

A2 Realidad y mito de una voz no humana

PEREJAUME, basuny@teleline.es
Barcelona (España), marzo de 2005.

PEREJAUME es artista, pero también escribe y camina mucho. Su obra tiene que ver con la percepción de la naturaleza y las huellas que el tiempo, la memoria y el propio consumo del suelo, el agua y el aire dejan sobre ella —lo que él llama la experiencia literaria—. Su postura reclama para la tierra un papel algo más implicado que el ser objeto pasivo —de agresión, abuso o extracción continua, pero también de inocua contemplación—. Su trabajo como artista es una reflexión sobre los límites de tales agresiones, si es que los hay. (JUAN HERREROS)

La piel

El paisaje es piel: una cierta transformación del mundo en piel. Esta percepción de la naturaleza sentida como una piel —a veces como la piel de uno mismo, otras como la piel añorada o deseada— llegó a su paroxismo a finales del s. XIX.

Ciertamente todo el paisajismo, pero especialmente el de aquel momento, explora una zona erógena entre la humanidad y el mundo, un esplendor cromático por el que el mundo, al aprehenderlo con los ojos, se nos ofrece o simula que se nos ofrece. La similitud es tal que, muy a menudo, el paisaje es el ser humano de los elementos: se hacen humanos, o casi, los elementos.

En un manuscrito del siglo XVII, MIQUEL PALLARÉS I SALA, campesino de Viladrau, describe un caso real de topofilia¹. Nos explica la visita de su primo hermano, JOAN DE SERRALLONGA, que va a verle desesperado y celoso porque el Montseny, concretamente el paraje del santuario de Sant Segimon, ha cautivado a su compañera: «¡Joanna —le confiesa el bandido— está enamorada del Montseny!». «No, Miquel —le dice— no lo está de los ermitaños, de eso estoy bien seguro, sino del monte. Estoy celoso, muy celoso, y no sé qué hacer. . . »

En los últimos días de JOAN DE SERRALLONGA, su compañera, JOANNA MASSISSA, embarazada, se retira a Sant Segimon. Todo esto es históricamente cierto. En caso de que la fecha del manuscrito sea realmente el año 1633, este sentimiento paisajístico que induce a Joanna a tener sólo «ojos para el bosque» y a pasar «largos ratos mirando hacia la ladera que mira a Vic» es tan exacerbado como insólitamente pionero. De hecho cuesta creer que no se trate de una recreación bastante más tardía. Aunque así fuera, el de Joanna Massissa tendría un lugar asegurado entre los más preclaros sentimientos paisajísticos. Legendario o no, su amor por el monte expresa abiertamente y por primera vez esta tierra que, con tan armada sensualidad, se ofrece a la vista, esta exhalación del mundo profundo hacia sus superficies de relieve, esta exhalación epidérmica del mundo al aire libre, al agua y a la luz, el esplendor de esta exhalación, camino de ser, camino de hacerse, pintura de paisaje.

El paisajismo pictórico pertenece a la maduración más extrema de lo agrario. Celebra y ornamenta y expía siglos y siglos de cultivo de la tierra, formas y más formas de verdura, anónimas, lugareñas. . . Es, entonces, una forma de agricultura suntuaria: una forma final, debilitada, artificiosa y muy mistificada de agricultura.

Sucede que estos cultivos de la luz, que estas perturbaciones de la vista, suben a las cimas, roturan las tierras más yermas y agrestes y se cuelan por todas partes, bajo los árboles, en el interior de las grutas, en las ciudades, en cualquier lugar sobre la tierra, como una corteza gruesa y vaporosa. Yo he podido vivir, aún, este mundo de pintura, especialmente entre los pintores de mi pueblo —Benet Martorell, Pin, Avi Vila— para los que la pintura era una sustancia medio agraria medio atmosférica: una gruesa corteza de luz tierna, acorchada y transitable.

Todo eso pasó. A veces nos preguntamos qué ha ocurrido con toda la atención prestada a los matices, con tan febril sensibilidad hacia las veladuras, las texturas, las pátinas, que un número tan grande de pintores ha creído descubrir al filo del aire. ¿Dónde está aquel voluble e irisado sentimiento de plasticidad? ¿Dónde se halla ahora, entre nosotros, tanta vida puesta y encontrada en los tonos, en las *fumarellas*, en las brumas? ¿Qué queda de todo ello?

Ciertamente, observando el caudal de pintura de paisaje que han producido las tierras europeas y americanas en la época moderna, se nos viene a la cabeza la idea de un cambio: una colosal renovación epidérmica de llanuras y cumbres, como la que se produce en algunos reptiles o en los cuernos de los mamíferos. A fin de cuentas, la pintura ha favorecido, como ninguna otra cosa, el hecho de que concibamos el paisaje como una piel. Primero, porque en el mismo paisaje está, implícita, la idea de desprendimiento, la idea de distancia respecto al medio natural, de inercia separativa, de especificidad transportable, de panorámica exenta, de uso exclusivamente ocular y no agrario de la tierra. Segundo, porque ha sido la pintura la que, de rebote, ha generado en el paisaje real la cualidad de *pintoresco*,

¹Este es el término que usa MARTÍ BOADA para presentarnos el suceso en su libro *Leyendas del Montseny*. Un caso de seducción montañesa, a pesar de que tradicionalmente es el mar, y no la montaña, el elemento que suscita más sentimientos, hasta el punto que muchas mujeres de marineros y pescadores se sientan celosas a menudo.

como calificativo de algo curioso y epidérmico al mismo tiempo, de cosa peculiar, superficial y poco profunda. Tan emotiva, al fin y al cabo, como poco profunda. En este sentido, el pintor que va al lugar actúa como una especie de papel secante capaz de endurecerse. El paisajista debe saber arrancar la imagen del terreno donde se encuentra preservando tanto su integridad como su esplendor. Así pues, la capa de lugar debe ser lo más levadiza posible, lo bastante superficial para que pueda desprenderse y pueda transportarse. No hace falta decir que, exigiendo a los lugares esta cualidad epidérmica, cultivando en los lugares esta cualidad epidérmica y cambiante, la pintura del paisaje ha contribuido a conformar el mundo portátil en que vivimos: un mundo portátil para una humanidad también desprendida, móvil.

Este efecto de superficie puede ser medido en cualquier paraje. Incluso en un lugar decantadísimo y profundo, en seguida se deja sentir, hoy en día, una cierta pérdida de gravedad, una cesión del peso propio, de lo que pesa cada lugar concreto en el mundo, a aquello que lo tensa, que lo une y lo sujeta en superficie.

Hoy en día, por tanto, el paisaje también es piel, pero no es piel de otra manera. Ya puestas, de tanto moverlas y hacerlas nuestras, las formas de la tierra parecen adoptar nuestra propia fragilidad, nuestra incertidumbre, nuestro desasosiego. Como si, al parasitar aquellas formas, hubiéramos extendido nuestra inseguridad por todas partes y ahora, de pronto, percibiésemos el entorno que nos rodea como tanto o más frágil que nosotros mismos. En este sentido, resulta curioso observar cómo, a día de hoy, todas las grandes superficies territoriales —los hielos de la Antártida, los bosques del Ecuador, los saltos de agua de Islandia— despiertan en nosotros un sentimiento candoroso de amparo, en ocasiones de solidaria y mutua protección.

Un poeta actual no tendría suficiente confianza para escribir: «Lo que un siglo construyó, el otro lo derriba,/ pero siempre permanece el monumento a Dios;/ y la tormenta, la ventisca, el odio y la guerra/ no echarán abajo el Canigó,/ no arrancarán el altivo Pirineo». A diferencia de los románticos observamos, cada vez con mayor escepticismo, la eternidad de la naturaleza. ¿Estamos ahora suficientemente seguros de que las obras humanas no pueden borrar las montañas? Tanto los avances en el conocimiento científico como nuestros actos y actitudes parecen tocar, percutir, directamente sobre todas las formas de eternidad, sobre todas las formas de permanencia. No hay duda de que, para las generaciones anteriores a la nuestra, el medio suponía un referente sólido, seguro y duradero. Esto en buena medida ya no es así: vivimos más años que el paisaje concreto que nos rodea y por tanto mantenemos una relación trágica con el territorio. Hasta cierto punto, la tierra ha adelantado al hombre en el cambio. Hace unas décadas no podía perverse, pero el carácter hierático de los parajes, recios y firmes como una divinidad antigua, se ha perdido, se ha agotado, en una gran parte del mundo.

Existen lugares que atravesamos con pies más firmes que la raíz de los árboles y la posición de las rocas. Se trata de lugares donde la tierra adopta una cualidad marina. Aglomerada de obra natural y de obra humana, se pliega y se mueve como una extraña piel que no para de refundirse, que no para de rehacerse, como si nunca se gustara lo suficiente. Que el relieve oscila es un hecho constatable, probado. El propio Maresme, hará unos diez años, movió una parte considerable de terreno para acomodar, medio ensurcada, medio suspendida, la zanja larguirucha y estrecha del tramo de autopista que une Mataró y Palafolls. Pues bien, meses atrás, de un día para otro, el pueblo de Sant Vicenç de Montalt, que hasta entonces estaba escondido a los automovilistas, apareció, visible desde la autopista, tras una revuelta de valles y colinas. Sin embargo, días más tarde un nuevo movimiento de tierras ocultó nuevamente una gran parte del pueblo. Actualmente unas casas que crestean sobre todos aquellos desmontes y taludes vuelven a ocultar el trozo de pueblo que se veía.

Es bien cierto que el paisaje que vivimos no deja de oscilar, de rehacerse, de moverse y removerse. La obra humana, en la obra natural, parece que se regodee, llena de desechos, de materiales que le son ajenos, a veces de muy lejana procedencia. A través de la ruina, la obra de los hombres ha quedado siempre reabsorbida en el paisaje, pero este proceso de absorción resulta ya, en algunas zonas del planeta, infinitamente más lento que la cantidad y heterogeneidad de la ruina generada. Como si la tierra ya no pudiese engullir todo lo que hacemos con ella, lo escupe y lo vomita. Tal es el caso de ciertos lugares violentamente urbanizados que, vistos desde el aire, tienen el aspecto de algo medio roído, grumoso, devastado pero indigerible.

A través del cine podemos representar procesos acelerados de imágenes en las que los elementos territoriales actúan, no ya con una lentitud geológica, sino con una velocidad humana que atosiga a las rocas, los bosques y el horizonte. Estas secuencias expresan maravillosamente el territorio como una pintura en proceso: una pintura autónoma, autogenerada, que se mueve enturbiada, sin secarse nunca del todo, como lo hace el entorno presente.

Ciertamente las formas actuales de paisajismo parecen haber incorporado el tiempo como un elemento territorial más. Empiezan a aparecer tierras situadas directamente en el tiempo, verdaderas zonas pasajeras. De ahí que los humanos, en términos panorámicos, tan sólo nos sintamos representados por un paisaje narrativo. Como si, más que el paisaje, fuese el propio paisajismo el que nos envuelve y nos coloca y nos quita las cosas, y las hace ser y las deshace, y se revuelve. Porque no se trata siempre de que la tierra se mueva. A menudo el movimiento es una corriente de paso, un tránsito de frecuencias, de transmisiones, de vehículos, de cableados aéreos y conducciones subterráneas. Y, por tanto, un flujo, unas sustancias rastreadoras. Incluso las topografías mediáticas pueden ser vistas como un proceso de formalización de relieves de montañas hechos de sonidos e imágenes: unos relieves emitidos y elevados, desde la tierra, y modelados, a continuación, a lo largo de todo el planeta.

Una realidad pictóricamente oscilante genera formas de representación cada vez más difíciles de fijar, los horizontes y las cordilleras de las cuales son verdaderos espectrogramas que modulan gráficamente una onda sonora: una forma de voz.

La voz

Como la piel, la voz es también una contribución humana que hacemos al mundo. El geólogo JAUME ALMERA, en un libro titulado *Historia geológica del Valle de Núria (Història geològica de la Vall de Núria)*, publicado en 1896, escribe que el viajero, camino del santuario, en «el resquicio abierto en el corazón de la propia montaña (...), siente la voz muda pero elocuente de la naturaleza que, gritándole ¡alto!, le hace parar a contemplar atónito su colosal y gigantesca obra, producida en el transcurso de muchos siglos». Más adelante, el autor vuelve a increparnos con «esta expresión, muda pero elocuente de las graníticas pirámides trabajadas por los poderosos e incansables agentes erosivos.»

Desde el oráculo de Delfos² a la piedra del Catroc —una piedra oscilante que había en el término de Alcover— la tierra tenía, para los antiguos, una voz sagrada. Desde las brechas silbantes a las piedras que *catrocan*³, a la literatura arbórea acunada por el viento, a los propios vientos portapalabras, la expresión oral del mundo era humanamente percibida.⁴

Entre los románticos, la eclosión del paisaje natural se corresponde con la eclosión de la voz de los elementos.⁵ VERDAGUER es un caso manifiesto de obsesión por la voz del aire, por *El habla del cielo* —«el arpa eólica»,

²Dodora y Delfos son los dos grandes centros religiosos de Grecia, con sendos oráculos de Zeus y Apolo respectivamente. El oráculo de Dodora lo emitía el sonido de una encina, y el de Delfos las revelaciones vaporosas y sonoras de una brecha. Otro nombre para indicar el oráculo de Apolo en Delfos es el de Lòxias, que etimológicamente significa «el que habla oblicuamente», en referencia a sus expresiones ambiguas y poco comprensibles.

³Derivado de roca del Catroc, a su vez onomatopeya del sonido de un golpe seco (N del T).

⁴La riqueza del subsuelo, agraria, mineral, acuífera, petrolífera... parece ciertamente ligada a una riqueza verbal originaria que los humanos podían extraer por medio de diversos sortilegios. Ahora bien, no es únicamente que los humanos percibieran las voces no humanas, sino que entre esas voces y las suyas propias se establecían zonas enteras de contactos, de uniones, de interferencias. De hecho, los oráculos antiguos hablan en un estadio poroso, en un estado consustancial de voz humana y voz no humana, casi indiferenciables. Más tarde, este mismo injerto antropomórfico es el que pretende conseguir el canto romántico: el canto concebido como una bocanada que surge de alguien, maravillosamente. Como si, a través del canto, consiguiéramos merecer una parte de voz no humana. De ahí que, en el canto, a menudo parezca que es el objeto cantado el que toma la iniciativa, como si éste hubiera pedido ser cantado, para participar de la voz del que canta, para abrir la voz del que canta y expandirla y cantar también él.

Esta forma de unión que el canto romántico pretende alcanzar es mucho más generosa en ciertas concepciones primitivas, en las cuales, a través del canto, los humanos vinculan la naturaleza física y la naturaleza humana, como si participaran con su voz de otra mucho más vasta en el tiempo y en el espacio. Podemos hablar de los estudios de BRUCE CHATWIN sobre los cantos aborígenes australianos como iniciadores de un camino en un contexto donde los aires, el relieve, los ancestros, todos, son formas de canto (*The Songlines*, 1987). Sin embargo también podemos hablar de experiencias mucho más cercanas como las que describe BALTASAR SAMPER sobre los cantos de trabajo mallorquines (*Les cançons de treballs agrícoles a Mallorca, 1936, Els cants de treball a Mallorca, 1948*). En estos estudios Samper analiza el hecho de que el canto y el trabajo son inseparables. Primero porque el canto no existiría sin las particularidades y la técnica del trabajo y, por contra, porque estas particularidades y esta técnica son modificadas, influidas, por el tono del canto. Tanto es así que cuando Samper pedía que cantaran estas canciones frente al fonógrafo, los trabajadores/cantores no las recordaban y respondían que no era posible cantarlas dentro de una habitación y sin ejecutar el trabajo correspondiente. Hasta el punto que, para poderlas registrar completas, los trabajadores/cantores debían simular, mientras cantaban, los gestos del trabajo sirviéndose de herramientas, palos y tallos. A continuación, el músico y folclorista mallorquí cuenta cómo, oído en pleno campo, el canto de estas canciones sirve para regular el ritmo y la intensidad de los gestos del trabajo concreto —según sean las canciones de labrar, segar, trillar o desramar— así como el paso de las bestias que participan:

«Refiriéndose a labrar, afirman los campesinos —y lo demuestran— que la canción regula el paso de los animales que arrastran el arado, el *tempo* de trabajo, en otras palabras. En general, todos los cantos de trabajo se cantan en tesitura muy aguda y a plena voz, y siempre hemos visto que los cantores que tenían fama de hacer llegar muy lejos la voz se sentían muy halagados por este privilegio. En determinadas ocasiones, sin embargo, ciertas conveniencias obligan a cantar menos fuerte: cuando el labrador se encuentra en un terreno donde hay raíces o puntas de roca a poca profundidad, baja el diapason de su voz, a menudo también canta más pausadamente, y esto basta para que los animales ralenticen el paso.

En las eras, durante la trilla, se produce un hecho semejante: cuando comienza una tanda, el trigo que uno acaba de extender sobre la era alcanza un nivel determinado, bastante alto; con objeto de romper bien y deprisa las espigas secas y hacer salir los granos de las espigas, conviene una cierta violencia en el paso de los animales que arrastran la carretilla y en la acción de ésta. El trabajador que guía a los animales derechos al centro de la era, con las riendas en la mano izquierda y la fusta en la derecha, canta entonces a toda voz y en la tesitura más alta que alcanza. Los animales trotan. A medida que el trigo es despedazado, el nivel va bajando y no es ya necesario el impulso del principio; también para evitar que el grano sea proyectado fuera de la era, conviene un *tempo* más lento y el cantante baja gradualmente el tono inicial y los animales toman un paso por momentos más pausado, de acuerdo con la bajada de voz que sienten. Es necesario mencionar un detalle muy particular: el trillador utiliza, generalmente, muy poco o nada la fusta para castigar a los animales; los estimula con exclamaciones e interjecciones que intercala pródigamente en su canto, como si formaran parte de éste. La mano derecha, con el puño cerrado que sostiene la fusta horizontalmente, la tiene posada sobre su oreja derecha mientras canta. Ninguno nos ha sabido explicar el significado de este gesto.»

⁵Sigfrido, una vez bañado en la sangre del dragón, comprende el canto del pájaro que le dice quién es, le aconseja y guía, a diferencia de Ulises, que tiene por tan mal consejero, por tan estrictamente embelesador y maléfico, el canto de las sirenas, del que se protege. Por otro lado, probablemente allí donde los autores románticos ponen mayor voluntad sea en alcanzar una forma más alta y compleja de unión entre el sonido y el sentido. De aquí viene el esfuerzo por conseguir el canto, la modulación, la literatura orquestrada, *El cant de la terra*, todo eso... Paso de

nos dice— o por la voz de las montañas —*La voz del Montseny, La voz del Puigmal*, el diálogo de *Los dos campanarios*. . . —. Como el rey Salomón, como Orfeo, como San Francisco, el poeta se deleita descifrando otras hablas no humanas: desde la interpretación y recogida de mimología popular que realiza en *Qué dicen las gaviotas* hasta el grito de alumbramiento que adivina registrado, aún, en lo abrupto del relieve pirenaico: «Qué gritos más horrorosos debió lanzar la tierra/ alumbrando en sus años jóvenes esa sierra».

Naturalmente, comprender la voz de los seres, de las cosas y de los elementos, supone poder dialogar en vivo y, por tanto, poseer una ascendencia sonora, una poderosa intimidación idiomática. Como la que tenía Amfión, fundador de Tebas, de quien se dice que con el sonido de la lira movía las rocas y con su canto suave las llevaba donde quería. En el periodo moderno parece como si esta voz tan presente en los antiguos mitos, en las fábulas y en los cuentos, esta voz de las cosas y con las cosas, sólo hubiera sido preservada en determinados poetas. Este es el caso de CARLOS RIBA en *Salvatge cor (Corazón salvaje)* —«el árbol ha dicho: “Auroras, creced, / ¡con fulgores de dulce mano abierta!”»—. El mismo árbol adiestrado para hablar, hace treinta años, por RAINER MARÍA RILKE en el primero de *Los sonetos a Orfeo*, nada más abrir el libro: «Entonces se levanta un árbol. Voz divina/ ¡de Orfeo! ¡Oh canto! ¡Pura elevación!».⁶ Y de la mano de Orfeo y de Rilke, ninguna conversación tan extraordinaria como la que mantiene JOAN VINYOLI con la constelación de Orión. Porque es así como arrancan los *Cants d'Abelone*, a través de los cuales —con la voz que el poeta presta a esta figura de Rilke, Abelone— Vinyoli no sólo se dirige sino que también increpa a la constelación, se dirige a ella de tú a tú, con ruegos y órdenes: «Detén el vuelo, ensánchate,⁷ Orión, / crea más noche; que pueda perderse/ en ella esta vida que ha surgido/ de pronto en mí».

¿Quién no reconoce, en esta unión de tres poetas y un dios, el esfuerzo por una unión verbal posible entre la naturaleza física y la naturaleza humana? Sin embargo, entre nosotros, fuera de estos parámetros literarios, la voz de las cosas y con las cosas ha quedado absolutamente relegada, proscrita. Como si hubiéramos decidido por mayoría, casi unánimemente, no sólo que los árboles, la tierra o los ríos no hablan, sino que no tienen nada que decir.

Volviendo a la llamada que hace Abelone a las estrellas de Orión, percibimos una resonancia bíblica en las palabras que inician el *Càntic de Moisès*: «Callad, oh cielos, que hablaré;/ ¡escucha tierra, mi vaticinio!/ Mi doctrina caerá como la lluvia/ serán como rocío mis palabras, / como la llovizna que riega la hierba, / como un chubasco sobre los prados.» Ahora bien, los dos cantos van en sentido contrario: Moisés se dirige a la tierra porque encarna el descendimiento del sonido de Dios,⁸ la honda, la ensurcada⁹ inscripción de los Mandamientos. Vinyoli–Abelone, en cambio, se dirige a Orión desde la tierra, para expandirse, para *perderse* en la noche que él mismo ha mandado a Orión crear. Nada de dios, por tanto. La voz que se eleva tanto y tan lejos, es una voz humana: una emanación absoluta, pero humana, de canto, capaz sin embargo de hacer vibrar lo más remoto e inerte. Ciertamente, en esta voz que alcanza el océano celeste, aunque hable a la naturaleza física, aunque la naturaleza física parezca tener una voz expectante, aún es la naturaleza humana la que habla.

En este sentido, quizás deberíamos sopesar la apropiación que hemos hecho los humanos del uso exclusivo de la voz¹⁰ y pensar hasta qué punto, con nuestra voz, participamos de una voz más amplia e indiscriminada, tanto da, al fin y al cabo, si es de algo o si es de alguien.

Ya es bastante que hayamos hecho del mundo instrumento de nuestra palabra y no emisor de la suya propia. Quizás es hora de plantearnos, todos juntos, que si la tierra ha engullido el silencio de dios, si la tierra no tiene

refilón cómo, en una concepción no estrictamente científicista del universo, la fuerza e inmensidad de los elementos o bien causa pavor o bien engendra el canto.

⁶El árbol ya está derecho pero el agua debe enderezarse. Vayamos lejos, hasta la tradición védica, hasta el *Bṛhadāraṇyaka Upanisád* 6.2.2: «¿Sabes cuántas libaciones hace falta verter para que las aguas lleguen a poseer una voz humana, se levanten y hablen?». ¿Dónde, en qué lugar, en qué época, debemos situar la división entre aquello que habla y aquello que no nos dice nada?

⁷Qué resonancia del palpito de Rilke: “¿No lo sabes aún? Lanza el vacío fuera de tus brazos/ hacia los espacios que respiramos; quizás los pájaros/ sentirán expandirse el aire con un vuelo más íntimo” (*Primera elegía de Duino*). El hecho de que un poeta tutee a una constelación es un hiperbolismo de la pregunta que se plantea Novalis: Y la roca, en el momento en que le dirijo la palabra, no se torna un *tú* a todos los efectos? (*Los discípulos de Saís*). Sólo que Vinyoli lleva este trato tan franco y cercano, más allá de las rocas, más allá de los golpes de viento y los saltos de agua, hasta la propia constelación de Orión.

⁸Este sonido de Dios tiene, aquí, un sentido literal en la medida que, en las Iluminaciones de Moisés, la luz y la tiniebla reverberan sonoramente. GREGORI DE NISSA remarca especialmente estas cualidades sonoras de la luz, y lo hace primero de todo en el episodio de la zarza ardiente, cuando Moisés «ya no sólo veía con los ojos aquella maravilla de la luz, sino que, cosa mucho más extraña, los rayos de luz reverberaban en sus orejas. La gracia de la luz se repartía en uno y otro de los sentidos, iluminando la vista con el resplandor de sus rayos y aclarando el oído con enseñanzas incorruptibles». Más adelante, en la ascensión al Sinaí, la luz y la tiniebla y la voz envuelven nuevamente a Moisés. «Se trataba de una voz» —remarca Gregori de Nissa— «articulada por el poder de Dios que hacía que el aire, sin órganos de locución, pronunciase palabras. Y estas palabras no eran articuladas de cualquier manera, sino que promulgaban mandamientos divinos. La voz crecía según avanzaba y la trompeta se hacía eco a sí misma, de manera que los sonidos iban superando cada vez más a los precedentes». El sonido de Dios es inseparable de la propia escritura de los padres de la iglesia. El propio San Agustín, en el sentido en que traduce el Salmo 148, hace evidentes las más variadas formas cósmicas de voz «desde la tierra, los dragones y todos los abismos, el fuego, el granizo, la nieve, el hielo, el soplo de la tormenta, que ejecutan vuestra palabra». *La palabra fuerte*, dice Hemas, parafraseando el Salmo 13: «Él que, con su palabra fuerte, fija el cielo o asienta la tierra sobre el agua». «La Palabra eterna y sustancial» dice Gregori de Nissa. «Así como vuestra naturaleza es efímera tiene una palabra efímera, así también la naturaleza incorruptible y eterna tiene una Palabra eterna y sustancial».

⁹De surco (N del T).

¹⁰Y aún así aquellos de entre los humanos que suelen tomar públicamente la palabra no son los más cercanos al territorio sino, generalmente, los más distantes, los más mediáticos

o no nos parece hoy que tenga una voz divina, sería bueno que tuviera, al menos, una voz democrática. ¡Qué, en definitiva, sólo suene el mundo, si es que los dioses ya no suenan! Porque la tierra tiene derechos. Y el derecho a voz, a alguna forma de voz, es fundamental, en la medida que, más allá de cualquier convención social, poética o religiosa, el uso y abuso de los elementos naturales proviene, en gran medida, de no darles una voz, de amordazarlos y ni siquiera considerar las señales de habla que nos puedan hacer sino, más bien desatender su, por otra parte, tan rotunda expresividad. La idea tradicional de *paisaje* que obliga a la tierra, que la condena, a la visualidad pura, no ha hecho más que contribuir a todo esto. Podríamos incluso considerar que la forma pintoresca de representarlos, ha silenciado los motivos definitivamente. Porque la extracción de voz y el socavamiento al que es sometido el motivo en la pintura de paisaje difiere poco de la extracción continua de fuentes de energía y materias primas al que es sometido el territorio real. No en vano, y a partir de un libro de TERESA BRENNAN, *Exhausting Modernity* (2000), CARLES GUERRA concluye que «no deberíamos ignorar que los recursos naturales son explotados hoy en día de la misma manera que lo era el proletariado en el siglo XIX, sin tan siquiera tener derecho a tomar la palabra». ¹¹

Esta extracción territorial de la voz como señal de sometimiento y, al mismo tiempo, esta estampa engañosa de un paisaje condenado a la visualidad quedan planteadas ya en el célebre libro *La primavera silenciosa* que RACHEL CARSON publicó en el año 1962. El espléndido paisaje agrario, ufano y ubérrimo que la autora describe, aunque sin ningún rumor de vida animal por efecto de los pesticidas, sería, en este sentido, una imagen bien inquietante, extendida y enorme de la pintura de paisaje.

La tiranía de las formas de silencio sobre la vida no humana resulta un hecho bien remarcable. Frente a este sentimiento de injusticia mineral, de injusticia forestal, de injusticia hidráulica. . . es urgente que nos planteemos cómo podemos hacer que la tierra y el espacio y los demás seres vivos puedan autorrepresentarse públicamente. Cómo, tanto su voz real como la voz divina o poética que en algún momento les hemos concedido, puede traducirse, hoy en día, en una voz política. Cómo podemos deslindar, en esta voz de todos los elementos que siempre hemos hecho portadora de nuestros mensajes morales, otra más imparcial. ¿Quién o qué, en nuestro presente mundial, puede hablar en su nombre? ¿Cómo se podría hacer hablar por ellos mismos a aquellos en nombre de los que hablamos? Siempre con la comprensión de que son ellos, los elementos, los que tienen derecho a hablar, no que se lo hayamos dado nosotros. ¹²

Al fin y al cabo, al margen de esta voz propia de las cosas y los lugares, está bien darse cuenta de que sobre todas las cosas y los lugares, sean los que sean, hay un poso milenar de voz humana, y por tanto una cierta deuda con la gente que nos ha precedido. En ocasiones, frente a determinadas intervenciones urbanísticas, nos decimos: ¿cómo podemos hacer esto con una tierra con tanta experiencia literaria, de literatura nuestra y suya? ¿Cómo somos capaces?

¹¹En cierta manera, los artistas no somos del todo ajenos a las formas de explotación natural. También nosotros nos hemos acercado a la naturaleza para explotar sus recursos. También los artistas miramos los ríos y los bosques y pensamos cómo o para qué podemos utilizarlos.

¹²Ésta es la cuestión: en la reconversión del sonido en voz, ¿de dónde procede el agente de conversión? ¿Quién o qué puede ser el aparato de locución de lo no humano para los humanos? ¿Puede alguna forma de atribución de voz sernos reveladora y útil? Y, además, ¿qué conducción política debe encontrar esta supuesta voz para ser, al fin y al cabo, más justos con la nuestra? De hecho, todo esto se superpone a una pregunta histórica: ¿qué es lo que, en los diversos períodos históricos, nos dice el mundo con tan disimuladas palabras? ¿Qué es? Quizás, más que decirnos grandes cosas, las formas mundanas de voz nos muestran más bien cómo hemos de comportarnos, en la medida en que su voz es de carácter acallador, especialmente dirigida contra la petulancia del lenguaje humano, y dotada de una presencia que nos cura, más aún en un mundo que es aparentemente más nuestro cada día, más humanizado. Volviendo a la conducción política de estas voces excluidas acabamos de conocer un camino de pensamiento que comienza en los años ochenta, con propuestas como la que hace CHRISTOPHER STONE, de cara a buscar la participación democrática y parlamentaria de los no humanos, propuestas del todo concordantes con el eslogan de los verdes alemanes que leímos en Munich en el año 1985: «cada árbol, un voto». En el libro de MICHEL SERRES *Le contrat naturel* (1990), la reflexión sobre la declaración de los derechos humanos que establece que sólo los humanos son sujetos de derecho, él viene a reclamar una voz más general y participada a fin de que el conocimiento no suponga la propiedad sobre el mundo y que la acción no suponga el dominio. En un sentido figurado pero aún más desarrollado, el libro de BRUNO LATOUR, *Politiques de la nature* (1999), plantea el convocar primero y después reunir en un mismo espacio público, en un *parlamento* —que el autor denomina *el colectivo*— formado por científicos y políticos, por humanos y no humanos, a fin de posibilitar la comunicación entre los seres de todos los reinos.

En el punto en que estamos, para hablar históricamente de la realidad y el mito de una voz no humana —pero de una voz no humana más mundial que divina— deberíamos abordar tres tradiciones: la antropológica, la literaria y la democrática. En ciertas obras literarias, en los antiguos mitos, en las fábulas. . . la naturaleza habla. En los estudios recientes de Serres, de Latour, que hemos citado más arriba, la naturaleza adquiere el derecho a voz. Sin embargo, entre la ficción de voz literaria y antropológica y el derecho a voz científico y político hay, hoy por hoy, una brecha insalvable. Hasta tal punto han sido derrotadas las fuerzas mágicas de la tierra por el despótico positivismo de la modernidad, que este reconocimiento mutuo no sé siquiera si es planteable. No sé cómo, desde los planteamientos de derecho actuales y desde los actuales conocimientos, manteniendo estos derechos y estos conocimientos, podemos salvar y corregir la gradual emancipación del hombre respecto de la naturaleza y el mito. Sabemos que este desajuste es transitable solamente con una gran flexión literaria. Como la que intenta RAIMON LLULL cuando da la palabra, en su obra, a todos los interlocutores: los humanos, la naturaleza, los elementos, las abstracciones. . . todo personificado, para que pueda dialogar: «Leo, Sol y Domingo». ¿Qué texto de buen músculo y afinado ingenio es capaz de alzar las letras para hacer eso hoy? ¿Qué voz?

Aparte de esto, sin embargo, sea por atribución de voz nuestra, sea por resitencia de voz suya, la realidad y el mito de una voz no humana se mantiene siempre irreductible, central y elocuente. Desde el momento en que, entre aquello que queremos los humanos que sean/digan las cosas y aquello que son/dicen realmente, la boca que se abre también es expresiva, siempre lo ha sido y siempre lo será.

Aun con todo, cuando observamos desde el aire las extensas y grafiadas redes viarias o, si es de noche, el dibujo de luces de las poblaciones —como una escritura monumental repleta de signos, de caracteres, de expresiones— entonces, como Verdaguer con los pájaros, también podemos preguntarnos: ¿qué dicen los humanos?

Referencias bibliográficas

BOADA I JUNCA, MARTÍ
1992! *Recull de llegendes de la regió del Montseny*
Figueres, Carles Vallès ed.

BRENNAN, TERESA
2000 *Exhausting Modernity*
Routledge

CARSON, RACHEL
1980! *La primavera silenciosa*
Barcelona, Grijalbo

CHATWIN, BRUCE
1987 *The Songlines*
London, Jonathan Cape

LATOUR, BRUNO
1999 *Politiques de la nature*
Paris, Editions La Découverte

RIBA, CARLOS
1980 *Salvatge cor*
Barcelona, Edicions 62

RILKE, RAINER MARIA
1987! *Elegías de Duino ; Los sonetos a Orfeo*
Madrid, Cátedra

SAMPER, BALTASAR
1948 *Els cants de treball a Mallorca*

SAMPER, BALTASAR
1936 *Estudis sobre la cançó popular*
A cura de J. Massot i Muntaner

SERRES, MICHEL
1991 *El contrato natural*
Valencia, Pre-Textos

VERDAGUER, JACINT
1943 *Obres completes*
Barcelona, Selecta

VINYOLI, JOAN
1983 «Cants d'Abelone»
Reduccions, No. 20 (setembre), Vic.