-no-escuchado dentro del ámbito alienígena y de la ciencia ficción, inevitablemente se asemeja a la futuridad adjunta del no-performance de Betty. De manera simultánea, puede esclarecer los procesos sónicos explorados por el discurso afro-futurista, que apela a la idea de que "la esclavitud funciona como un apocalipsis similar al secuestro alienígena."²⁵ Como dijo el artista y académico Kodwo Eshun, "los sujetos de la afro-diáspora viven la enajenación que preveen los escritores de ciencia ficción. La existencia negra y la ciencia ficción son una y la misma."²⁶

El aparente archivo fonográfico del futuro da cabida al encuentro de lo aún no audible con lo aún no afectivo, un encuentro que Thompson prescribe como la forma más elevada de afectividad experimentada. Puede ser entendida para referirse a la potencialidad aún no alcanzada; el segmento inaudible de afectividad sonora excede la afectividad vivida.²⁷ Lo aún no audible queda entonces suspendido en una condición de esperar a que suceda el sonido o la afectividad. El motivo de mencionar a Moten, y el caso de Betty, en este contexto, es precisamente para indicar que la espera es obsoleta, ya que el "grito" audible no hubiera otorgado libertad al futuro de Betty, o al futuro de que o quien representa Betty.

²³Arns, Inke, Daniels Dieter "On the Dark Side of Silence", *4'33" Sounds Like Silence John Cage 4'33" Silence Today*, (Spector, Books, 2012) p. 39.

²⁴FShrimshaw 'Non-cochlear Sound' *Sound, Music, Affect*, p. 43

²⁵Marker, Chris. *La Jetée*, Argos Films, 1962

²⁶Eshun, Kodwo, 'Further Considerations on Afrofuturism' *CR: The New Centennial Review* 3, no. 2 (Summer 2003), p. 296, 298

²⁷Thompson, 'Three Screams' *Sound, Music, Affect*, p. 162

El grito que me hizo escribir acerca del grito, fue en realidad un grito impreso en la escritura, encontrado a través de la lectura. En noviembre de 2015 Kodwo Eshun nos convocó a algunos—escritores (lectores)— a participar en Auditions, un experimento didáctico de lectura desacelerada de In The Break, del teórico y poeta Fred Moten. Pensé que sería un ejercicio de resistir la tentación de ir más rápido, pero en realidad, fue el texto que se resistió a nuestra lectura.