

Tratado de la respiración

Eduardo Partida

πότε δὴ στομάτων
δείξομεν ἰσχὺν

— Αἰσχύλος, Ὀρέστεια, Χοηφόροι 720

¿Cuándo vamos a desplegar toda la
potencia de nuestras bocas?

— Esquilo, Coéforas 720

Tejer

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. Es, entonces, un tratado 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 implica, de manera inexorable, transportarlos de un tiempo a otro; por lo tanto, requiere recurrir a lo que comúnmente llamamos «historia». Para que la historia pueda entenderse también como un desplazamiento, es necesario concebirla no como una sucesión progresiva y evolutiva de eventos, donde algo primitivo avanza y se transforma en algo más desarrollado o sofisticado. Tampoco podemos reducirla a una especie de “verdad” inmutable: una narración unificada de acontecimientos que pretende dar cuenta de una «realidad» última y definitiva, de cómo cierta realidad llegó a configurarse tal como la conocemos en el presente. Este tipo de narración, al margen de las cosmologías, sensibilidades o construcciones de

sentido que las experiencias históricas pudieron generar en quienes las vivieron, aspira a sostener una “verdad histórica”. Sin embargo, la historia podría pensarse, más bien, como el desplazamiento mismo: las transformaciones y manipulaciones que un concepto sufre a lo largo del tiempo.



Un rapsoda, en la antigua Grecia, era quien recitaba los cantos de poesía épica, el encargado de cantar la historia griega, de forjarla. La palabra rapsoda proviene del griego ῥαψωδός (*rapsodós*), que se compone del verbo ῥάπτειν (*ráptein*), cuyo significado es tejer, enlazar, hilvanar, unir; y del vocablo ὥδή (*odé*), que significa canto. Podemos entender, entonces, que un rapsoda era aquel que tejía y enlazaba los cantos, las historias que daban forma y sentido al pasado. La historia, en sí misma, es también un canto: un tejido que cobra presencia en el cuerpo del rapsoda. Así, la morada de la historia no es otra que el cuerpo de quien la canta.



Ignaz von Born hacía una certera crítica a la historiografía tradicional, señalando que su principal defecto radicaba 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. Cuenta las guerras de las arañas unas contra otras, su precaución para no ser sorprendidas, la astucia con que trataban de engañarse mutuamente, y no habla de la tela que tejen en silencio” (*Über die Mysterien der Aegyptier*). A partir de esta metáfora, podemos proponer otro tipo de historia: una historia de las telas, no de las arañas; de los entramados y las redes, no de los nodos. Una historia de las relaciones e interacciones entre quienes comparten un mismo habitar, que permita observar el ecosistema que se forma alrededor de las vidas que conviven y coexisten en un determinado espacio geográfico, temporal y conceptual.



Al pensar la historia como un tejido, como una red o una telaraña, podemos, quizá, abandonar el concepto tradicional de historia e imaginar el rizoma de Deleuze y Guattari. Podríamos decir que la historia deslinda o cartografía futuros parajes; que conecta eslabones semióticos, organizaciones de poder y circunstancias; que no se deja codificar. La historia puede romperse o interrumpirse en cualquier punto, pero siempre recomienza siguiendo alguna de sus líneas. Es antigenealógica, no responde a ningún

modelo estructural; la historia tiene siempre múltiples entradas. Además, pone en juego regímenes de signos muy diversos, e incluso estados de no-signos, y está hecha de una multiplicidad de líneas. Tal vez, entonces, podríamos pensar en lo que ellos llamaron una *nomadología*.



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 Magguid 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 esto sea, simplemente, decir, enunciar. Quizá la palabra misma, la voz, contenga en sí la potencia de ser un tejido, una historia, una *nomadología*. La historia, entonces, nos sirve para retomar, revitalizar y acuerpar los entramados de potencias, posibilitando otras prácticas, otros devenires, otros universos posibles. No es, por tanto, una narración lineal de sucesos, donde un pasado conduce inevitablemente a un presente y luego a un futuro. Nuestra historia es, más bien, un «dar cuenta» de las potencias que habitan en ciertos conceptos y que han sido olvidadas con el paso del tiempo. Es un dar cuenta de las memorias y los recuerdos que persisten y habitan en el presente.

Respirar

Ψυχή (*psykhé*) es la palabra griega que designa el alma, de donde proviene nuestra pa-

labra *psique*, que hoy entendemos como mente, conciencia o funciones mentales. Sin embargo, en los primeros momentos de la lengua griega, es decir, en los textos homéricos, no existía un término que designara el alma como facultad de pensar y sentir, como ocurriría posteriormente. Ψυχή (*psykhé*) tiene su raíz en el verbo ψύχειν (*psykhein*), que significa respirar. Aquí, respirar no se limita al acto de inhalar y exhalar. Es, más bien, una suerte de organismo corpóreo que mantiene al ser con vida: un aliento vital que abandona el cuerpo por la boca (o por las heridas) en el momento de la muerte. Un soplo que parece desprenderse del cuerpo humano para reintegrarse al aire natural. La *psykhé* es, entonces, este aliento que sostiene la vida en el cuerpo. El hálito vital.

τὸν δ' ἔλιπε ψυχή, κατὰ δ' ὀφθαλμῶν κέχυτ' ἀχλὺς·
αὖτις δ' ἐμπνύνθη, περὶ δὲ πνοιῇ Βορέας
ζῶγρει ἐπιπνεῖουσα κακῶς κεκαφηότα θυμόν.

Y la *psykhé* 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, 96-498)



Heráclito concebía la *psykhé* como el alma del ser humano viviente, separada del cuerpo y portadora de cualidades que hoy asociaríamos con la idea de alma o razón. Ya no se trata de la *psykhé* como un simple organismo vital, sino de algo mucho más profundo: una entidad vinculada a la capacidad de comprender y usar el lenguaje, de interpretar la realidad más allá de la percepción sensorial. La *psykhé* es, entonces, aquello que piensa y comprende, que trasciende la experiencia inmediata de los sentidos. Así, nos acercamos mucho más al concepto de “razón” tal como lo entendemos hoy. Deja de ser simplemente un aliento vital que anima al ser humano para convertirse en una entidad racional, capaz de otorgar sentido al mundo y a la vida.

κακοὶ μάρτυρες ἀνθρώποισιν ὀφθαλμοὶ καὶ ὦτα βαρβάρους ψυχὰς ἔχόντων.

Ojos y oídos son malos testigos para quienes su *psykhé* no entiende el lenguaje.

(Heráclito, 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.

(Heráclito. frag. 45)

ψυχῆς ἐστι λόγος ἑαυτὸν αὖξων.

A la *psyché* corresponde un logos que se engrandece a sí mismo.

(Heraclito, frag. 115)



La *psykhé* es, en su esencia, infinita: un aliento profundo, un soplo que se percibe como abismal. No es solo vida, sino también razón, una interioridad que posee su propio logos, una sabiduría que habita en el aliento y que crece desde adentro. La *psykhé* se convierte en el lugar donde residen el conocimiento, la expresión y el entendimiento. Es un abismo sin fondo, el centro vital desde el cual el ser humano da forma y significado al mundo que lo rodea. Este aliento vital es, al mismo tiempo, el eje del entendimiento humano, el punto donde convergen el ser y el cosmos. En la *psykhé* se origina el logos, y desde ella 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 radica en el cuidado de la *psykhé*. Para Sócrates, la verdadera virtud y la felicidad solo podían alcanzarse mediante una atención constante a la *psykhé*, entendida no solo como la parte racional o espiritual del ser humano, sino como el centro de su bienestar y moralidad. Este cuidado requería una vida dedicada al autoconocimiento, la reflexión y la moderación, priorizando siempre el cultivo interior por encima de las preocupaciones materiales o corporales. Para él, el alma era el vínculo directo con la verdad, el bien y la justicia; cualquier descuido en este cuidado representaba un error que comprometía la esencia misma del individuo. Así, en la visión socrática, vivir sin atender a la *psykhé* era llevar una vida carente de verdadero sentido.

ἐπιμελεῖσθαι μήτε χρημάτων πρότερον μηδὲ οὕτω σφόδρα ὥς τῆς ψυχῆς ὅπως ὡς 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)



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 comunión 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; al inhalar y exhalar participamos en el ritmo cósmico que une a todos los seres. De este modo, al respirar también entonamos un canto que no pertenece a ninguna lengua humana, sino a una lengua divina que antecede al lenguaje humano y conecta todo lo existente. Cantar, entonces, es sintonizarse con este aliento primordial, con el *prana* que fluye a través de todo lo que es. Es un acto de comunión, un alinearse con el orden del universo. Quien conoce y entiende el canto sagrado, quien percibe esta lengua divina que nos atraviesa, no solo canta por sí mismo, sino por todos los seres. El canto es, así, 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 νοερῶ. οὐ γὰρ ἦττον ἢ νοερὰ δύνამεις πάντῃ κέχυται καὶ διαπεφοίτηκε τῷ σπᾶσαι 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*. Este texto, que se atribuye a alguna escuela estoica, 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 guía para la respiración: una suerte de protocolo ritual diseñado para inhalar el espíritu divino, el hálito vital. Esta práctica desencadenaba una experiencia que podríamos describir como “sonora,” donde el conjuro —el sonido que apaciguaba a los dioses— no era una orden articulada en lenguaje humano ni una palabra comprensible. Más bien, se trataba de un sonido enigmático, cuidadosamente detallado, cuya fonética y las vibraciones provocadas en el cuerpo de quien lo emitía evocaban energías divinas.

Ἔχει ἀλλὰ τρεῖς τὸν
ἀκτῖνος πνεῦμα ἀνασπᾶσας, ὃ δύνασαι,
καὶ ἴδης σεαυτὸν ἀνακομιζόμενον καὶ
ὑπερβαίνοντα εἰς ὕψος, ὡς εἰς μέσον
ἀέρος εἶναι. Οὐδενὸς δὲ ἀκούσει
οὔτε ἀνθρώπου οὔτε ζώου ἄλλου, οὔτε ὅψει οὐδὲν
τῶν ἐπὶ γῆς ἀνθρώπων ἐν ἐκείνῃ τῇ ὥρᾳ,
ἀλλὰ πάντα τὰ ἀθάνατα.
Ἰδης γὰρ ἐκείνης τῆς ἡμέρας
καὶ τῆς ὥρας θείαν θέαν, τοὺς πορευομένους
ἀναβαίνοντας εἰς οὐρανὸν θεοῦς, ἄλλους
δὲ καταβαίνοντας. Ἡ δὲ πορεία τῶν ὁρωμένων
θεῶν διὰ τοῦ δίσκου, πατρὸς μου, θεοῦ,
φανήσεται· ὁμοίως δὲ καὶ ὁ καλούμενος αὐλός,
ἡ ἀρχὴ τοῦ λειτουργοῦντος ἀνέμου.
Ἰδης γὰρ ἀπὸ τοῦ δίσκου ὡς αὐλὸν κρεμάμενον
εἰς δὲ τὰ μέρη τῆς γῆς ὡς ἀστεράντων οἶον κατακλινῆν.
Καὶ ἴδης αὐτὴν ἀποφορᾶι τοῦ δίσκου.
Ὅρᾳς δὲ τοὺς θεοὺς καὶ ἐπισπεύδοντας
ἐπὶ σὲ ὄντας· σύ δὲ ἀμέσως βαλὲ τὸν
δεξιὸν δάκτυλον ἐπὶ τὸ στόμα καὶ λέγε:

Ὕγι, Ὕγι, Ὕγι!
 Σύμβολον θεοῦ ζῶντος ἀφθάρτου.
 Φύλαξόν με, Ὕγι, ΝΕΧΘΕΙΡ ΘΑΝΜΕΛΟΥ!"
 Ἐπειτα σύρσον μακρὸν σύρισμα, εἴτα ποιήσον
 λέγων:
 ὝΠΡΟΠΡΟΦΕΓΓΕ ΜΟΡΙΟΣ ΠΡΟΦΥΡ ΠΡΟΠΡΟΦΕΓΓΕ
 ΝΕΜ ΕΘΙΡΕ ΑΡΦΕΝΤΕΝ ΠΙΤΕΤΜΙ ΜΕΟΙ ΕΝΑΡΘ
 ΦΥΡΚΕΧΩ ΨΥΡΙΔΑΡΙΟ ΤΥΡΕ ΦΙΛΒΑ."
 Καὶ τότε ὁρᾷς τοὺς θεοὺς σοι εὐμενῶς ἐπιβλέποντας
 καὶ μηκέτι ἐπισπεύδοντας, ἀλλὰ πορευομένους
 ἐν ταῖς ἰδίαις τάξεσιν.

Inhala tres veces el aliento de los rayos, inhalando todo lo que puedas.
 Entonces te verás a ti mismo siendo elevado y ascendiendo
 a la altura, de modo que parecerás estar en el aire. No escucharás
 nada ni de humanos ni de ningún otro ser viviente, ni en esa
 hora verás nada de los asuntos mortales en la tierra, sino
 que más bien verás todas las cosas inmortales. [...]

Ahora aparecerá el curso de los dioses visibles a través del disco
 de dios, mi padre; y, de forma similar, lo que llaman la flauta,
 el origen del viento ministerial; porque lo verás colgando
 del disco solar como una flauta. [...]

Y verás a los dioses mirándote fijamente y lanzándose hacia ti.
 Pero de inmediato coloca tu dedo derecho sobre tu boca y di:
 ὝSilencio! ὝSilencio! ὝSilencio!
 Símbolo del dios vivo e imperecedero,
 Protégeme, Silencio. ὝNECHTHEIR THANMELOU!"
 Luego emite un largo sonido silbante, después haz un sonido explosivo,
 y di:
 ὝPROPROPHEGGE MORIOS PROPHYR PROPHEGGE
 ΝΕΜ ΕΘΙΡΕ ΑΡΨΕΝΤΕΝ ΠΙΤΕΤΜΙ ΜΕΟΥ ΕΝΑΡΘΗ
 ΦΥΡΚΕΧΩ ΨΥΡΙΔΑΡΙΟ ΤΥΡΕ ΦΙΛΒΑ."
 Y entonces verás a los dioses mirándote con benevolencia y
 ya no lanzándose hacia ti, sino más bien ocupándose de sus propios
 asuntos en orden.

(Liturgia de Mithra, 337-367)



La poesía griega arcaica solía comenzar con la invocación a las musas, diosas del arte y la inspiración. Se solicita su presencia porque son ellas quienes traen consigo el mito que está a punto de desplegarse. Antes de que cualquier relato o hazaña ocurra, es imprescindible la aparición de la musa, ya que todo canto tiene un 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. Su presencia no solo invoca la inspiración, sino que también otorga realidad a los eventos narrados, pues 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 se evidencia desde los primeros versos de la *Ilíada*, donde Homero abre su épica con un llamado a las musas:

μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος

La cólera canta, diosa, del Pelida Aquileo

(Homero, *Ilíada*, I)



El canto y la palabra tienen un significado como sólo la verdadera divinidad puede tenerlo es la manifestación del ser de las cosas, esta manifestación es de naturaleza tal que sin el canto no se llena la obra de creación y el mundo no estaría completo.

(Walter Otto)



En la tradición griega arcaica, la palabra *legein* implicaba más que simplemente hablar; era hacer un recuento de sucesos, reunir y presentar una serie de hechos o memorias como una narración unificada destinada a alguien más. El *legein* no se limitaba al acto de articular palabras, sino que consistía en recopilar, organizar y estructurar experiencias externas para comunicarlas de manera coherente a un oyente. Era un acto de construcción discursiva: dar forma a un catálogo de historias y ofrecerlo como una exposición comprensible. Sin embargo, en el núcleo de este acto narrativo, lo esencial no eran los hechos en sí, sino el impacto que las palabras ejercían sobre el oyente. En el *legein* subyace una intención semántica, un deseo de que lo dicho cobre significado en quien escucha. Es esta intención de generar sentido, de provocar una interpretación, lo que impregna al *legein* de una posible falsedad, de una manipulación del lenguaje para servir a un propósito específico. Frente a esta falsedad inherente al acto de “decir” se alza 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 (*alethea*).

(Hesiodo, *Teogonía*, 27-28)



El concepto de ἀλήθεια (*aletheia*), la verdad en la Grecia arcaica, no se limitaba a la mera enunciación de algo que coincide con la realidad observable. La palabra *aletheia* deriva de la combinación de la partícula *a-*, que denota negación, y *-letheia*, que significa “oculto” o “escondido”. En este sentido, *aletheia* no es simplemente verdad, sino el acto de desocultar, de develar aquello que estaba cubierto o velado. Podemos concebir entonces el canto como un desocultamiento, un proceso por el cual lo oculto se manifiesta, y la realidad, velada en su esencia, se despliega y adquiere forma a través del rapsoda. Es el canto el que hace posible que lo invisible cobre presencia, que lo inefable encuentre una voz. A través del canto, el mundo es permitido a *dejar-ser* tal como es, revelándose en su profundidad y autenticidad.



En el canto reside la verdad, pero no una verdad entendida como un mensaje que debe transmitirse, no como aquello que “se canta” en tanto mensaje verídico. El canto no es un medio para comunicar verdades; el canto es verdad en sí mismo. Es el “dejar-ser” del mundo, el acto por el cual lo oculto se desvela, por el cual los cuerpos adquieren presencia. El canto es el acontecimiento mismo de la verdad. Por ello, quizá la pregunta más importante no sea *¿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 de arte 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 (*tekhné*), 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.” 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 interprete. 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 *psyché*, 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 carecía 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. Mucho antes de que surgiera un lenguaje.



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, de 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 reside en el mensaje que transmite, sino en la intensidad de la presencia que se deja-ser en el mundo y en 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 re-memorando 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 más allá de lo afectivo. 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 tiene consecuencias en el entorno, generando reacciones físicas y, por ende, transformando el espacio en el que el cuerpo se hace presente. No se puede disociar 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 significativa. En el sonido, lo único que cuenta es la intensidad.

(Deleuze y 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 como 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, por lo tanto, tiene que ver con la presencia de las voces, de los cuerpos que habitan un espacio. 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 sonora? ¿Cómo potenciar y posibilitar las presencias?

Crear

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 el cuerpo que los diseña. Manifestaciones individuales, nacidas de la particularidad de quien formula estos protocolos, pero que, al mismo tiempo, son potencialmente comunes, en la medida en que pueden ser desplegados en otros cuerpos. Estos protocolos son más bien mapas, cartografías de un cosmos individual que se despliega en otros cuerpos, generando contactos y movimientos comunes. Una obra no solo 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 vez 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 las 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 del alma (*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 de producir y distribuir discursos convincentes. 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 las tecnologías modernas de 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. En este encuentro, 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 que la escritura es justamente la creación de mapas, de cartografías que dibujan protocolos de experiencia. En este sentido, la escritura no cobra fuerza en “lo que dice” ni en la claridad del mensaje que transmite, sino en la presencia que esta devela y en los contactos que posibilita. La potencia 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. Desde esta perspectiva, sería necesario pensar la escritura como una actividad inherente a la vida misma, siempre constante, más allá de las palabras escritas en un alfabeto que luego

se convierten en un libro. Todo trazo que cartografía una vida, toda acción que deja una huella en el mundo, es en sí mismo una forma de escritura. Una escritura que no sólo comunica, sino que organiza y transforma el espacio, el tiempo y los cuerpos que la atraviesan.



Sabemos ahora que Marco Aurelio escribió sus *Meditaciones* sin ningún interés en publicarlas. No eran textos concebidos para divulgar sus ideas o consolidar un sistema ético. Escribía en el día a día, como parte de un ritual personal, sin la intención de generar un corpus coherente o un sistema unificado de conocimiento. Ni siquiera alcanzó a titular sus textos, de ahí que todos los títulos sean posteriores, asignados por copistas o académicos. Entre estos, quizá el más acertado sea *Ad Se Ipsum*, “A mí mismo”. La escritura, para Marco Aurelio, era una actividad íntima que acompañaba y cartografiaba su vida, un ejercicio espiritual, un protocolo de experiencia. Cada palabra trazada no buscaba convencer o instruir a otros, sino ser una herramienta para habitar el presente, para reflexionar sobre su ser y el mundo que lo rodeaba. Así, las *Meditaciones* se configuran como un mapa de su búsqueda interior, una escritura profundamente arraigada en la práctica cotidiana de la vida filosófica.

Escribir

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 no eran solo tumbas para los egipcios, sino también artefactos literarios. En ellas, la literalidad de la tumba se revela como un tránsito al inframundo que es, a la vez, un proceso literario. Sin embargo, esta *tumba-texto*, a diferencia de un libro, ocupa y transforma el espacio urbano, moldeando la geografía habitada y relacionándose con el entorno preexistente. Una *tumba-libro* es, entonces, la manera en que los egipcios se insertaban en un espacio de relación con la memoria social, la cual era también una *memoria-objeto*, una *memoria-piedra*, una *memoria-edificio*. Una característica única del mundo literario egipcio es que el autor, tanto de las tumbas como de los textos inscritos en ellas, no era el escriba, sino la propia persona sobre la cual hablaban esos textos. El autor de la biografía que constituía la tumba era, al mismo tiempo, el sujeto de esa biografía. En este mundo de *tumbas-libros*, lo importante no era tanto el acto de escribir, sino la vida misma.



A lo largo de la extensa historia de Egipto, la escritura monumental en pirámides y tumbas estuvo siempre reservada a la escritura jeroglífica, a pesar del rápido y constante desarrollo de la escritura manuscrita para otras funciones textuales. La palabra egipcia para jeroglífico es *mdt ntr*, que significa literalmente «palabra del dios». Este *lenguaje de los dioses* no solo era sonoro, como el resto de los sistemas de escritura, sino también figurativo e icónico. Para los egipcios, no existía una distinción clara entre un escriba jeroglífico y un artista. En todo caso, la escritura era concebida como una rama del arte. Los egipcios entendían que la escritura jeroglífica, el *lenguaje de los dioses*, no se limitaba a lo semántico; era, además, una cuestión visual profundamente vinculada a lo sagrado y al orden cósmico.



La escritura monumental era también una escritura ritual que apelaba a la memoria y a la fijación de lo sagrado, tanto a través del rito como del monumento. Jámblico afirmaba que los egipcios consideraban sus textos como un “asilo sagrado”, al que no permitían ningún cambio. Sin embargo, no se trataba tanto de preservar el sentido o la autoridad normativa de los textos, sino de mantener su fuerza mágica, capaz de hacer presente lo sagrado en el acto mismo de su recitación.



Es notable que Thot, el dios de la escritura, fuera considerado en la cosmología hermetopolitana como el demiurgo universal y el encargado de la regulación del universo. Era algo así como una mente divina, un principio universal del conocimiento. Otro de

sus títulos era “*Señor de las palabras divinas*”. Plutarco lo describiría como el dios más cercano al *logos*. El instrumento creador de este demiurgo era la *zon*, el sonido. Los egipcios hermopolitanos consideraban que el sonido era la fuerza creadora más poderosa, que cobraba presencia y materialidad al salir de los labios. El universo es, por lo tanto, sonido materializado. Thot representa el poder divino que pronuncia ese sonido inicial que funda el cosmos donde antes sólo existía la nada: *Nun*, el flujo del no-ser, las aguas donde nada se distingue. A la nada, uniforme y homogénea, se opone el sonido, la primera presencia, el grito de Thot que da origen al universo cognoscible, al cosmos inteligible. Thot era también el dios de la magia, disciplina en la que la entonación correcta al cantar un encantamiento era crucial. Sólo si la voz y el sonido eran verdaderos, el mago podía dominar las fuerzas naturales. Thot, entonces, crea también la escritura, otorgándole las mismas cualidades que al sonido. La escritura, al igual que el sonido, 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 para neutralizar su amenaza y hacerlos inofensivos. En el caso de manuscritos sagrados, simplemente poseerlos confería el poder que el texto articulaba, aunque el acto de consumirlos, literalmente comerlos, era aún más poderoso.



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



El *Sefer Yetzirá* ofrece una perspectiva profundamente reveladora sobre la naturaleza del lenguaje y su relación con la creación. En este contexto, el acto creativo divino no se reduce a la “creación ex nihilo” convencional, sino que se asemeja a un proceso artesanal y meditativo, donde Dios “traza” (*jaqaaq*) las letras, configurando el universo como un texto vivo. Esto subraya la idea de que el mundo es, en esencia, un entramado lingüístico, un tejido donde el alfabeto hebreo actúa como los hilos fundamentales. La elección de términos como *jaqaaq* (trazar) en lugar de *bará* (crear) resalta el carácter deliberado y estructural del acto divino. Esto vincula al creador con la figura del escriba o del grabador, alguien que, a través de gestos precisos, inscribe las formas que sostienen la realidad. En esta tradición, las letras hebreas no son meros signos arbitrarios, sino matrices ontológicas, cada una con una forma, energía y simbolismo que no solo comunican significados, sino que también producen realidades. Además, la concepción de las letras como “entidades taumatúrgicas” recalca su capacidad para trascender lo humano. Este poder místico otorga a las letras una autonomía y eficacia mágica: pueden develar secretos, mediar entre lo divino y lo humano, y moldear lo invisible en lo visible. Esto posiciona al lenguaje como un vehículo no solo de representación, sino de revelación y transformación. El *Sefer Yetzirá* así redefine la relación entre lenguaje, escritura y cosmos, invitando a reflexionar sobre cómo las palabras, y en particular sus

formas gráficas, pueden actuar como portales hacia dimensiones ocultas, tanto en lo espiritual como en lo material:

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*, I)



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 concebir y practicar la escritura como trazos de cosmos, como cartografías de universos posibles. De igual manera, la lectura, lejos de limitarse a la simple decodificación de signos, se presenta como el despliegue de esos universos, como el acto de habitar esas cartografías. En este sentido, la distinción entre leer y escribir se desvanece: ambas son prácticas vitales, formas de desplegar universos.

•

La mística judía centra su práctica en el estudio y la generación de nuevas interpretaciones a partir de textos considerados inmutables. Más que buscar un supuesto significado absoluto de lo que Dios quiso transmitir, importa poco descifrar una semántica divina. El quehacer cabalístico, entendido como el estudio de la tradición, se orienta hacia la creación de nuevas interpretaciones y, con ello, hacia la generación de 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)

•

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 y Guattari, *Kafka*, p. 31)

•

Una escritura que devele presencias, que maternice 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"

•

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 carle y lágrimas; que ponen gin al gin. 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 mí, ni a ti, sino al otro; atraída por la vida misma, que no juzga, que no elige, que toca sin señalar.

(Hélène Cixous, *La llegada a la escritura*, p. 26)



Escribir es trazar un surco, dejar un rastro con las huellas: hablar, cantar, llamar. Es el sonido que hace presente un cuerpo, el canto que toca y habita el espacio con el cuerpo, amando, deseando, muriendo. Son trazos que se respiran, recorridos que se transitan inhalando, trayectos que se convierten en hogar. Dibujos que acontecen en la memoria de la voz, cantos que acarician la arena donde residen nuestros pasos. Lenguas que trazan caminos para que otros pulmones los inhalen, surcos que se respiran al paso de los espíritus que claman por un mundo.