

# Tratado de la respiración

Eduardo Partida

πότε δὴ στομάτων  
δείξομεν ἰσχύιν

---

¿Cuándo vamos a desplegar toda la potencia de nuestras bocas?  
(Esquilo, Coéforas 720)

•

La palabra «tratado», de la palabra latina *tractatus*, participio del verbo *tractare*, significa mover, recorrer, desplazar, transportar, maniobrar y se relaciona con el sánscrito *trank*, que significa mover, y con el griego *τρέχω* (*trekho*), que significa correr. Un tratado es, entonces, la manipulación, el desplazamiento, la transportación de un lugar a otro. Un tratado no es la formulación de un sistema conceptual que abarca la totalidad de un fenómeno. Es más bien el desplazamiento de conceptos, el movimiento de una idea de un terreno a otro, de un tiempo a otro, de un sistema a otro. Un tratado es el acto mismo de mover conceptos, no la instalación de estos en un territorio determinado. Podemos pensar en un tratado como en un nomadismo conceptual.

•

El proceso de desplazar conceptos inexorablemente implica transportar estos de un tiempo a otro, por lo tanto tendría que hacer uso de algo que comúnmente suele llamarse «historia». Para que la historia implique también un desplazamiento habría que pensar a esta no como una serie de eventos sucesivos, progresivos y evolutivos, donde cierta cosa primitiva avanza, progresa y evoluciona para dar paso a otra cosa de características más avanzadas y evolucionadas. Tampoco podríamos pensarla como una especie de verdad inamovible: una narración unificada de sucesos que dan cuenta de una «realidad» última y definitiva, una narración de sucesos en la que, sin importar la construcción de ideas, cosmologías o sensibilidades que ciertas experiencias pudieran generar en quienes habitan

dichos sucesos históricos, pretende dar cuenta de cierta «verdad histórica». La historia sería entonces el desplazamiento mismo, las transformaciones y manipulaciones que cierto concepto sufre a través del tiempo.

•

Ignaz Von Born hacía una certera crítica a la historiografía tradicional, pensando que su defecto radica en que esta "observa la astucia de las golondrinas, que acechan a la laboriosa abeja en su camino para cazarla, y olvida decirnos que la abeja prepara miel y cera para que las aprovechen los dioses y los hombres; ella [la historia] contaba las guerras de las arañas unas contra otras, su precaución para no ser sorprendidas, la astucia con que trataban de engañarse unas a otras y no habla de la tela que tejen en silencio" (*Über die Mythen der Aegyptier*). Partiendo de esta metáfora es entonces que podemos proponer otro tipo de historia: una historia de las telas, no de las arañas, sino de los entramados y las redes, no de los nodos. Una historia de las relaciones e interacciones que se dan entre quienes comparten un mismo habitar, que nos permita observar el ecosistema que se forma alrededor de las vidas que comparten y viven cierto espacio geográfico, temporal y conceptual.

•

Una vez que pensamos la historia como un tejido, como una red, como una telaraña, podemos tal vez abandonar el concepto de historia y imaginar el rizoma de Deleuze & Guattari y decir que lo que nos interesa es deslindar o cartografía futuros parajes; conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder y circunstancias; una historia que no se deja codificar; que puede ser rota, interrumpida en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquella de sus líneas; que es antigenealógica; que no responde a ningún modelo estructural; que tiene siempre múltiples entradas; que pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos; que está hecha de una multiplicidad de líneas. Podríamos tal vez pensar entonces en lo que ellos llamaban una nomadología (Deleuze & Guattari, *Rizoma*).

•

Gershom Scholem contaba la siguiente historia que le fue transmitida:

Cuando el Ba'al Sem tenía ante sí una tarea difícil, solía ir a cierto lugar del bosque, encendía un fuego, meditaba y rezaba, y lo que él había decidido hacer, se llevaba a buen fin. Cuando, una generación más tarde, el Maggid de Meseritz se enfrentaba a la misma tarea, iba al mismo lugar del bosque y decía: Ya no podemos encender el fuego, pero aún podemos decir las plegarias, y aquello que quería se volvía realidad. Nuevamente una generación más tarde, rabí Moshé Leib de Sassov tuvo que realizar esta tarea. También fue al bosque y dijo: Ya no podemos encender el fuego, ni conocemos las meditaciones secretas que corresponden a la plegaria, pero sí conocemos el lugar en el bosque donde todo eso tiene lugar, y ha de ser suficiente, y fue suficiente. Pero pasada otra generación, cuando se pidió a rabí Israel de Rishin que realizara la tarea, se sentó en el sillón dorado de su castillo y dijo: No podemos encender el fuego, no podemos decir las plegarias, no conocemos el lugar, pero podemos contar la historia acerca de cómo se hizo todo esto. Y la historia que él contó tuvo el mismo efecto que las acciones de los otros tres. (Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*. p. 283)

•

Contar la historia, dar cuenta de nuestro pasado, recordar. Tal vez la palabra misma, la voz, tenga en sí la potencia de ser un tejido, una historia, una nomadología. La historia nos sirve entonces para revitalizar y acuerpar los entramados de potencias pasadas y presentes, posibilitando así, otras prácticas, otros devenires, otros universos posibles. No es, entonces, la historia una narración lineal de sucesos, donde un pasado da paso a un presente y luego a un futuro. La historia es más bien un «dar cuenta» de las potencias que habitan en cierto concepto y que han sido olvidadas por el paso del tiempo, posibilitando así, otras realidades.

•

Un rapsoda era en la antigua Grecia la persona que recitaba los cantos de poesía épica, era la persona que cantaba la historia griega, quien la forjaba. La palabra rapsoda en griego es ῥαψωδός (*rapsodós*) y está compuesta de el verbo ῥάπτειν (*ráptein*) que significa tejer, enlazar, hilvanar, unir; y del vocablo ὕδῃ (*odé*) que significa canto. Podemos pensar entonces que un rapsoda era la persona que tejía y enlazaba los cantos, las historias que

daban cuenta de su pasado. Una historia es también un canto. Un tejido que cobra presencia en el cuerpo del rapsoda y se despliega en quienes escuchan ese canto.

•

Mora el recuerdo en la palabra de los hombres.

(Friedrich Hölderlin, *Vista panorámica*)

•

Ψυχή (*psykhê*) es la palabra griega que designa el alma, de donde viene nuestra palabra *psique* que ahora entendemos por mente, conciencia o funciones mentales. Sin embargo, en una primera instancia de la lengua griega, o sea, en los textos Homéricos, no existe un término para designar el alma en tanto que facultad de pensar y sentir. Ψυχή (*psykhê*), tiene su raíz en el verbo ψύχειν (*psykhein*), que significa respirar. Aquí, respirar no es sólo el acto de inhalar y exhalar. Es más bien una especie de «organismo» corpóreo que mantiene al ser con vida. Un aliento vital que sale del cuerpo por la boca (o por las heridas) al momento de la muerte. Un soplo que pareciera abandonar el cuerpo humano para reintegrarse al aire natural. La *psykhê* es entonces este aliento que mantiene al cuerpo con vida. El hálito vital.

τὸν δ' ἔλιπε ψυχὴ, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλὺς:

αὐτίς δ' ἐμπνύνθη, περὶ δὲ πνοιῇ Βορέας

ζώγρει ἐπιπνείουσα κακῶς κεκαφηότα θυμόν.

---

Y la *psykhê* lo abandonó, y se derramó en sus ojos la sombra;

mas de nuevo alentó, cuando entorno a la brisa de Bóreas

revivió, soplando en torno, el alma del que mal resollaba.

(Homero, *Iliada*, V 696)

•

Heráclito entendía la *psykhê* como el alma del ser humano viviente, separada del cuerpo y portadora de cualidades que hoy asociaríamos con la idea de alma o razón. Aquí ya no es la

*psykhé* un organismo, sino una facultad relacionada con la capacidad de comprender y usar el lenguaje, de interpretar la realidad más allá de la percepción sensorial. La *psykhé* es, entonces, algo que piensa y comprende, que se eleva por encima de la experiencia inmediata de los sentidos. Nos encontramos, de este modo, mucho más cerca del concepto de «razón» tal como lo entendemos hoy. Ya no es sólo un aliento vital que anima al ser humano, sino una entidad racional que da sentido al mundo y a la vida.

κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὦτα βαρβάρους ψυχᾶς ἐχόντων.

---

Ojos y oídos son malos testigos para quienes su *psykhé* no entiende el lenguaje.  
(Hefaclito, frag. 107)

ψυχῇ πείρατα ἰὼν οὐκ ἂν ἐξεύροιο, πᾶσαν ἐπιπορευόμενος ὁδόν· οὕτω βαθὺν λόγον ἔχει.

---

No se pueden descubrir los contornos de la *psykhé* aunque recorras todos los caminos. Tan profundo es su logos.  
(Hefaclito. frag. 45)

ψυχῆς ἐστὶ λόγος ἑαυτὸν αὖξων.

---

A la *psyché* corresponde un logos que se engrandece a sí mismo.  
(Hefaclito, frag. 115)

•

Podemos entonces pensar que la *psykhé* es entonces infinita en potencia, pero cobra contornos en tanto que habita en una persona. Es un aliento profundo, un soplo que parece abismal. No es solo es un aire, es también razón, una interioridad que posee su propio *logos*, una sabiduría que habita en el aliento y que crece desde adentro. La *psykhé* es el lugar donde reside el conocimiento, la expresión y el entendimiento. El centro vital desde el cual el ser humano da forma y significado al mundo que le rodea. Este aliento vital es, al mismo tiempo, el eje del entendimiento humano, el lugar donde se encuentran el ser y el cosmos. En la *psykhé* se origina el logos, y desde allí se establece la relación entre el ser humano y su entorno, entre la comprensión interna y la realidad externa. Es a través de esta interioridad

profunda que el ser humano nombra, comprende y, en última instancia, se apropia del mundo.

•

El núcleo de la filosofía socrática reside en el cuidado de la *psyché*. Para él, la verdadera virtud y la felicidad solo podían alcanzarse mediante una atención constante a esta, entendida no solo como la parte racional o espiritual del ser humano, sino como el centro de su bienestar y moralidad. Este cuidado implicaba una vida de autoconocimiento, reflexión y moderación, priorizando siempre el cultivo interior sobre las preocupaciones materiales o corporales. Para Sócrates, la *psyché* era el vínculo directo con la verdad, el bien y la justicia, y cualquier desvío de este cuidado era un error que afectaba la esencia misma del individuo.

ἐπιμελίσθαι μήτε χρημάτων πρότερον μηδὲ οὕτω σφόδρα ὥς τῆς ψυχῆς ὅπως ὥς ἀρίστη ἔσται

---

No os preocupéis ni de los cuerpos ni de las riquezas, ni con un empeño tan fuerte, antes que de la *psyché*, para que esta sea de la mejor forma posible. (Platón, *Apología de Sócrates*. 30 a-b)

φρονήσεως δὲ καὶ ἀληθείας καὶ τῆς ψυχῆς ὅπως ὥς βελτίστη ἔσται οὐκ ἐπιμελῇ οὐδὲ φροντίζεις.

---

No te ocupas de la sabiduría y de la verdad (*aletheias*) de tu *psykhé*, para que esta sea la mejor posible. (Platón, *Apología de Sócrates*. 29 d-e)

•

En la tradición védica *prana* es la palabra que designa el aliento vital, que a su vez es el vehículo del *atman*, el alma:

Y el Aliento vital es a su vez canto ritual. Pues el habla es verdaderamente Samaveda: lo femenino y lo masculino. De ahí su armonía natural: igual que una hormiga o un mosquito, que un elegante o que los tres mundos, o que el universo entero. Tal es en verdad el canto sagrado. Quien conoce lo íntimo del canto vive en comuni3n con el resto de los seres. Pues el Aliento vital es Canto alto. Quien conoce el canto sagrado no temerá perder su propio mundo. (*Aitareya Upanisad*)

•

El aliento es la fuerza vital que da origen al canto, la energía invisible que sostiene tanto la vida como la expresión divina. Respirar, en este sentido, es un acto sagrado, una conexión directa con lo divino, ya que al inhalar y exhalar participamos en el ritmo cósmico que une a todos los seres. De esta manera, al respirar, también estamos cantando un canto que no pertenece a ninguna lengua humana, sino a una lengua divina que precede al lenguaje humano y que conecta a todo lo existente. Cantar, entonces, es sintonizarse con este aliento primordial, con el *prana* que fluye a través de todo lo existente. Es un acto de comunión con el orden del universo. Quien conoce y entiende el canto sagrado, quien es capaz de percibir esta lengua divina que nos atraviesa, no solo canta por sí mismo, sino por todos los seres. El canto, así, es tanto un acto personal como universal, una forma de trascender la separación y abrazar la unidad con el universo y sus misterios insondables.

•

Los guerreros guayaquí cantan por la noche, junto al fuego, estrechándose unos con otros [...]. Cada guerrero canta una melopea que en la cacofonía general nadie puede sentir o comprender, una misma palabra brutal de glorificación de sí [...] “yo, yo, yo”. Cantada en presencia de los otros, esta palabra es sin embargo solitaria, pronunciada al vacío de cualquier escucha. Allí, entonces, el lenguaje no es de los hombres y la palabra no pertenece al sujeto (Clarisse Herrenschmidt, *Writing between Visible and Invisible*)

•

Μηκέτι μόνον συμπνεῖν τῷ περιέχοντι ἀέρι, ἀλλ’ ἤδη καὶ συμφρονεῖν τῷ περιέχοντι πάντα νοερῷ. οὐ γὰρ ἦττον ἢ νοερά δύναμις πάντη κέχυται καὶ διαπεφοίτηκε τῷ σπάσαι δυναμένῳ ἥπερ ἡ ἀερώδης τῷ ἀναπνεῦσαι δυναμένῳ.

No debes solo respirar el aire que te circunda, también debes pensar con la inteligencia que circunda todo. Pues la facultad intelectual se difunde por todas partes y penetra en cualquiera que pueda asimilarla no menos que la facultad de respirar en quien puede respirar. (Marco Aurelio, *Ad Se Ipsum* VIII, 54)

•

En los papiros mágicos griegos, un conjunto de textos mágico-religiosos sincréticos del Egipto greco-romano, se encuentra la Liturgia de Mithra. Sabemos que este texto pertenece a alguna escuela estóica, y por lo tanto, está vinculado no solo a un rito mágico particular, sino también a una forma de vida. Entre los conjuros y fórmulas mágicas, destaca un pasaje luminoso que actúa como una guía para la respiración: una especie de protocolo ritual que permitía inhalar el espíritu divino, el hálito vital. Esta práctica detonaba una experiencia que podríamos describir como «sonora», donde el conjuro, el sonido que apaciguaba a los dioses, no era una orden en lenguaje humano ni una palabra entendible. En cambio, se trataba de un sonido incomprensible, pero cuidadosamente detallado, donde la fonética y las vibraciones provocadas en el cuerpo de quien lo emitía evocaban energías divinas:

Draw in breath from the rays three times, drawing in as much as you can.

[Then] you will see yourself being lifted up and ascending to the height, so that you seem to be in midair. You will hear nothing either of human or of another living being, nor in that hour will you see anything of mortal affairs on earth, but rather you will see all immortal things. [...]

Now the course of the visible gods will appear through the disk of god, my father; and in a similar way the so-called pipe, the origin of the ministering wind; for you will see it hanging from the sun-disk like a pipe. [...]

And you will see the gods intently staring at you and rushing at you.

But you at once put your right finger on your mouth and say:

“Silence! Silence! Silence!

Symbol of the living imperishable god

Guard me, Silence! NECHTHEIR THANMELOU!”

Then make a long hissing sound, next make a popping sound, and say:

“PROPROPHEGGE MORIOS PROPHYR PROPHEGGE

NEM ETHIRE ARPSSENTEN PITETMI MEOY ENARTH

PHYRKECHO PSYRIDARIO TYRE PHILBA.”

And then you will see the gods looking graciously upon you and



no longer rushing at you, but rather going about in their own order of affairs.

•

La poesía griega arcaica solía comenzar invocando o solicitando el canto de las musas, diosas del arte y la inspiración. Se pide su presencia, ya que son ellas quienes traen consigo el mito que está a punto de desplegarse. Antes de que cualquier relato o hazaña tenga lugar, es fundamental la aparición de la musa misma, pues todo canto es de origen divino. El poeta no habla por sí mismo; son las musas quienes se expresan a través de su voz, transformándose en el propio canto. La presencia de las musas no solo invoca la inspiración, sino también la realidad de los eventos narrados, ya que en su manifestación poética las cosas cobran vida. Así, las musas se hacen presentes mediante el canto del poeta, a través del tejido que el rapsoda construye con su voz y su cuerpo. Esto es evidente desde los primeros versos de la *Iliada*, donde Homero abre su épica con un llamado a las musas:

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊίδεω Ἀχιλῆος  
La cólera canta, diosa, del Pelida Aquileo  
(Homero, *Iliada*, I)

•

En la tradición griega arcaica, la palabra *legein* tenía la connotación de hacer un recuento de sucesos, de reunir y presentar una serie de hechos o memorias como una narración unificada para alguien más. *Legein* no es solo hablar, sino recopilar, organizar y estructurar experiencias externas con el fin de comunicarlas de manera coherente a un oyente. Se trata de construir un discurso, de dar forma a un catálogo de historias y ofrecerlo como una exposición comprensible. Sin embargo, en el corazón de este acto narrativo, lo central no son los hechos en sí, sino el impacto que estas palabras tienen sobre el oyente. En la palabra *legein* subyace una intención semántica, un deseo de que lo dicho genere significado en quien escucha. Esta intención de crear significado, de provocar una interpretación, es lo que tiñe a esta palabra de una potencial falsedad, de una manipulación del lenguaje para que sirva a un propósito específico. Frente a esta falsedad inherente al acto de «decir», se levanta el canto, como lo señala un pasaje profundamente revelador de Hesíodo: las

mentiras se dicen, se articulan mediante el habla común, mientras que las verdades se cantan:

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ', εὖτ' ἐθέλωμεν, ἀληθέα γηρύσασθαι

Sabemos decir (*legein*) muchas mentiras (*pseudea*) verdad parecidas,  
mas sabemos también, si queremos, cantar (*gerusasthai*) la verdad (*aletheia*).  
(Hesiodo, *Teogonía*, 27-28)

•

El concepto de λήθεια (*aletheia*), la verdad, en la Grecia arcaica no era sólo la enunciación de algo que coincide con la realidad. La palabra *aletheia* deriva de la unión de la partícula a-, que denota negación, y -letheia, que significa «oculto» o «escondido». Así, *aletheia* implica el acto de desocultar, de develar lo que estaba cubierto o velado. Podemos pensar entonces que el canto es un desocultamiento, un acto por el cual la realidad se despliega y adquiere forma a través del rapsodo. El canto permite que lo oculto emerja, que lo invisible cobre presencia. Es un dejar-ser del mundo.

•

Entonces en el canto está la verdad, no lo verdadero en tanto que mensaje, no se «cantan verdades», no es el canto el vehículo de un mensaje verídico. El canto es verdad en sí mismo, es el dejar-ser del mundo, el develamiento de lo oculto, la presencia de los cuerpos. El canto es el acontecimiento mismo de la verdad. Entonces tal vez la pregunta más importante no es ¿qué cantar?, sino ¿cómo cantar? y tal vez también ¿dónde cantar?

•

En su célebre ensayo *El origen de la obra de arte*, Heidegger propone que este desocultamiento, este dejar-ser del mundo, la *aletheia*, es el objetivo y la esencia misma de toda obra de arte. La obra no es meramente una representación o un artefacto, sino un proceso en el que el ser mismo se revela. Para Heidegger, la creación artística está

íntimamente ligada al concepto griego de τέχνη (*tekne*), que, según él, «no significa ni oficio manual ni arte y mucho menos lo técnico en sentido actual [...]. Es una manera de traer delante lo ente, en la medida en que saca a lo presente como tal fuera del ocultamiento y lo condice dentro del desocultamiento de su aspecto. [...] Podemos caracterizar el crear como ese dejar que algo emerja convirtiéndose en algo traído delante, producido.» (Martin Heidegger, *El origen de la obra de arte*). Así, el acto de crear arte es un acto de revelación, un desvelamiento de lo oculto, que permite que el ser emerja en su totalidad.

•

La esencia del canto, de la voz, y de toda creación artística no reside en lo que «dice» ni en lo que comunica. No se trata de un mensaje que el oyente o espectador interpreta. Reducir el acto creativo a una interpretación conceptual es, en última instancia, un acto de ocultamiento, de negar-el-ser de las cosas. Es domesticar lo que emerge de lo profundo de la *psykhé*, del alma, de lo inefable. Pensar en lo que el arte «significa», obnubila la mirada del acto de creación e invisibiliza el cuerpo y la presencia. El arte no tiene nada que ver con la semántica. No significa nada. No es un código que debe ser descifrado, ni un mensaje que espera ser comprendido. Es más bien un evento, un desocultamiento, un dejar emerger lo que estaba velado. Cualquier intento de entender el arte desde la semántica es, en última instancia, un fracaso, porque oculta su verdad más profunda: la experiencia creativa, el cuerpo que canta, las divinidades que se hacen presentes en el acto, el develamiento de otros mundos posibles.

•

Antes de significar algo, toda emisión de lenguaje señala a alguien que habla. Esto es capital y no ha sido notado por los lingüistas (Paul Valéry, *Cahiers*, p. 466)

•

Durante mucho tiempo, la teoría dominante sobre el origen del lenguaje fue la llamada teoría composicional. Esta hipótesis sostiene que un posible protolenguaje estaba compuesto por sonidos que, al modo de palabras rudimentarias, representaban unidades simples de significación. Este protolenguaje carecería de una gramática definida y

funcionaba de manera primitiva, donde los sonidos aislados servían para transmitir significados directos. Sin embargo, una reinterpretación de la evidencia arqueológica ha dado lugar a una teoría alternativa conocida como la teoría holística. Esta nueva perspectiva plantea que el lenguaje no surgió originalmente como un medio para transmitir información o conocimiento de manera estructurada, sino más bien como una imitación de la naturaleza. A través de sonidos, los humanos buscaban mimetizarse con el entorno, no solo para entenderlo, sino también para formar parte de él. Con el tiempo, y de manera similar a lo que observamos en otros primates, el canto se convirtió en una herramienta social fundamental. No era un medio para transmitir ideas o coordinar acciones, ni tampoco para construir sistemas políticos o culturales. Más bien, el canto cumplía una función socializadora basada en el simple placer de cantar en compañía, una forma de cohesión grupal que aún persiste en nuestras prácticas modernas. Desde esta perspectiva, es plausible pensar que el lenguaje como sistema de signos y significados estructurados fue un invento tardío en la evolución humana. En sus primeras etapas, el protolenguaje tenía probablemente mucho más en común con lo que hoy consideramos «música» que con una lengua en sentido estricto. La musicalidad de los sonidos primigenios emitidos por la voz habría sido esencial para las interacciones sociales, mucho antes de que surgieran las complejidades gramaticales y semánticas que ahora caracterizan el lenguaje humano. Los homínidos cantamos mucho antes de hablar.

•

Pero, de hecho, ¿quién habla en una poesía? Mallarmé quería que fuera el Lenguaje mismo.

Para mí —sería— el Ser viviente y pensante (contraste, este) —que empuja la conciencia de sí a la captura de la propia sensibilidad— desarrollando las propiedades de esta en sus implicaciones —resonancias, simetrías, etcétera— sobre la cuerda de la voz. Entonces el Lenguaje surge de la voz, antes que la voz del lenguaje. (Paul Valéry, *Cahiers*, p. 293)

•

Hacer del canto, del la voz, una verdad, una *aletheia*, implica abandonar la semántica como centro de todo discurso para posicionar nuestros esfuerzos en la presencia, en el tacto. La

fuerza de una voz, de un canto, no estaría en el mensaje que transmite, sino en la intensidad de la presencia que se deja-ser en el mundo y de los contactos que esta posibilita.

•

El lenguaje no pertenece a las relaciones que se pueden traslucir en las estructuras de la lógica formal: es contacto a través de una distancia, relación con lo que no se toca, a través de un vacío. (Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito*, p. 190)

•

Toda palabra es entonces un canto. La palabra habita en su imposibilidad semántica y en este imposible lo que se devela es la potencia de las presencias de quienes hablan, de quienes cantan, y de los contactos que estas posibilitan.

•

Si llamamos música a la experiencia de la Musa, es decir, la experiencia del origen y del tener lugar de la palabra, entonces en una sociedad determinada por una época determinada la música expresa y gobierna la relación que los hombres tienen con el acontecimiento de la palabra. Pero este acontecimiento —el archi-acontecimiento que constituye al hombre como ser hablante— no puede decirse en el lenguaje: sólo puede ser evocado y rememorando *musaica* o musicalmente. [...] Esta imposibilidad de acceder al lugar originario de la palabra es la música. En ella se expresa algo que no puede decirse en el lenguaje. Esto es inmediatamente evidente cuando se hace o se escucha música: el canto celebra o lamenta en primer lugar una imposibilidad de decir, la imposibilidad —dolorosa o alegre, himnica o elegíaca— de acceder al acontecimiento de la palabra que constituya a los hombres como humanos. (Giorgio Agamben, *¿Qué es la filosofía?*, p. 147)

•

Con frecuencia, se concibe el desarrollo del habla como un proceso evolutivo lineal, donde primero aparece una función expresiva, considerada primitiva, que se atribuye a las infancias. No en vano, la palabra *infante* proviene del latín *in-fans*, que significa «sin habla». Esta etapa se caracteriza por llamados, gritos o llantos que expresan estados emocionales

sin una intención clara de comunicar algo a alguien y son más bien producto de las emociones mismas. Según esta visión, la función expresiva daría paso gradualmente a una función indicativa «superior», donde el lenguaje se utiliza con la intención de provocar una reacción específica en el receptor, ya sea para informar, ordenar o interactuar de manera más compleja. Sin embargo, esta visión lineal y jerárquica deja de lado una dimensión fundamental de la vocalización: en todo grito, en todo sonido emitido por el cuerpo, existe un movimiento de partículas, una alteración física en el espacio circundante. El acto de emitir sonido, ya sea un grito o una palabra, no es simplemente un fenómeno emocional o comunicativo, sino un acto material que afecta el mundo externo. Toda emisión sonora genera reacciones físicas concretas y, por ende, transforma el espacio en el que el cuerpo se hace presente. No se puede dissociar el acto de comunicar de la presencia corporal que lo acompaña. Siempre hay un cuerpo detrás de la voz, y ese cuerpo se manifiesta y se hace sentir en el espacio físico a través de su sonoridad. Así, todo sonido emitido por la voz no es solo un acto de lenguaje, sino también una forma de habitar el espacio, una manera de estar y ser en el mundo.

•

Pura materia sonora intensa, en relación siempre con su propia abolición, sonido musical desterritorializado, grito que escapa a la significación, a la composición, al canto, al habla, sonoridad en posición de ruptura para desprenderse de una cadena todavía demasiado signifiante. En el sonido, lo único que cuenta es la intensidad. (Deleuze & Guattari, *Kafka*, pg. 15)

•

La escucha y el habla son, primero, fenómenos físicos. Cada vez que un cuerpo emite sonido, mueve partículas en el aire, generando ondas que viajan hasta impactar las membranas del tímpano de otro cuerpo. Este proceso no es más que la transmisión de energía: un cuerpo que empuja a otro cuerpo. En este sentido, el objeto del sonido y de la música, es físico. Se trata de la interacción entre cuerpos en movimiento, de la organización y desplazamiento de estas entidades en un espacio compartido. La música, entonces, pierde toda su fuerza si la pensamos desde lo semántico, desde la transmisión de signos y no cómo

la manifestación de una presencia material. Los cuerpos resuenan, vibran y afectan el espacio en el que se encuentran. La música es ante todo, la presencia de los cuerpos.

•

La música es entonces una *praxis*: una acción concreta que hace visibles, palpables y tangibles a los cuerpos en el espacio. Es una forma de estar en el mundo, de territorializar y desterritorializar, de ocupar el aire y el espacio que nos rodea. La música entonces tiene que ver con la presencia de las voces, de los cuerpos que habitan un espacio. La música es un sistema de organización de los cuerpos. La música es una praxis política.

•

Un [músico] no es un hombre [músico], sino un hombre político, y es un hombre máquina, y es un hombre experimental (que en esa forma deja de ser un hombre para convertirse en mono o coléoptero o perro o ratón, devenir-animal, devenir-inhumano, porque en realidad es gracias a la voz, al sonido, gracias a un estilo que deviene animal, y no cabe duda de que a fuerza de sobriedad). (Deleuze y Guattari, *Kafka*, pg. 17)

•

Entonces si la pregunta no es ¿qué decir a través de la música? Habría que preguntarnos ¿cómo hacer música entonces? ¿Qué es el acto de creación sonoro? ¿Cómo potenciar y posibilitar las presencias?

•

Podemos entender entonces la creación musical y, en realidad, todo acto creativo, como la formulación de protocolos de experiencias. Se trata de la producción de un conjunto de acciones, procesos conceptuales y estados-de-ser que son formulados inicialmente en cuerpo que los diseña. Manifestaciones individuales, nacidas de la particularidad de quien formula estos protocolos, pero al mismo tiempo son potencialmente comunes, en la medida en que pueden ser desplegados en otros cuerpos. Estos protocolos más bien mapas, cartografías de un cosmos individual que se despliega en otros cuerpos generando

contactos y movimientos comunes. Una obra no sólo existe en el momento en que es concebida, sino que se activa, se despliega y se renueva cada vez que otro cuerpo la encarna, develando y haciendo presente un cosmos que no estaba antes. Cada que un cuerpo se encuentra con otro a través de una obra, de un protocolo de experiencias, genera a su vez nuevos mapas, nuevas cartografías. Toda obra es siempre una reinención del mundo, un habitar distinto que abre nuevas posibilidades de ser y estar. Pensado así, la fuerza de una obra radicaría entonces en la potencia del protocolo mismo que ocurre en el cuerpo primero de quien lo diseña, en la profundidades de la búsqueda del alma del creador. Habría entonces que pensar que una búsqueda por lo personal es también una búsqueda por lo común.

•

Todo ejercicio espiritual es dialógico en la medida en que supone un auténtico ejercicio de presencia, tanto ante uno mismo como ante los otros (Pierre Hadot, *Ejercicios espirituales*, p.36)

•

A riesgo de un comentario fútil, tal vez valga la pena contrastar este cosmos sonoro con lo que hoy entendemos por música. Pareciera que al hablar de música, no estamos hablando de ningún develamiento, de ningún despliegue de una cartografía que posibilitara otros estados de ser y de habitar el mundo. Lo que hoy entendemos por música es más bien un término paraguas que refiere a los sistemas de producción, reproducción y distribución de mensajes sonoros y lingüísticos. Hablamos de «lo que la música dice», de orquestas que «interpretan» una música en un concierto para un público espectador, de lo que nos hace sentir una obra, de consumo. No hay estados de ser, no hay despliegues de protocolos de experiencias que posibiliten presencias, cosmos, habitares.

•

Siempre ha sido llamativo el desprecio que Platón, y probablemente Sócrates también, sentía por la poesía y los trovadores. Lo que muchas veces no se nota es que este desprecio por la poesía coincide con el que ambos sentían hacia los oradores y sofistas. En el universo



socrático-filosófico, donde la filosofía no era solo una actividad intelectual, sino un estado de ser, una forma de vivir que implicaba el cuidado de la *psykhé*, los sofistas representaban algo diametralmente opuesto. Para Sócrates, los sofistas, quienes se dedicaban a realizar discursos encantadores con el único objetivo de convencer a las multitudes y movilizarlas hacia una acción específica, carecían de una *aletheia*, de búsqueda por la verdad. La sofística, entonces, era el proyecto antitético a la filosofía socrática. Mientras que la filosofía se orientaba hacia el cuidado de la *psykhé* y el desocultamiento de la verdad, la sofística se ocupaba producir y distribuir discursos convincente. En este sentido, los rapsodas, aquellos poetas que recitaban sus obras en público, parecían para Platón meros sofistas de la poesía, haciendo gala de una habilidad verbal que no buscaba la verdad, sino el encantamiento de las masas y la masificación de ciertos sistemas éticos. De ahí que Platón, en su proyecto ideal de la República, los expulsara, pues para él, los poetas y los rapsodas no tenían cabida en una sociedad donde lo importante era la verdad filosófica y no el arte de persuadir con palabras vacías. Este desprecio que Platón sentía hacia los poetas y sofistas parece anticipar, de alguna manera, lo que hoy entendemos por música, en la medida en que, al estar ligada a los grandes dispositivos mediáticos de producción, reproducción y distribución, no busca crear nuevas formas de ser ni habitar el mundo, sino más bien diseminar los mismos sistemas de producción, distribución y consumo donde esa música es creada. O sea, diseminar un sistema ético particular, un sofisma.

•

La hostilidad de platón hacia el arte es algo muy significativo. Su tendencia doctrinal a ver el camino de lo verdadero como el del saber, no tiene mayor enemigo que la bella apariencia”(Nietzsche, *Fragmentos póstumos*, 3[47])

•

Bach dejó incompleto el *Contrapunto XIV* de *El arte de la fuga*, una obra que nunca fue interpretada en vida del compositor. Hay quien sugiere que quizás esta obra no estaba destinada a ser interpretada en vivo, sino que era simplemente un ejercicio intelectual. Sin embargo, podríamos pensar que, más allá de un ejercicio musical, era un ejercicio espiritual, un protocolo de experiencia, una cartografía del espíritu de Bach. Un par de siglos después,

Glenn Gould, con tecnologías modernas a su época, grabó esta obra inacabada tanto en piano como en órgano. Preguntarnos si lo que escuchamos en las grabaciones de Gould es lo que Bach «quiso decir» sería un despropósito. La cuestión no radica en desentrañar el «mensaje original», sino en la grandeza de la potencia que atraviesa a ambos. Hay algo de Bach en Gould y algo de Gould en Bach, no porque uno reproduzca fielmente la intención del otro, sino porque comparten una búsqueda común, una potencia espiritual que ambos encarnan. El yo de Bach y el yo de Gould se disuelven.

•

Soy la palabra del rito, soy el sacrificio, soy la ofrenda y la hierba ritual, soy yo la plegaria; soy yo la manteca purificada; soy el fuego; soy la libación (*Bagavadghita*, CV)

•

Entonces podríamos pensar la escritura es justamente la creación de mapas, de cartografías que dibujan protocolos de experiencia. Pensado así, la escritura cobra fuerza no tanto en «lo que dice» o en la claridad del mensaje que transmite, sino en la presencia que esta devela y en los contactos que posibilita. Esto implica que la fuerza de la escritura no reside en su capacidad de comunicar un significado fijo o un mensaje bien articulado, sino en su capacidad para desplegar presencias y generar contactos. Entonces sería necesario pensar la escritura como una actividad inherente a la vida misma y siempre constante. No tanto como un texto escrito con un alfabeto que luego deviene en un libro. Todo trazo que cartografía una vida es en sí mismo una escritura.

•

Sabemos ahora que Marco Aurelio escribió sus meditaciones sin ningún interés de publicarlas. No eran textos pensados para divulgar sus ideas y su sistema ético. Sabemos también que escribía en el día a día, a modo de ritual personal, sin pretender generar un corpus o un sistema unificado de conocimiento. Ni siquiera alcanzó a titular sus textos, de ahí que todos los títulos son posteriores, puestos por copistas o académicos, aunque de estos, tal vez el más acertado es *Ad Se Ipsum*, «A sí mismo». La escritura para Marco Aurelio

era una actividad que acompañaba y cartografiaba su vida misma. Un ejercicio espiritual, un protocolo de experiencia.

•

En un texto egipcio del periodo ramécida (s. XII a.C) que pretendía alentar a los aprendices de escribas hablando de los clásicos del pasado leemos:

Ellos no se hicieron pirámides de roca  
ni estelas de hierro;  
no entendían de dejar hijos como herederos,  
para mantener vivos sus nombres.  
Pero hicieron herederos a sus libros  
y a las doctrinas que enseñaron.  
Tuvieron el rollo escrito por sacerdote,  
y la tablilla para escribir por "amante hijo".  
Enseñanzas son sus pirámides,  
el junco, su hijo,  
la lisa superficie de piedra, su esposa.  
Todos los hombres les fueron dados como hijos;  
el escriba es el superior entre ellos.  
(*Papiro Chester Beatty IV*)

•

Las pirámides eran para los egipcios no sólo tumbas, sino artefactos literarios. Hay una literalidad en la tumba. El tránsito al inframundo como un proceso literario en sí. Pero esta tumba-texto, a diferencia de un libro, es algo que ocupa el espacio urbano, que moldea la geografía que se habita entrando en relación con el espacio geográfico existente. Una tumba-libro es entonces la forma en la que el egipcio se inserta en un espacio de relación con la memoria social que es también una memoria-objeto, una memoria-piedra, memoria-edificio. Una característica única del mundo literario egipcio era que la persona autora, tanto de las tumbas como de los textos que en ella se fijaban, no eran los escribas, era la persona de la que hablaban dichos textos. El autor de la biografía que era la tumba era el sujeto de dicha biografía. Lo importante en ese mundo de tumbas-libros, no era tanto el acto mismo de escribir, sino la vida misma.

•

En la larga historia de Egipto la escritura monumental, en pirámides y tumbas, siempre estuvo reservada a la escritura jeroglífica, esto a pesar el rápido y constante desarrollo de la escritura manuscrita para todas las demás funciones textuales. La palabra para jeroglífico es *mdt ntr* que significa literalmente «palabra del dios». Este lenguaje de los dioses es sonoro, como el resto de los sistemas de escritura, pero es también figurativo, icónico. No había en los egipcios una distinción clara entre un escriba jeroglífico y un artista. En todo caso la escritura era una rama del arte. Los egipcios tenían claro que el la escritura jeroglífica, el lenguaje de los dioses, no era sólo una cuestión semántica, sino una cuestión visual que atañe a lo sagrado, al cosmos entero.

•

La escritura monumental era también una escritura ritual que apelaba a la memoria, a la fijación de lo sagrado, tanto por el rito como por el monumento. Jámblico decía que los egipcios consideraban sus textos como un "asilo sagrado" y no permitían ningún cambio en ellos. No se trataba tanto del sentido, ni de la autoridad normativa de los textos, sino sólo de su fuerza mágica para hacer presente lo sagrado en el acto de recitación de los textos.

•

Es notorio que Thot, el dios de la escritura era, en la cosmología hermopolitana, el demiurgo universal y el encargado de la regulación del universo. Era algo como una mente divina, un principio universal del conocimiento. Otro de sus títulos era "Señor de las palabras divinas". Plutarco lo describiría como el más semejante al *logos* entre los dioses. El instrumento creador de este demiurgo era la zon, el sonido. Los egipcios hermopolitas consideraban que era esta la fuerza creadora más potente que cobraba presencia y materialidad al salir de los labios. El universo es, por lo tanto, sonido materializado, Thot es el poder divino que pronuncia ese sonido inicial que funda el cosmos donde antes sólo había la nada, Nun, el flujo del no-ser, las aguas donde nada se distingue. A la nada, a lo uniforme y homogéneo se opone el sonido, la primera presencia, el grito de Toth que funda el universo cognoscible, el cosmos inteligible. Toth era también el dios de la magia para la

que es crucial la entonación correcta al cantar el encantamiento. Sólo si la voz y el sonido eran verdaderos es que el mago puede dominar las fuerzas naturales. Thot, entonces, crea también la escritura, otorgando a esta las mismas cualidades que el sonido. La escritura, igual que el sonido, también tiene una presencia propia. La palabra escrita podía dar existencia a los seres nombrados u otorgar poder sobre ellos. Era común que los glifos de animales peligrosos fueran mutilados con el fin de neutralizar su peligro y hacerlos inofensivos. En el caso de manuscritos sagrados, era suficiente poseerlos para obtener el poder que el texto articulaba. Era aún mejor comerlo.

•

En la escritura hitita, el jeroglífico que significa «yo» es el rostro de perfil de una mujer que señala hacia su boca.

•

En el *Sefer Yetzirá* o *Libro de la Creación*, uno de los textos fundacionales de la mística judía, Dios crea el mundo, pero lo hace a través del alfabeto hebreo. La creación del mundo es entonces un proceso lingüístico. Dentro de esta tradición mística, el alfabeto hebreo trasciende su función meramente retórica o semántica. Las letras hebreas son vistas como poderosas entidades taumatúrgicas, poseedoras de un poder inherente para generar presencias y develar lo oculto. Cada letra es una forma sagrada, con significados místicos y energías propias, capaces de producir realidades y develar lo oculto. Es importante notar que el autor de este texto no utiliza el término *crear* (bará), sino otros verbos como *trazar* (jaq):

A través de treinta y dos vías misteriosas de sabiduría  
el Señor de los ejércitos ha trazado su universo  
de tres maneras:  
con la escritura, con la cifra y con el relato.  
(*Libro de la creación, 1*)

•

The ancients believed that writing partook of the invisible. In fact, language, which is itself invisible, shows that which is beyond our sight, it names the invisible. The written word, which captures language,

reveals the invisible and becomes the eternal meeting place between the visible living and the invisible eternal. In writing, these two invisible things-language and the gods-are present, visible, immobile, knowable. (Clarisse Herrenschmidt, *Writing between Visible and Invisible*)

•

En realidad no son pocas las culturas que han pensado al mundo entero como un texto, como una escritura, como la pintura de un demiurgo:

Con flores escribes las cosas,  
¡Oh Dador de la Vida!

Con cantos das color,  
con cantos sombreas  
a los que han de vivir en la tierra.

[...]

Después destruirás  
a águilas y tigres:  
solamente en tu pintura vivimos,  
aquí, sobre la tierra.

(Nezahualcoyotl, *Con flores escribes*)

•

Entonces debería ser posible pensar y practicar la escritura como trazos de cosmos, cartografías de universos posibles. Así mismo, la lectura, más allá de ser una simple decodificación de signos, es una el despliegue de estos universos, el habitar de estas cartografías. En este sentido, no hay mayor diferencia entre leer y escribir. Ambas praxis son despliegues de universos, prácticas vitales.

•

La mística judía pone en el centro de su práctica el estudio y la generación de nuevas interpretaciones a partir de textos que se consideran inamovibles. No hay tanto una intención de descifrar una especie de verdadero y absoluto significado de lo que Dios quiso

decir. Importa poco descifrar una semántica divina. El quehacer cabalístico, el estudio de la tradición, es más bien crear nuevas interpretaciones y, por lo tanto, crear nuevos mundos.

•

Cada nueva interpretación que tiene su origen en alguien que estudia constituye un firmamento. Todas las interpretaciones ascienden y se convierten en la tierra de los vivos, pero si un hombre no está familiarizado con los misterios y profiere una nueva interpretación que no entiende, esa perversión asciende y se encuentra con una lengua mentirosa, con una grieta del gran abismo y se convertirá en un falso firmamento llamado Confusión. (*Zohar I*)

•

No se adquieren nuevos conocimientos. Se recuerda. Se crean mundos nuevos.

•

Todas otras nuevas interpretaciones ascienden y se convierten en la tierra de los vivos (*Zohar I*, 4)

•

Escribir como un perro que escarba su hoyo, y rata que hace su madriguera, Para eso: Encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto. (Deleuze & Guattari, *Kafka*, p. 31)

•

Una escritura que revele presencias, que materice un cosmos, que no diga nada y así, lo diga todo.

•

El canto, luego la voz no desaparecieron de los libros: se hundieron en ellos. (Pascal Quignard, *Pequeños tratados 1*, p. 310)

•

Las biblias del siglo XIII, realizadas con estómagos de cordero, donde en uno de estos cabían cuatro páginas, implicaban la muerte de entre sesenta y doscientos corderos.

•

Pilinio el viejo había notado que la palabra página puede referirse también a las líneas de viñedos consideradas en conjunto (Pilinio, *Naturalis Historia*, XVII, 169)

•

Lo que a menudo me ha puesto la pena en el alma, los suspiros en el pecho, la lágrima en el ojo, la plegaria en los labios y la palabra en la boca, y que ahora me pone la pluma en la mano para probar si las concepciones impresas tienen algo más de energía respecto que la viva voz. Que cuando toda la tierra sirva de tablilla en blanco; toda el agua del mar se transformara en tinta, o en colores; todos los árboles en plumas; y todos los animales en escritores. (Pierre Coton, *Méditations sur la Vie de Notre-Seigneur Jésus-Christ*)

Un texto cuya lectura desterritorialice el habla, el significado, el cuerpo. Una lectura nómada. Un sonar nómada.

Escribir no tiene nada que ver con comunicar. Son experiencias solitarias, melancólicas y audaces, incapaces de servir como elementos hacia el exterior. [...] Se puede hablar «con Dios», no se puede «hablar de Dios» (Furio Jesi, *Spartakus*, p. 46)

Ningún sistema de escritura es capaz de representar la totalidad de las expresiones e inflexiones sonoras del hablante. Siempre hay algo que se pierde.

•

Ninguna lengua es capaz de representar la totalidad del cosmos de una idea, un sentimiento, una palabra. Siempre hay algo que se pierde.



•

¿Escribir? Gozar como gozan y hacen gozar sin fin los dioses que crearon los libros; los cuerpos de sangre y papel; sus letras de carne y lágrimas; que ponen fin al fin. Los dioses humanos, que no saben lo que han hecho. Lo que verlos, decirles, nos hacen. ¿Cómo no habría deseado yo escribir? Puesto que los libros se apoderaban de mí, me transportaban, me traspasaban hasta las entrañas, me hacían sentir su poder desinteresado; puesto que me sentía amada por un texto que no se dirigía a mi, ni a ti, sino al otro; atravesada por la vida misma, que no juzga, que no elige, que toca sin señalar. (Hélène Cixous, *La llegada a la escritura*, p. 26)