

El cuerpo resonante

Jorge Solís Arenazas



El cuerpo resonante

AUTOR

Jorge Solís Arenazas

El **Centro de Cultura Digital** cuenta con la autorización del autor para la publicación de este artículo.



Licencia Creative Commons

EL cuerpo resonante

de Jorge Solís Arenazas

está bajo una licencia [Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Licencia Internacional.

1

En uno de sus memorables aforismos, Georg Christoph Lichtenberg postula un «cuchillo sin hoja al que le falta el mango». Esta manera de definir al objeto constituye su negación, pero al mismo tiempo le confiere un peso real. Al quedar separado del oleaje indiferenciado de las cosas, el cuchillo conquista una especificidad, alcanza un terreno propio, aunque ambivalente. La expresión resulta contradictoria, pero apunta en una dirección precisa: aun despojado de sus atributos, el objeto adquiere una dimensión particular por el simple acto de ser nombrado.

En Lichtenberg, la ironía no se reduce a un juego formal ni está guiada por la pretensión de mostrar ingenio literario. Su punto de partida es otro. Consiste en el reconocimiento de que nuestras palabras están delineadas por tensiones y únicamente al aceptarlas es posible dar cuenta de la vida del habla. Sombras a las que no podemos renunciar, estas tensiones están lejos de ser contingencias intermitentes o elementos secundarios; recorren nuestro lenguaje de principio a fin y asoman a la superficie a cada instante. Provocan que se desborde la relación entre aquello que se dice y el acto de la enunciación; que su correspondencia lógica se disipe y se abra paso a una distorsión no menos elocuente.

No se trata propiamente de una desviación, pues la palabra nunca atraviesa un nivel neutro que pueda distorsionarse ni ser asaltado. Fruto de una relación de fuerzas, ¿qué podría mantenerla en vilo si no son sus aporías? La primera de sus antinomias es indiscernible de su estrato físico: la voz que articula las palabras suele quebrar el espacio donde anida. Inclínada al desborde, sin ser depositaria de ninguna forma cerrada de antemano, la voz opera desplazándose sin interrupciones y existe únicamente a condición de abandonar de modo permanente su sentido original. Aún más: en un mundo donde la experiencia está pulverizada, pero quedan de pie las categorías que la segmentan y un esquematismo frenético que organiza sus dominios, la voz carece de *locus* propio. Esa indigencia le permite cruzar todas las áreas de la vida social y erigirse como la piedra de toque de un nuevo cuerpo.

2

Que este nuevo cuerpo carezca de confines puntuales no atenúa su vivencia. Si parece imposible precisar sus rasgos no es porque sea quimérico. Para descifrarlo contamos apenas con algunas imágenes evanescentes, pero esto no nos autoriza a asumir que sea inexistente. O, peor aún, que formularlo sea imposible.

Las nociones con las que habitualmente nos referimos a lo corporal son equívocas. Nuestra perspectiva está determinada por ideas que no sólo resultan insuficientes, sino que se oponen a dicho cuerpo, efímero e inestable por principio. Éste no cede ante los intentos descriptivos de primera mano; exige, en cambio, que se le reconozca mediante términos negativos. Para vislumbrarlo es necesario establecer deslindes y dar rodeos. Hacer el intento por reconocer sus límites frente a lo que se aparta e, incluso, frente a aquello que contradice.

Semejante tarea es comparable con la que, según Wittgenstein, era una de las mayores dificultades en sus investigaciones, esto es, el deber de «encontrar una forma de representación para la vaguedad». La situación no resulta del todo desconocida, pues también la identidad que solemos dar por supuesta, e incluso aceptamos como una evidencia cotidiana, se mostraría elusiva si pretendiéramos fijar sus fronteras. Es más fácil demostrar todo lo que nuestro propio rostro *no* es que poder dotarlo de una imagen asequible y verosímil. A pesar de su postura irónica frente al pluralismo, parece certera la intuición de Hegel acerca de que la identidad sólo surge como un fruto negativo; más que un cúmulo de hallazgos y respuestas, es un proceso que nace de la negación.

3

Un rasgo de lo que un tanto a ciegas llamé «nuevo cuerpo» consiste en no estar anclado a la individualidad, esa ficción anómala que alimenta una red de credos vacíos. Enfatizar la esfera personal, como referente sin mayor espesor ni fuerza, se ha convertido en uno de los fetiches recurrentes de nuestra época. Dentro de los mecanismos de construcción de legitimidad, no hay ecuación que no parta del individuo, por más difuso que éste resulte. Él se ha convertido en el destinatario por excelencia de la propaganda política, los estruendos de la publicidad, los discursos del bienestar autoinducido y los consejos psicológicos. A él se dirigen la vana exaltación de los anecdotarios personales y la literatura confesional. En torno al individuo se despliega todo ese abanico de posturas que en la publicación francesa *Tiqqun* han llamado «moralismo fisiológico de masas», una persistente combinación de lenguaje clínico, pudor social, píldoras y recetas para la autosuficiencia. Aunque en última instancia vago, el individuo es el personaje principal de esa situación generalizada en la que cada una de nuestras sensaciones se vuelve una prisión abstracta mediada por la opinión de algún experto y cada una de nuestras tentativas presa de un campo relativamente acotado del discurso.

Renunciar al concepto del individuo no implica negar la singularidad. Por el contrario, echar por tierra al individuo como referente, sin por ello olvidar la individuación como proceso, exige sensibilidad ante el descubrimiento de otros niveles, de otras intensidades; se traduce en una vía para exaltarlo.

Valga un ejemplo. En 1929, Henri Michaux escribió en *Mes propriétés*: «perdí los límites de mi cuerpo y me desmesuré irresistiblemente». El texto recrea la experiencia de quien es expulsado de sí, sin que pueda establecerse con claridad de qué se le ha apartado o de dónde ha sido arrebatado. Su postura es la de quien encuentra en las cosas una disgregación continua, un desmembramiento, una fuerza centrífuga que le impide reconocerse en un solo trazo o habitar un centro. «A cada momento —afirma— esperaba que reventara y fuera proyectado en el espacio».

Lo anterior no significa que su relación con el mundo y la manera de encontrarse con las distintas circunstancias de la vida se vuelvan inestables al alcanzar cierto punto de su propia historia. Quiere decir que él mismo, por principio, se ve imposibilitado para adoptar una posición fija. Se mueve entre formas que caen incesantemente. Y una vez que abandona sus lindes, le sobreviene la vivencia de una multiplicidad cambiante.

El sujeto del poema de Michaux se vuelve hormiga y, a la vez, el camino que las hormigas transitan; da testimonio de las más de treinta veces que ha sido clorhidrato de amonio; es boa y bisonte, arponero y ballena, el barco que se hunde y el capitán desesperado que ve el barco hundirse; es el cable que se rompe y un romboedro, relámpago y equinodermo, arsénico, perro, ave nocturna y una pirámide trunca... Basta con asumir una cara para que ésta se disuelva.

Lo que experimenta no es tanto un haz de identidades sucediéndose entre sí como la simultaneidad de las rupturas identitarias. Quebradura súbita y constante, el gesto propio está condenado a una salida ineludible: quedar borrado.

Debido a lo anterior, la experiencia mencionada no tiende a la acumulación, no permite la decantación de la memoria ni la agudización progresiva del conocimiento. «Si me cambiara siempre en animal —escribe Michaux— acabaría al fin por acomodarme, pues siempre es más o menos el mismo comportamiento, el mismo principio de acción y de reacción, pero soy también cosas (y cosas, pasaría aún), pero soy conjuntos de tal manera facticios, y hasta algo impalpable».

Aproximadamente por los mismos años en que escribió lo anterior, Michaux encontró en un cajón algu-

nos dibujos a lápiz que había olvidado por completo. El hallazgo dio pie a unos comentarios que aparecieron en *La nuit remue*, de 1935. En el texto en cuestión se brinda otra imagen de la dislocación antes apuntada, que no significa una ascesis del cuerpo, sino su vivificación y acendramiento. «Hasta las rodillas quieren ver. Y no es broma. En perjuicio de toda estabilidad, han pensado hacerse bocas, nariz, orejas y sobre todo hacerse ojos; órbitas desesperadamente aferradas a la rótula».

Cada órgano se define menos por una supuesta función precisa y unívoca que por su capacidad de tener intersecciones fundadas en un impulso que va más allá de sus fines, una fuerza que podría calificarse de hipertélica, en el sentido que da a esta palabra Lezama Lima. Cada órgano es refractario a cualquier definición operativa y, por si esto no bastara, la contradice. A una identidad supuestamente tranquilizadora se le opone una mutabilidad intransigente.

4

Acaso tal concepción parezca un despropósito, pero sólo a condición de inscribir el cuerpo en categorías mecánicas. En nuestra manera de entender la corporalidad aún persisten figuras herederas de ciertas concepciones que se gestaron a partir de los siglos XVI y XVII. Si en un inicio

fueron enunciaciones discursivas en el marco de investigaciones muy específicas, más tarde se diluyeron en narrativas opacas acerca del cuerpo, dejaron de ser enunciaciones particulares y mutaron en perspectivas generales que no han dejado de arrogarse un estatus de evidencia ni de impedir la asunción de percepciones distintas.

Estas visiones se han erosionado, pero no hemos logrado desembarazarnos por completo de sus efectos. Incluso si no quedan de ellas más que algunos residuos, se resisten a abandonar su papel rector, de la misma manera en que la física newtoniana ha dejado de ser el modelo teórico dominante, pero continúa brindando el terreno donde hunden sus raíces nuestras imágenes cotidianas del espacio y la materia. En el ámbito del cuerpo, estas visiones suelen describir entidades aisladas y se apoyan en términos destinados a analizar funciones específicas antes que flujos dinámicos, posiciones intercambiables, zonas indeterminadas, movimientos ociosos, metamorfosis.

Para situar un punto de partida de estas ideas, esquemático mas no del todo arbitrario, podría apuntarse el año 1543, fecha en que Vesalio publica los siete volúmenes de *De humanis corporis fabrica*. No se trata de ningún destello aislado ni súbito. Dos siglos antes, Mondino de Luzzi, a quien se atribuye el primer tratado

de anatomía moderno, realizó los estudios a partir de los cuales escribió *Anathomia*, de 1316. En el propio siglo de Vesalio no faltan testimonios al respecto. Están los trabajos de Jacopo Berengario da Carpi, quien publicó en 1521 su *Commentaria cum amplissimus additionibus super anatomiam Mundini*, en cuyas páginas describe los músculos abdominales, el apéndice y la pelvis femenina. Y poco antes, Gabriele Zerbi detectó la membrana serosa que une los testículos con el peritoneo.

Después de Vesalio la efervescencia por la investigación anatómica siguió en auge. En 1559, Realdo Colombo escribió *De re anatomica libri xv*, donde aparece la primera exposición sistemática acerca del clítoris —la cual desató una serie encarnizada de discusiones acerca de la titularidad de tan singular «descubrimiento»—, y en 1561 Gabriele Falloppio publicó sus *Observationes anatomicæ*, volumen en el cual informa acerca de las trompas uterinas.

Esta amalgama de conocimientos no es tanto una profundización sobre un objeto ya existente, cuanto la creación de ese objeto. Los saberes de la anatomía construyen paulatinamente al cuerpo como un terreno de exploración, a la par que van fragmentándolo en pequeñas singularidades y, lo más importante, definen el papel de la mirada en torno a él. Una mirada que acota e individualiza, que

aísla y clasifica, que deslinda para mejor describir lo que tiene enfrente. Una mirada, vale decir, que no busca fundirse con su objeto, sino que ocupa una posición de distancia, ejerce un escrutinio irreductible a la escena material del anatomista frente al cadáver. Merced a esa distancia, dicha mirada reviste una autoridad que está lejos de haberse consumado en nuestros días.

Con todo, el punto más importante en este contexto sigue siendo el libro de Vesalio. En su obra, en la que se aparta de las teorías médicas de raigambre grecolatina, el anatomista de Flandes compara el cuerpo humano con una fábrica o un edificio. Desde el prólogo, dirigido a Carlos V, apunta que los médicos solían concentrarse en las vísceras y despreciaban «como ajena a ellos la estructura de los huesos y los músculos, y de los nervios, venas y arterias que discurren entre éstos».

Lo que debe subrayarse es que el reproche se plantea en aras de una mayor particularización del saber anatómico. Vesalio busca aprender a discernir «número, posición, forma, magnitud y estructura de cada parte del cuerpo humano». Dicha formulación implica, entre otras cosas, la renuncia a concebir la unidad de función y forma en los órganos, de la cual estaba convencido Galeno siglos atrás. A la par, reclama para sí un ámbito de competencia que había sido subestimado y abandonado,

con una preocupante dosis de negligencia, en manos de «cirujanos, barberos y carniceros».

El camino de Vesalio, además, abrió las puertas para que el nuevo conocimiento pudiera ser traducido a la *lingua franca* de la imagen, un modelo cuyas consecuencias distan mucho de haberse apagado. Sus estudios, como en su momento los de Erasístrato y Herófilo en Alejandría, fueron practicados en los cuerpos de condenados a muerte. Y se complementaban con láminas de Jan Stephan van Calcar, un discípulo de Tiziano a quien la ciencia occidental le debe parcialmente uno de los capítulos más determinantes de una larga historia. La unión del saber del anatomista con el ojo del artista no fue un evento aislado. Justo por los mismos años Michelangelo Buonarroti, Albrecht Dürer y Leonardo da Vinci se interesaron por las disecciones.

A partir de entonces puede ubicarse con relativa claridad una propensión ocular del saber. En realidad, ésta data de mucho tiempo atrás, pero en este contexto alcanza una investidura especial al presentarse como fruto de la observación empírica. No significa que, llegados a este punto, el discurso se haya vuelto irrefutable, sino que para que sea legítimo contradecirlo es necesario cubrir un peaje en las aduanas de la imagen. Ésta se arroga una soberanía y un peso que a menudo se confunden con

lo real, incluso en nuestros días, en que la manipulación tecnológica de la mirada es una operación cada vez más inmediata, accesible y generalizada.

Uno de los puntos nerviosos instaurados en este proceso consiste en la posibilidad de traducir toda prueba visual en una certeza cognitiva. Tal situación se acentuó gracias a la emergencia de otras investigaciones, que sucedieron en campos ajenos a la investigación anatómica, pero abonaron a definir las escalas con las que pensamos el cuerpo. A manera de ejemplo aislado, valdría la pena recordar los primeros pasos para la observación microbiológica.

Hacia 1673, el holandés Anton van Leeuwenhoek comenzó a construir sus propios dispositivos con lentes de vidrio pulido, gracias a los cuales más tarde fue posible observar organismos como las bacterias y detectar las fibras musculares. Cuatro años después, al analizar muestras de semen bajo sus lentes, hizo la primera descripción de los espermatozoides, a los que llamó «animáculos».

Es notable que Leeuwenhoek iniciara sus exploraciones guiado por un interés comercial: se dedicaba a vender telas, así que sus primeros experimentos con lupas tuvieron como objetivo primario detectar la mejor calidad de sus mercancías. ¿Tal vez esta minucia anecdótica valga para sintetizar el clima general de la sociedad burguesa —en la que Leeuwenhoek sentó las bases para

el estudio de los microorganismos—, con su inclinación al lenguaje visual y su obsesión por alcanzar la mayor rentabilidad económica? ¿Es posible sugerir, sin forzar las cosas, que existe una unión inextricable entre la afirmación del individualismo, el poder creciente de los referentes visuales y una concepción abstracta en la que el cuerpo se encuentra escindido de otros cuerpos, disuelto en el símil de una fábrica funcional?

En todo caso, los discursos que convierten al individuo en una imagen aislada han hecho del cuerpo un prisionero que transcurre sus días en silencio. Quien habla no es él, sino la *imago*, una «evidencia visual», si tal redundancia es permisible. Cuando toma la palabra es para mostrarse desde una perspectiva instrumental que hace valer su ley.

Si es posible detectar cierta continuidad entre los hallazgos fundacionales de Vesalio, las observaciones experimentales de Anton van Leeuwenhoek y sus correlatos más tardíos —como las doctrinas jurídicas y políticas de la Ilustración—, puede sugerirse que en esta gama heterogénea de elaboraciones conceptuales abundan los cuerpos que conquistaron su dignidad teórica a fuerza de expulsar de sí cualquier indicio de balbuciente inestabilidad, como la escenificada por Michaux.

Nos encontramos ante una madeja de relatos acerca de cuerpos que lograron su individualidad, pero de

manera ideal e indeterminada, una vez que el teatro de las contingencias fue clausurado con sigilo. Por lo tanto, carecen de peso, tierra, pulso, aliento, muecas, úlceras, hambre, fisuras. Atrapados en una red de representaciones vacías, están al margen incluso de su propia historia.

A estos cuerpos sólo es posible hacerles una disección con el cuchillo de Lichtenberg.

5

Samuel Pepys fue uno de los testigos más conspicuos de la Restauración inglesa. Corresponsal de Isaac Newton, coleccionista de telescopios y microscopios, ingresó a la Royal Society en 1660, justo la fecha en que fue restaurada la monarquía en Inglaterra. Ese mismo año Pepys comenzó la escritura de sus diarios, que prolongó asiduamente poco menos de una década (salieron a la luz en 1825, hasta que fue posible descifrar por completo su ceñida caligrafía). En sus páginas se entrelazan agudos comentarios sobre las conmociones políticas de la Revolución y los terrores del patíbulo con información de primera mano acerca de las oscuras jornadas de la peste londinense, de la que Daniel Defoe decía que provocó que la gente escuchara «voces que nunca hablaron y presenciara visiones que nunca aparecieron».

Pepys brinda noticias de las intrigas palaciegas, las sumas que le paga a su sastre o los vinos que degusta en las reuniones y, a vuelta de página, discurre sobre la veleidad de sus amantes, las cuitas de salud a causa del malestar por su vejiga o la cuestionable higiene de las pelucas de los funcionarios al servicio de Carlos II, para quien él también trabajaba.

En una de estas entradas equipara a la música con una ciencia capaz de proveer no sólo placer, sino «conocimiento y gran utilidad para la vida». Le atribuye, entre otras virtudes, la de brindar alivio en tiempos oscuros. E incluso está convencido de que es una medicina determinante para aquellos que han sucumbido a la bilis negra. No se encuentra aislado al sostener dicha opinión. Años atrás, en 1621 para ser más exactos, Robert Burton afirmó en las páginas de *Anatomía de la melancolía* que la música es capaz de alejar el miedo a la muerte. Y algunos siglos antes Ficino ya había escrito en una carta dirigida a Guido Cavalcanti: «A decir verdad, soy demasiado temeroso de los males. Acuso de ello a cierta complexión melancólica, y yo diría que es la más amarga de todas las cosas, si no fuera porque recurrir con frecuencia al laúd me la hace más tranquila y suave».

Recordar esta concepción podría ser suficiente para explicar los motivos de Pepys al contratar a su

servicio doméstico con base en la tesitura vocal de los aspirantes más que en sus habilidades para el trabajo. En una extraña inversión de la lógica laboral, Pepys pensaba en el tiempo que habría de pasar cerca de sus empleados una vez que terminaran las tareas diarias. Así que elegía a aquellos que podían deleitarlo por las noches, cuando llegara el momento de escucharlos cantar. Antes que leer en este episodio una extravagancia, valdría la pena aquilatar el peso que puede revestir la presencia de una voz común en momentos en que la realidad está rota.

6

A riesgo de ser prolijo, quizá no sea inoportuno mencionar, como ejemplo, que es precisamente una amenaza material la que brinda un sentido aglutinante a las narraciones del *Decameron* de Bocaccio. Los cuentos responden a la terrible epidemia que en 1348 se cernió sobre Florencia y por la que murió el padre del escritor italiano, una circunstancia semejante a la experimentada por Pepys en su momento. El libro de Bocaccio abreva de la tradición de lecturas edificantes, tan cruciales en la Edad Media, pero al mismo tiempo funciona con una lógica histórica muy distinta, dado que pone en perspectiva los textos con sus condicionantes externos. Para

entender cabalmente la dimensión de sus relatos es necesario aceptar que la última significación de lo escrito reside en su alteridad. El autor del *Decameron* comienza recordando que su escritura se inscribe en un «sendero áspero» y busca responder a él: «las cosas que en adelante se relatan no se podrían indicar ni decir sin aquella triste recordación».

El punto de partida del libro es ampliamente conocido: siete doncellas y tres mozos marchan hacia una finca afuera de la ciudad para evitar contagiarse de la epidemia, y conforman una pequeña comunidad, organizada según una jerarquía rotativa. Pampinea, una de las mujeres del grupo, propone que diariamente cada uno comparta un relato. El resto de las tareas se asigna de forma específica, pero en este renglón no existen excepciones y todos deben «decir su novela».

El aislamiento físico de los personajes es insuficiente mientras no vaya acompañado de una articulación narrativa. Las voces de los peregrinos crean una red que les da cohesión, aún más, construyen un tejido íntimo y les ofrecen abrigo hasta que logran ponerse a salvo. Su reunión basta para apartarlos de la ciudad, pero no para transformarlos en un nuevo núcleo. Éste existe únicamente hasta que la palabra común aparece en escena y les permite transitar por un tiempo y un espa-

cio particulares. Si la peste había impuesto una marca en el tiempo de la esfera social, la voz compartida tiene el poder de revertirlo, crear un hueco para que todo transcurra de otro modo, incluso abrir surcos en una temporalidad propia. Por esa voz se alejan del riesgo que los expulsó de Florencia. Por esa voz se reconocen. Por esa voz son capaces de transfigurar su vivencia en el tiempo. Por esa misma voz adquieren un cuerpo común.

7

Según una tradición etimológica, la palabra *deleite* proviene de la lengua de oc, al sur del río Loira. Si esto es cierto, fueron los trovadores provenzales del siglo XI quienes pudieron escuchar los ecos vivos del *delectare* latino y hacerlos perdurables para otros idiomas europeos hasta nuestros días. En consecuencia, toda delectación llevaría impregnada en sus raíces el peso del canto.

A Samuel Pepys el canto no se le aparece como un simple entretenimiento casero. Es algo más crucial que los espectáculos que frecuentaba con irreparable fervor en los teatros; tampoco es un modo de pasar sus horas de placer como melómano, las cuales cultivaba practicando con su laúd. Nos equivocáramos si asumimos que al elegir a sus empleados de acuerdo con la tesitura de sus voces sólo actuaba guiado por una

pulsión hedonista. Su gesto implica, por el contrario, la creación de un espacio personal que no equivale a la reserva solitaria ni al mero aislamiento. ¿Acaso su actitud no podría ser considerada como una estrategia soterrada para resistir ante el estertor de una época pródiga en estremecimientos y tragedias?

La decadencia de la corte fascinaba a Pepys, pero le hacía sentir que sus fuerzas se desgastaban. Según afirma en sus diarios, los días en que la peste bubónica diezmó a casi treinta por ciento de la población londinense no estuvieron exentos de diversiones para él, pero eso no lo lleva a disminuir la gravedad de la devastación. Su ligereza no es una forma de darle la espalda a tiempos sombríos, sino una respuesta vital ante los mismos, de manera similar a la exigencia ética de Montaigne por conservar la sobriedad en medio de las guerras religiosas que desgarraron Francia durante la segunda mitad del siglo XVI.

No sobra recordar la impotencia de Pepys ante el Gran Incendio que en 1666 consumió parte de Londres, agravado a causa de la negligencia del alcalde de la ciudad, quien intervino demasiado tarde y no pudo evitar la propagación del fuego. Desde una torre, primero, y luego desde una pequeña embarcación en el Támesis, Pepys observó cómo las calles se iban consumiendo, las

casas se transformaban en cenizas con celeridad, los más pobres deambulaban sin auxilio y algunas personas arrojaban sus exiguas pertenencias al río, con una última esperanza de preservarlas.

Frente a un panorama como el descrito no resulta incomprensible que en la voz de los otros pueda hallarse una posibilidad de recogimiento. La voz no es una presencia que nos asalte por accidente, un elemento exterior o prescindible que venga en cierto momento a ofrecerse a nuestra escucha. Es el sitio que habitamos desde el primer instante y del cual no podemos sustraernos. Un espacio donde encontrarnos, siempre y cuando dejemos de concebir el espacio como una representación geométrica existente *per se*, una categoría cartesiana que nos contiene de la misma manera en que las cosas se depositarían en un recipiente neutro.

Célula de un nuevo espacio social, la voz es capaz de sostenernos cuando la opacidad se cierne sobre nosotros. Su potencia envolvente nos resguarda o nos lacera. Por eso se torna más necesaria cuanto más se oscurecen los hechos y se cierran los días. Nunca es tan imprescindible habitar *en* la voz como cuando ésta hace posible expandir nuestros cuerpos.

8

La voz puede integrar aquello que las fracturas cotidianas dispersan. En la epopeya de las *Argonáuticas*, Apolonio de Rodas narra el viaje de los remeros de la nave Argo hacia la Cólquide para obtener el vello cino de oro. Cuenta cómo logran acompasar su marcha gracias al canto de Orfeo, bajo cuyo amparo libran los peligros del mar. Y en el Libro de los Números (21, 17-18), cuando los israelitas van de la frontera de Moab hacia Beer, deben acoplar sus cantos para que del pozo pueda brotar el agua que aliviará su sed.

Debajo de estas narraciones yace una sedimentación lenta e impersonal de intuiciones. El centro de gravedad que las agrupa es la resonancia. Proveniente del campo del sonido, esta noción atraviesa nuestros vínculos sociales, entre ellos el habla que, precisamente, sólo puede existir poniendo en movimiento un gran flujo resonante.

Sobre este atisbo descansa el proyecto que Ulises Carrión realizó para De Appel entre marzo y junio de 1981. Su énfasis está puesto en la manera como operan los tejidos sociales y sus potenciales canales comunicativos. El trabajo es ampliamente conocido. Según un texto de su archivo, el 29 de marzo de 1980 se le presenta la idea de lanzar algunos chismes, «dar seguimiento preciso de su

evolución» y luego realizar «una especie de conferencia sobre el proceso total».

El proyecto consiste en encender una maquinaria que, en su funcionamiento, tendrá añadidos impersonales, pero precisa de un marco referencial relativamente estable. Es un proceso expansivo que, conforme se vuelve más eficaz, tiende a operar de modo anónimo y errático, a recoger en su seno los accidentes del lenguaje y a diluir cualquier propósito unívoco, aunque su fase inicial no pueda cumplirse sin intenciones expresas. A la vez que propaga información desencadena ruido, multiplica el alcance de las palabras iniciales, convoca elementos y personajes imprevistos.

Este puñado de impulsos comunicativos informales termina por revelar una potencia social de mayor envergadura que una obra individual y cerrada; se vuelve un dispositivo más eficaz conforme se aleja de su centro y, en consecuencia, añade un mayor número de contingencias en su operación. Crea una colectividad difusa que no es posible interpretar bajo un horizonte estético. Se trata de una creación intersubjetiva que se propaga en múltiples direcciones y, por ese mismo motivo, permite atisbar ciertas posibilidades sociales. O, cuando menos, llega a funcionar como un discreto observatorio que penetra en el sentido de las relaciones sociales existentes.

Esto último es del todo semejante a lo que algunos años después, a propósito de obras de artistas como Carsten Höller, Christine Hill, Noritoshi Hirakawa, Vanessa Beecroft o Philippe Parreno, el crítico francés Nicolas Bourriaud llamó «estética relacional». Puede definirse, en sus palabras, como «un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado».

Señalar trayectorias de socialización posibles dentro de una realidad caótica sería uno de los rasgos notorios de esta perspectiva. Antes que perseguir innovaciones formales, pronunciamientos abstractos o rupturas semánticas, este nuevo horizonte se define por una organización diferencial de experiencias cotidianas y reciclajes culturales. Si acaso se proponen fracturas éstas no se anuncian ya como grandes eventos cardinales, sino como accidentes periféricos, cambios insertos en modelos que sólo pueden ser descritos y experimentados a más corto plazo.

Quizá sea más exacto decir que esta perspectiva renuncia a los clamores de la ruptura y procede de forma más lenta, por infiltración, hasta abrir algunos intersticios en campos dispersos: el discurso, las condiciones de producción de una obra, la vestimenta, la lógica del

trabajo, las asimetrías entre los sexos a partir de ciertos puntos muy focalizados, los códigos de comunicación, las políticas de lo inmediato...

Nuestra convicción —apunta Bourriaud— es que la forma toma consistencia, y adquiere una existencia real, sólo cuando pone en juego las interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible. A través de ella, el artista entabla un diálogo. La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte en particular sería la propuesta para habitar un mundo en común y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo, que generaría a su vez otras relaciones, y así sucesivamente hasta el infinito.

Para cumplir con su propósito, dicha estética no descansa en una narrativa supeditada a un sentido global, a la manera de las antiguas utopías vanguardistas. Por el contrario, busca incidir en coordinadas puntuales —una cena, una cadena de cartas, la inauguración de una exposición, las transacciones comerciales en una galería, la organización de una fiesta, la ocupación simbólica o material de una plaza pública, etcétera—. Precisamente

por estos motivos las variables que pone en juego un artista, en este caso Ulises Carrión, ya no definen más que un momento del conjunto, al que quizá resulta pernicioso seguir llamando «obra». Continuar interpretando dicho conjunto bajo la égida de los criterios con los que nos aproximamos al arte no deja de ser, por lo menos, una limitación.

Tal desplazamiento entre ópticas es en realidad lo que interesa, pues permite interrogarse acerca de algunos comportamientos de lo que se nombró más atrás como «cuerpo resonante», y del que no sería desproporcionado afirmar que posee las características de un fluido. No se trata de ubicar una nueva entidad, con su espacio propio y sus límites inamovibles. Tampoco de tejer un discurso que sea capaz de transparentar las cosas. Sino de encontrar ciertos puntos de la interacción social donde la lógica de construcción del cuerpo no esté impelida por las tradicionales figuras del individuo o la identidad cerrada. Al mismo tiempo, se trata de hallar nuevas intimidades y de encontrar sitios donde generar otros simulacros en distintos órdenes de vida. Contaminarse por lo que sucede en campos en apariencia ajenos, a condición de abrir caminos; estar dispuestos a recoger ecos que alimenten la exploración de un cuerpo definido por sus mutaciones.

9

Frente al cuerpo resonante, las cartografías visuales con las que solemos orientarnos se revelan limitadas. Si la mirada se inclina frente al terreno de lo estable y certero, el cuerpo resonante se mueve en el espacio de lo ambiguo y lo mutable. De ahí que, al momento de franquear esta dimensión, el sonido revele un alcance cognitivo considerable. Mientras que el ojo requiere de distancia, el oído clama por participación y proximidad; mientras que el ojo se mueve en una perspectiva vertical, el oído avanza horizontalmente; mientras el ojo se concentra en un punto específico, el oído se despliega en círculos concéntricos; mientras que el ojo describe rutas lineales, el oído se hunde en lo simultáneo.

Lo anterior no sólo quiere decir que el sonido permite comprender mejor el cuerpo resonante, sino que lo hace posible. A la vez, le brinda una coraza, pequeña mas no insignificante, para que éste no vuelva a quedar atrapado en los lindes de la imagen y sus dinámicas, las cuales son un correlato imprescindible de las prácticas de dominio. Después de todo, lo que está al alcance de nuestra mirada no es un teatro poblado por seres y objetos que tengan el derecho de sumergirse en su secreto, deslizarse fuera del campo de la visión y permanecer en su opacidad.

En un sentido antagónico, la mirada es un despliegue de fuerza. Invade y desnuda. Diluye aquello que tiene frente a sí dentro de la esfera visual. Adopta la forma de una posesión. En cambio, la esfera sonora abre grietas. Construye un sitio refractario ante estas dinámicas, a las que no deja de interrogar. Y por tal razón se convierte en una vía para relacionarse de otro modo con la realidad que, a decir de Pascal Bonitzer, «no está hecha principalmente para ser vista».

Acaso este tipo de resistencia pueda entenderse mejor si recordamos una secuencia de *Una mujer casada*, de Jean-Luc Godard. En cierto momento, un hombre pide a su esposa que se desnude. Ella se muestra reticente, así que él insiste y la presiona; le cuestiona si ya no le gusta ser mirada. «¿Qué significa mirar?» es la réplica de la mujer. Al esgrimir la pregunta, ella abre una distancia, recupera un espacio, levanta un dique para no ser atropellada por el deseo ajeno. Interrogar a la mirada no es una tentativa para clausurarla, sino una vía para desarticular sus alcances ahí donde resultan avasallantes.

Una réplica de este tipo se torna urgente en contextos como el nuestro, en el que las imágenes alcanzan un punto asfixiante. Al tiempo que todo parece disponible para nuestra mirada, la preeminencia de lo visual se ha convertido en una tara inexpugnable que

nos impide explorar otros cuerpos —y otras corporalidades— posibles.

Estos cuerpos no podrán ser ni siquiera una hipótesis vaga mientras no se tomen en cuenta los alcances transformadores de los actos de habla, la construcción de testimonios y las potencias de la voz. Es decir, mientras no aprendamos a asimilar las posibilidades que la experiencia sonora brinda. De un lado, su fuerza para replegarse ante las ruinas de un orden social que opera extendiendo continuamente el manto de la mirada; del otro, su efectividad para entender que esta resistencia es el anverso de un apetito por otra vitalidad, un atisbo que puede rastrearse a partir de un poema de Juan Eduardo Cirlot:

El sonido es la muerte que todavía resiste
y levanta, sin manos, un gesto hacia lo vivo.

10

Pese a lo anterior, la imagen no deja de ser una vía eficaz para comprender algunos rasgos de la experiencia resonante y la manera en que abre la ruta hacia otra corporalidad. Una de estas imágenes rondó un proyecto inconcluso de Geoffrey Chaucer, quien escribió *La Casa*

de la Fama hacia 1380. La obra fue interrumpida en el libro tercero y únicamente se conservan tres manuscritos. En el proemio, Chaucer explica que narrará una visión onírica que tuvo lugar el 10 de diciembre, no sin hacer una invocación previa a Hipno, el dios del sueño. Esta divinidad vive en una roca alta desde donde mira el Leteo, uno de los ríos que cruza el infierno y cuyas aguas conducen el rumor del olvido. Pausanias ubicaba el nacimiento del Leteo en la antigua Beocia, al norte del golfo de Corinto, y Virgilio refiere justamente que, mientras no transitaran por sus aguas, los muertos no estaban en condiciones de alcanzar otro cuerpo.

En el sueño de Chaucer —heredero de la tradición del *somnium* de Macrobio—, el narrador está dentro de un templo dedicado a Venus. Los muros albergan distintas visiones provenientes de la *Eneida* que lo maravillan y despiertan su deseo por saber qué lugar es ése, así que sale a explorar, pero sólo encuentra enormes extensiones vacías. No hay ciudades ni personas, no ve árboles ni animales, todo está sumergido en el más profundo silencio. Sólo percibe, en lontananza, un águila que desciende hasta él y lo toma entre sus garras para emprender el vuelo.

Con estupor, cree que ha llegado el momento de su muerte, así que pierde la conciencia, pero el águila adopta una voz conocida que lo hace volver en sí. Y le

confiesa que fue enviada por Júpiter como recompensa por los servicios que él ha brindado al Amor. En este gesto queda implícito el reconocimiento de su circunstancia paradójica: mediante sus canciones él ha celebrado la gloria de Cupido y Venus, pero ese mismo trabajo lo ha sumido en un estado solitario y silencioso. A cambio, el águila lo lleva a conocer la casa de la diosa Fama, la divinidad que mora en un punto equidistante del cielo, la tierra y el mar.

Lo importante, por ahora, es que en la epifanía narrada el sonido cobra un papel privilegiado. Sin él, ninguna palabra podría ser escuchada, ningún cuerpo tocado, ningún recuerdo conservado. La palabra, «aire roto», presencia que habita la casa de la Fama, guarda la memoria vital de todo cuanto acontece y no existe sin movimiento y multiplicación, esto es, sin establecer sus pautas resonantes, que comprenden tanto un sentido material inmediato como un sentido más amplio, definido por la totalidad de las relaciones sociales.

Hacia el final del segundo libro, el águila le explica a Chaucer que, en la casa de la divinidad, las palabras cobran un poder frente al vacío. Le aclara que al llegar al palacio notará que las palabras ahí pronunciadas poseen la facultad de hacer presentes a las personas que las dijeron en el mundo. Materiales sonoros de gran repercusión genésica, las palabras crean cuerpos en todo semejantes

a los que encontramos en la realidad cotidiana, a tal punto que se vuelven indiscernibles entre sí.

En este aspecto del relato es factible rastrear ecos de las visiones estoicas en torno al *pneuma*, que continuaron elaborándose en Occidente a través de la patrística cristiana. Tampoco resulta ajena otra tradición hebrea, en la cual el vocablo *néfesch* alude a todo aquello que es animado a través del aliento vivo, cuya referencia inicial apunta al relato de la creación, según aparece en el Génesis.

Como las piedras arrojadas a un cuerpo de agua generan círculos concéntricos, así las palabras se propagan hasta alcanzar la morada de la diosa, según explica el águila. Una morada envolvente que está en el aire. Tal es la imagen del cuerpo resonante, que constituye también el elemento ineludible de la memoria. Al entender esto, Chaucer puede recorrer las galerías del palacio y comprender que ahí permanecen los nombres, los cantos y las historias. No como elementos trascendentales sin forma, sino en un auténtico nivel performativo: son actos, en el sentido más patente de la expresión.

De hecho, algunas palabras de este pasaje podrían funcionar para entender el tipo de mecanismo que Ulises Carrión exploró, mucho después, en su proyecto acerca del chisme y sus repercusiones sociales:

Sin embargo, lo más asombroso fue esto: cuando uno había oído una cosa, la pasaba a otro, y directamente le contaba la misma cosa que él había oído un momento antes; pero al contarla hacía que la noticia se hiciera más grande de lo que era antes. Pronto se apartaba de él, y el segundo encontraba a un tercero; y, antes de que hubiera un intervalo de tiempo, se lo contaba todo; fueran noticias verdaderas o falsas él las contaba y, lo que es más, las incrementaba más que al principio. De este modo, cada palabra iba de boca en boca, de norte a sur, cada vez creciendo más, como el fuego que suele encenderse por una chispa que salta accidentalmente y se propaga hasta que una ciudad entera se quema por completo.

Vale la pena retenerlo: algo que se propaga hasta que una ciudad entera se quema por completo...

En este punto, el narrador escucha un ruido que tiene la facultad de atraer a todos los cuerpos. Justo pocas palabras después el manuscrito fue abandonado, pero esa última imagen vale para pensar de nuevo en la experiencia resonante: cuerpos que, atraídos por una gran fuente sonora, van construyendo una proximidad absoluta, hasta que dejan de transitar por una esfera individual y dan pie a un nuevo cúmulo.

11

«La forma es vacío y el vacío es forma, no existe otra forma que la vacuidad ni otra vacuidad que la forma».

Tal vez sea difícil encontrar palabras más recurrentes que éstas dentro del budismo Mahayana. Pertenecen a la Prajñāparamita, un corpus de sutras reunidos por maestros como Maitreya, Avalokiteshvara y Nagarjuna. Durante miles de años se han transmitido de generación en generación en la India, el Tibet, China, Japón, Sri Lanka, Nepal, Vietnam y Corea. Forman parte del *Sutra del corazón* (*Bhagvati Prajñāmarita Hridaya*), un texto que se conserva gracias a una transcripción tibetana del siglo VIII y que probablemente sea la fuente más importante para aproximarse a la noción de *shunya*. Ésta es la palabra sánscrita que suele traducirse como «vacuidad».

Durante la década de los setenta, la compositora francesa Éliane Radigue conoció el *Sutra del corazón* y, desde entonces, se sintió atraída por la tradición sapiencial tibetana con tanto ahínco que, si soslayamos su búsqueda del dharma, sería imposible comprender sus exploraciones sonoras y sus experimentos en el campo de la electroacústica. No se trata de una condicionante espiritual, cultural o ideológica que se adhiera a sus obras de forma tangencial. Todo lo contrario. Su poética sono-

ra es indiscernible del proceso de autoconocimiento y asimilación del legado Mahayana.

Al igual que Charles Ives, aunque con una lógica diametralmente opuesta, Radigue dejó de componer durante muchos años. En su caso, tal decisión se confunde con el proceso de aprendizaje durante varias décadas junto a un lama tibetano, a quien dedica una de las piezas de su *Trilogie de la Mort*. Obra, por cierto, basada parcialmente en el Bardo Thodol, mejor conocido entre nosotros como *Libro tibetano de los muertos*. En los trabajos de Radigue acerca de la vida de Jetsun Milarepa también se refleja la continuidad de esta vocación íntima.

Tales menciones permiten aproximarse a *L'île resonante*, su pieza de 2006 publicada por shiin. La composición se basa en la imagen de su rostro reflejado sobre un lago. Una imagen que debe entenderse tanto en su sentido físico como en el simbólico. Mejor aún: la imagen suprime las distancias entre ambos polos. Las aguas que dibujan una faz cambiante son una experiencia física y, a la vez, conducen nuevamente a la experiencia de *shunya*: el rostro es una isla vacía.

A la par que es reflejado, el rostro refleja el agua en su quietud y movimiento; se vuelve indiscernible del oleaje, vibra con su flujo; se funde en su fijeza y resuena con ella. La referencia también recuerda una pregunta fundamental

de la tradición zen, atribuida a Hui Neng, el sexto patriarca del *tchan*: «¿Cuál era tu rostro original antes de nacer?».

Oleaje, flujo, fijeza, reflejos, quietud, movimiento, vibración. Ninguno de estos vocablos es ajeno al universo estético de Radigue, quien suele construir su discurso trabajando directamente sobre la materialidad sonora. Dicho rasgo la vincula con compositores como Pierre Henry y Pierre Schaeffer, con quienes colaboró en la década de los cincuenta. Esta concepción, que comienza por exaltar la fisicidad del sonido, alcanza en su trabajo una dimensión plástica mucho más decisiva que en el de ellos.

En *L'île re-sonante*, Radigue procede mediante su habitual construcción por capas envolventes (*drones*) generadas con osciladores de un sintetizador modular (ARP 2500) y cintas análogas. Durante los primeros dos minutos, la pieza abre con un pulso muy tenue, un destello regular de frecuencia grave, dirigido por completo al canal izquierdo. Es un punto de partida exacto para la sensación oceánica que se desencadenará cada vez con mayor intensidad durante poco menos de una hora.

De modo paulatino, otros sonidos con un rango más agudo se van integrando al canal derecho, y amplían en su totalidad la gama espacial (al ocupar por completo la imagen estéreo). Radigue crea un efecto hipnótico que a menudo se asocia con el concepto de *deep listening*,

acuñado por la compositora Pauline Oliveros, esto es, una escucha profunda que implica agudizar la conciencia de los eventos acústicos hasta donde el espectro audible lo permite (para una persona sin lesiones físicas, el rango fluctúa entre los 20 Hz y los 20 kHz).

Mediante la modulación de frecuencias, Radigue condensa en grado superlativo ciertas cualidades tímbricas y despierta un estado paradójico en nuestra percepción. Por un lado, los sonidos parecen provocar que el espacio se expanda; atraen hacia su seno todo lo que habita el entorno, mientras que el tiempo se congela. Por otro lado, el entorno tiende a desvanecerse y la duración se contrae hasta alcanzar una tensión muy marcada, como si el tiempo pudiera volverse realmente sólido y tangible.

Con un conocimiento tan lúcido de lo que se puede conseguir a partir de las variaciones de voltaje, Radigue crea una sucesión de estructuras armónicas complejas, que revelan una densidad muy sugestiva, así como una riqueza de texturas a la que no conviene otro adjetivo que el de luminosa. La compositora transforma el sentido de la duración, prolongando cada instante hasta el extremo, pero a la vez genera una infinidad de cambios y variaciones sutiles.

L'île re-sonante transita, al menos, por seis momentos entrelazados de forma tan gradual que la continuidad

nunca se ve trastocada. De ninguna manera hay saltos ni giros abruptos. A lo sumo, en ocasiones las variantes de la estructura manifiestan con mayor claridad su naturaleza rítmica. A esto contribuye el juego sutil de *loops* con cintas análogas, que contienen dos grabaciones: primero (hacia el minuto nueve) escuchamos órganos y un coro de voces femeninas; después (hacia el minuto treinta y cuatro) suenan cantos tibetanos.

La insuficiencia de nuestros referentes verbales —sin mencionar mis propias torpezas— hace imposible que, mediante la escritura, se pueda dar cuenta de la potencia de una obra como *L'île re-sonante*, en especial si se desea evitar la aridez de cierta jerga técnica o, peor aún, caer en la trampa de las descripciones líricas. No obstante, llegados a este punto quizá resulta imposible escapar por completo del lenguaje abstruso. Basta señalar, en todo caso, que ante el trabajo de Éliane Radigue se experimenta un desvanecimiento del estado corporal ordinario. Las sensaciones habituales de individuación se vuelven frágiles y, cuando esto ocurre, se enfatiza una vitalidad ambigua. La tentación de hablar en términos de «trance» es enorme dado que el cuerpo parece salir de sí y quedar borrado, atraviesa inquietantes estados de gozo que borran las reservas del mundo cotidiano. No hacia algo *más allá* del cuerpo, sino en dirección opuesta: acentúan su carnalidad.

La belleza del tejido sonoro crea una explosión. Una explosión contradictoria, pues su materia es una forma de sedimentación y espera: la paciencia que sólo acontece con la escucha profunda. Una quebradura frente a la pretendida estabilidad de las cosas, una desnudez ante la tiranía del devenir, un repliegue ante la ansiedad característica de nuestro tiempo.

Cuando la música termina, todo parece quedar sumergido en una limpidez desconocida. El ambiente conquista una claridad que permanecía inédita hasta antes de la audición. Surge la impresión de que todo ha sido abrasado por una suerte de vacío. Y el entorno aural se revela con otra claridad, adquiere una transparencia inusitada. Un fulgor que no parece descabellado llamar táctil, debido a su concreción, pese a que no pueda describirse más que en términos que rayan en el equívoco sentimental o la mística casera.

Después de todo, al centro de esta tentativa lo que se juega es corporal en un sentido estricto. Lo que se redefine y se borra, lo que se atenúa o se olvida, lo que se desea o se exalta. Las batallas y los despojos tanto como las zonas de negociación y reconocimiento. Bien lo advertía Roland Barthes: «El espacio de la resonancia es el cuerpo».

Ciudad de México, abril de 2018

Jorge Solís Arenazas nació en la Ciudad de México, en 1981. Se ha desempeñado en diversas labores editoriales y es autor de varios libros. Sus proyectos entremezclan la ciudad, el cine, el sonido y la escritura. Forma parte del equipo de vanosonoro.com