

LA VIBRACIÓN DEL SILENCIO

MEDITACIONES SONORAS

JÓVENES. PASIÓN Y LIBERTAD | PENSAMIENTO | ENSAYO

PATRICIA
ARREDONDO





LA VIBRACIÓN DEL SILENCIO. MEDITACIONES SONORAS



GOBIERNO DEL
ESTADO DE MÉXICO



Universidad Autónoma
del Estado de México

Alfredo Del Mazo Maza
Gobernador Constitucional

Ivett Tinoco García
Secretaria de Cultura y Turismo

CONSEJO EDITORIAL

Consejeros

Ivett Tinoco García
Rodrigo Jarque Lira
Gerardo Monroy Serrano
Margarita Neyra González

Secretario Ejecutivo
Alfredo Barrera Baca

Comité Técnico

Alejandro Pérez Sáez
Rodrigo Sánchez Arce
Laura G. Zaragoza Contreras

Doctor en Ciencias
e Ingeniería Ambientales
Carlos Eduardo Barrera Díaz
Rector

Doctora en Humanidades
María de las Mercedes Portilla Luja
Secretaria de Difusión Cultural

Doctor en Administración
Jorge Eduardo Robles Alvarez
Director de Publicaciones Universitarias

JÓVENES. PASIÓN Y LIBERTAD | ENSAYO

LA VIBRACIÓN DEL SILENCIO. MEDITACIONES SONORAS

PATRICIA ARREDONDO

FOEM
FONDO EDITORIAL ESTADO DE
MÉXICO



La vibración del silencio. Meditaciones sonoras

© Primera edición: Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de México / Universidad Autónoma del Estado de México, 2023

D. R. © Secretaría de Cultura y Turismo del Gobierno del Estado de México
Jesús Reyes Heróles núm. 302,
delegación San Buenaventura, C. P. 50110,
Toluca, Estado de México.
ceape.edomex.gob.mx

D. R. © Universidad Autónoma del Estado de México
Instituto Literario núm. 100, Oriente, C. P. 50000,
Toluca, Estado de México.
www.uaemex.mx
publicaciones@uaemex.mx

© Patricia Denisse Arredondo Velázquez

ISBN (colección GEM): 978-607-490-415-4

ISBN (colección UAEMÉX): 978-607-633-482-9

ISBN (GEM): 978-607-59876-2-0

ISBN (UAEMÉX): 978-607-633-682-3

Número de autorización del Consejo Editorial de la Administración Pública Estatal
CE: 226/01/43/22

Coordinación editorial: Alejandro Pérez Sáez y Jorge Eduardo Robles Alvarez

Diagramación y formación: Renata Alejandra Martínez Lechuga

Diseño de portada: José Martínez Macedo

Cuidado de la edición: José C. Núñez Fernández

Las opiniones expresadas en este libro son responsabilidad exclusiva de la autora y no representan necesariamente el punto de vista del editor.

Hecho e impreso en México / *Made and printed in Mexico*

Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio o procedimiento, sin la autorización escrita de los titulares de los derechos patrimoniales.

Índice

Prólogo	9
MUZAK. UN TEMPLO EN EL OÍDO	13
Nota inicial	15
El sonido que dio origen al mundo	19
Una caja llena de oscuridad	23
Muerte por agua	28
Ojos en blanco	34
La música y sus traiciones	39
La casa del canto	45
Onironauta	51
Huella sonora	57
El poder del micrófono	65
MEDITACIÓN, CUERPO Y ESCRITURA	71
Apertura	75
Eco y la teoría del espejo	77
Desahogar el cuerpo	80
Camino hacia lo siniestro	82
Sueño música	83
La música me sueña	86
Me nombro otra	88
El museo del grito	91
La danza de los planetas	94

Compasión por el ruido	95
Protección acústica	97
Un ancla a la vigilia	100
Te sigo soñando	102
Meditación trascendental	103

SILENCIOS INCÓMODOS 105

Nombro lo oculto	109
Mi otra voz	111
El tiempo que no tiene lenguaje	113
Ley del hielo	114
Singer. El duelo sonoro	116
El ruido que hago al escribir	118
Santo y seña	121
Ferrocarriles	130

Agradecimientos	141
-----------------	-----

*A Ludo
A quienes me han escuchado,
para que comiencen a escucharse*

Prólogo

Este libro fue escrito para escucharse. Ésa fue la única instrucción del desierto, el cual una noche de 2017 me entregó una semilla que se convertiría en el árbol en crecimiento que es hasta hoy, 2023, esta investigación. La primera pregunta que surgió, como una pista de sentido, giró en torno a la música, la audición y su relación no sólo con la vida sino también con el misterio de la muerte. ¿Cómo se tejerían y qué develarían al trenzarse? Las respuestas fueron, por supuesto, más preguntas, notas, ecos de voces que se han preguntado lo mismo y se respondieron con el medio en el que encontraron sus propias verdades.

Un verso de Rilke, perteneciente a los *Sonetos a Orfeo*, fue perfecto como nombre de una semilla: “Un templo en el oído”, que con la ayuda del productor Asgard Mendizábal, se convirtió luego en un pódcast, el cual se estrenó en la radio de verano del Museo Tamayo de Ciudad de México en 2019, con el nombre de *Muzak. Un templo en el oído*; desde entonces, y durante cuatro años, sigue con vida en plataformas de *streaming* musical, periodo en el que ha ido haciéndose de un público que comparte escucha y entra en este laberinto con el deseo de descender hacia algo dentro de sí mismo; esa comunidad se ha hecho más numerosa con el tiempo.

Así, el ejemplar que el lector tiene en las manos es un paso atrás y uno adelante, pero, sobre todo, es un proceso, el esqueleto y el desarrollo de estos ensayos que decidieron su propia forma y en los que se han ido ramificando mis preguntas y lecturas acerca de la audición. Siete de los textos aquí publicados se

encuentran en el pódcast *Muzak*. Sin embargo, debido a que el formato del libro lo requiere, se han editado de manera que sean entendibles por escrito y sin algunos de los recursos e hipervínculos que permite integrar un formato sonoro, aunque conservando su esencia entre sincrónica, fragmentaria y poética.

Esta edición tiene también algunas omisiones, precisiones, correcciones y extensiones en los casos que lo han requerido. Una de las cosas que me interesa cuestionar ahora es la manera en que las plataformas influyen en la interpretación de un material literario y su duración en la memoria. ¿De qué manera, al estar la voz en formato escrito, como narradora en primer plano, afecta el contenido? ¿Será que se siente la ausencia de la música, o se es capaz de percibir mejor la musicalidad de las palabras? ¿Será que la música, para quienes han escuchado los episodios del pódcast, ha creado en los cuerpos receptores una memoria anticipada que hace que se atesore el silencio de la página, o lo contrario?

Si bien la primera parte de este libro, al cambiar de plataforma, es otro registro, en los otros dos apartados, “Meditación, cuerpo y escritura” y “Silencios incómodos”, se verá una serie de reflexiones hermanadas con la primera parte, pues el cuerpo lector, más allá de ser un cuerpo pensante, es un cuerpo sintiente, y desde ese lugar hay un espacio para reflexionar sobre la pregunta que originó el desarrollo de esta investigación.

Preciso: en el apartado que respecta a la meditación, intento hacer una conexión desde la audición justamente con esta práctica a partir de otros sitios que la definan y en relación con el oficio de la escritura: ¿de qué manera cabe el lenguaje en la audición?, y ¿de qué modo al ser el silencio uno en sí mismo es una de las bases de la escucha? Esto abre paso al último apartado, en el que presento un par de textos que fueron publicados con anterioridad y en los que se asoma esa mirada hacia la voz, el ruido y el sonido como eje narrativo, ensayos

que bien pueden ser reescrituras de todo lo otro. Creo que, por fin, pierdo en este libro el miedo a repetirme y a mostrar que en determinado proceso las ideas no siempre están limpias o acabadas. Y, sobre todo, que no son resoluciones absolutas a las cuales no se les puede volver a tocar una vez escritas.

Para quienes conocen mi trabajo, desde aquel dedicado a las infancias hasta el poético, no es un secreto que siempre me ha interesado el lenguaje en todos sus espectros y fuera de una perspectiva antropocentrista. He visto que, al dejar de ponernos en el centro, el *sentir* es un *sentido* en sí mismo y, con ello, las ideas se vuelven sensibilidad y no meras enunciaciones.

El sonido es, de alguna forma, una intersección entre los reinos que habitan la Tierra, y conocer otros acercamientos a él me ha permitido ver que lo que aquí se toca es y será expansivo: confío en que abrirá otros procesos y otras reflexiones, del mismo modo que generará actualizaciones de éstas. Ojalá que, al ser el primer libro de prosa que publico, amplíe el panorama sobre las obsesiones en mi trabajo creativo.

Nota inicial

Este primer apartado, tal como lo he dicho en el prólogo, es el que se encuentra en relación directa con el pódcast —disponible aún en diversas plataformas de internet para escucha, consulta y descarga—. La estructura de los ensayos es fragmentaria: abren con lo que he denominado una *meditación inicial*, que funge como un espacio en el que el lector puede identificar el tono del texto, y los silencios entre las notas intentan dejar un intervalo para que el lector pueda fungir como un ente activo en las conexiones del discurso.

En el caso del formato de audio, tanto el diseño sonoro como la música y las letras de las canciones —que aquí se han omitido, pero que considero parte importante del entramado, pues en muchas ocasiones ilustran lo dicho y permiten señalar acontecimientos históricos o políticos de una manera sintética— se encargan de crear esas conexiones y tensiones rítmicas coexistentes en las notas originales que dieron pie al manuscrito: de alguna manera, buscaba que, así como estuvieron en una libreta anotadas, se conservaran sin sobreexplicar, puesto que la selección y el orden mismo lo dictaron las lecturas.

Siento que, de muchas maneras, también los fragmentos y las citas me permiten imaginar el texto como un *collage* donde cada cita es un recorte resignificado por el espacio y los recortes que lo rodean; una polifonía en eco donde tiene la misma importancia un verso que una verdad científica y cuantitativa, y que no está en linealidad sino en sincronidad. Es, de cierto modo, la transcripción de lecturas y pensamientos en torno

a repeticiones y ecos a los que la escritura no les tiene miedo cuando están reservados a la intimidad. Cuando uno lee, creo que también escucha y atesora las palabras de quien habla, como si en ellas existieran verdades que no queremos rebatir, sino entender y glosar.

Quiero pensar que, por el modo en que el tiempo mismo construyó en especial estos ensayos, quedan borrados márgenes jerárquicos: todo se abre desde la semilla y es parte de ella. Las voces están tejidas porque, de alguna manera, ése es el objetivo de este trabajo: hacer del *yo* un *nosotros* o, como lo escribió Violeta Parra, del canto de todos, mi propio canto.

Pues ¿qué era la música si no iba
mucho más allá de todas las cosas?

RAINER MARIA RILKE

El sonido que dio origen al mundo

MEDITACIÓN INICIAL

No acabarán mis flores,
no cesarán mis cantos.
Yo cantor los elevo.
Se reparten, se esparcen.
Aun cuando las flores
se marchitan y amarillean,
serán llevadas allá,
al interior de la casa
del ave de plumas de oro.

NEZAHUALCÓYOTL

En el inicio del universo hubo un sonido: quizá el de un rompimiento que comenzó a separar todo lo que alguna vez fue uno. Con tal sonido inició la música, ya que cada pedazo de ese universo roto creó su propio canto, y sería éste el que les daría identidad como especie en un mundo sonoro. A su vez, dejaría testimonio de la estructura universal, pues “los movimientos planetarios celestiales están organizados según patrones musicales”, asegura en *Necesidad de música* el teórico francés George Steiner. Éste retoma el mito platónico de la música de las esferas, el cual propone —por influencia de Pitágoras y luego de Platón, quien lo tomó por verdad— que las notas musicales reciben el influjo de los planetas y la armonía es posible porque es un reflejo del orden bajo el que está constituido el universo mismo. La armonía es, entonces, también la distancia y la cercanía que guardan las notas entre sí. El pentagrama es la composición del cosmos; las notas, planetas girando en la órbita, en el espacio de la cuerda, que con sus cuerpos celestes marcan tiempo y destino —a partir de esta premisa, escribió y amplió

Kepler *La armonía del mundo*—. Del sonido de la luz de aquel rompimiento nacería, asimismo, la palabra.

*

En los códices mexicas, la figura del caracol representa la palabra oral, y la palabra oral, más que palabra, era canción: en ella estaba el espíritu de la vida, la sabiduría de la vida. Al amanecer y en el ocaso, el sonido del mar saludaba y despedía al sol, que para dar la bienvenida a la noche se fundía en el agua.

*

En la obra de Nezahualcoyótl se puede leer bien la idea del canto como un ente vivo y una ofrenda. Pues los sonidos de todo lo que existía eran música. Y, siendo el canto parte de la música del cuerpo, no es que todo hablara sino que, a nuestros oídos, todo cantaba. Todo demostraba su sensibilidad desde el sonido: se estaba más cerca de la emoción que del intelecto. Las aves, el viento, el agua, el fuego, guardaban dentro de sí su propio canto, su propia vibración y su propio mensaje.

*

El canto de las cosas, su sonido, es lo que unifica al universo roto, y el llanto del hijo es el que dice a la madre al nacer “sigo unido a ti”. Conocemos el sol y la voz al ser *dados a luz*: cantamos para que los astros nos miren.

Para los sacerdotes wirraritari, en las ceremonias, el canto es fundamental: con éste llaman, dan la bienvenida a los espíritus. El chamán-sacerdote es un cantante. Es él quien se encarga de que la barrera que pudiese existir entre la vida y la muerte se rompa con la música, del mismo modo que presta su cuerpo para que otras voces hablen. El chamán es el hombre que está conectado a la naturaleza, a su lenguaje.

El ensayista francés Pascal Quignard repara en su obra sobre la figura del chamán como un unificador de las dualidades: “El chamanismo es la caza de los espíritus que brincan de animal en animal en la doble inmensidad de los mundos visible y nocturno, es decir, real y onírico. Esta caza es un viaje del cual hay que regresar. Es la culpa paleolítica: ser capaz de traer la presa que devino predadora de su predador”. La cacería a la que se refiere es también simbólica: es el ciclo por el que se mantiene la vida, de quién es el turno de la vida y de quién el de la muerte; en ambos casos, hay un sonido para cada uno de esos tiempos.

La voz del chamán es más que una voz; el cuerpo del chamán es más que un cuerpo: es el lugar donde convergen todos los tiempos, todas las voces y todos los cuerpos, sigue Quignard en *El odio a la música*: “Un buen chamán es un ventrílocuo. El animal penetra en quien lo llama con un grito. El dios entra en el sacerdote. Es el animal que cabalga, el espíritu que induce el trance en quien posee. El chamán lo combate. Se transforma en presa del chamán”.

En el tacto del combate es donde se diluye la separación: al encuentro con la muerte, quien queda con vida comienza a saber que ése es sólo un instante previo al giro: están bailando los planetas y el chamán sabe, cuando la llama, que es él su propia presa.

En la Edad Media, las “gestas heroicas” eran cantadas por los trovadores. Y en la voz popular, al esparcirse, se seguían cantando esas vidas que, se creía, eran fundamentales en la historia de un pueblo. Así, la poesía pensada como creación —rememorando la definición griega—, pero también como un género rítmico emparentado con la música, buscaba fijarse en la memoria. Sabiendo que la memoria, al ser tiempo, también es ritmo. En la experiencia, probablemente, nos sería más fácil quizá recordar una melodía o la emoción que ésta transmite más que las palabras que la componen.

Una pregunta esencial oscila entre los dos mundos, según Steiner: “¿Por qué hablar si puedo cantar? [...] Las cadencias musicales, el ‘ritmo’, llegan al feto en el útero; y el más anciano, aun el que ha perdido la razón, tararea, silba, masculla música antes del final”. Así, ante la muerte, la música tiene un poder del que carece el habla: es cazadora en cuanto busca atraer al otro, nace de todas las posibles materias que pueden fungir como instrumento y hace de nuestro oído una gruta en que resuena una emoción que se abre camino por ese sentido nocturno para llevarnos con ella al estruendo final: el sonido que dio origen al mundo.

Una caja llena de oscuridad

MEDITACIÓN INICIAL

Dejar que la música entre por las uñas.
La escucha más atenta pone a disposición
los nudillos,
la nuca,
la espalda,
el vientre,
las piernas,
las rodillas,
los talones,
los pies;
a cada órgano,
a cada músculo,
a cada hueso
y a cada célula;
olfatear los ruidos,
que hasta el pelo que se caerá por la mañana
sea una flor abierta al sonido.

La materia es eléctrica, y por tanto, “un amasijo de vibraciones”, anota Alfonso Reyes en su texto *Interpretación del peyotl*, en el cual trata de ejemplificar cómo, bajo la influencia del hikuri sagrado, “los sonidos se convierten en visiones, las notas musicales en alucinaciones luminosas”. Y, a su vez, para hacernos entender la dinámica del sonido, Reyes lanza delante de nuestros ojos una piedra a la onda del agua, con lo cual nos hace ver cómo ésta viaja aproximadamente a una frecuencia de seis metros por segundo, mientras que, a diferencia de ella, “la onda eléctrica de la radiodifusión ocupa una escala que va de 200 a 2,000 metros en la misma unidad de tiempo”. A partir de estas y otras distinciones entre la velocidad con que viaja la

electricidad por distintos elementos, entre sonido y luz, Reyes especifica las cualidades atómicas de cada materia sólo para aseverarnos que bajo los efectos del peyote ambas se unifican, pues “los sentidos humanos reciben las vibraciones acústicas con todos los honores que, en estado normal, sólo se conceden a las luminosas”.

En sus palabras, luego de experimentar así los sentidos, el cuerpo se percibe en su normalidad como un “lentizador” del sonido. Por lo que el efecto del hikuri hace repensar el alcance y la flexibilidad de la percepción humana, en un mundo donde cada especie, animal o vegetal, tiene sus propios patrones sensitivos. De modo que asomarnos a esas otras maneras de percibir puede ayudarnos a abrir la nuestra, al menos desde la imaginación.

Los investigadores Mancuso y Viola, conocidos por su colaboración en el libro *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*, han puesto en jaque la idea de una planta como “un ser vegetativo”. En su teoría, exponen que, además de los cinco sentidos conocidos por los humanos, las plantas tienen por lo menos otros quince más, lo cual las hace sumamente sensibles al entorno, y esa misma suprasensibilidad es la que se traduce finalmente como inteligencia.

*

El silbato silencioso es uno de los objetos que nos ayuda a explicar las limitaciones auditivas del oído humano. Francis Galton lo inventó en la segunda mitad del siglo XIX, después de experimentar con las frecuencias auditivas de otras especies. Aunque su sonido es imperceptible para nosotros, ya que emite una frecuencia denominada infrasónica, no lo es para los perros, pues para ellos fue diseñado, y con justa razón éstos han fungido por

siglos como oídos de las casas: por las noches, en el aparente silencio para el oído humano, escuchan el crujir de los muebles, los ruidos que les son familiares y los que llegan de fuera. No sería descabellado pensar que en la Mesoamérica prehispánica sabían acerca de las capacidades olfativas y auditivas de los perros; son animales que pueden andar en la oscuridad y, por ello, en las leyendas son los que acompañan a quienes emprenden el viaje al Mictlán: al descender a la tierra y para ascender en el agua, se necesita la compañía de un ser cuya percepción sea más sensible a la luz vibratoria del sonido.

*

Tanto en el documental *Touch the Sound* como en su labor de percussionista, la música escocesa Evelyn Glennie propone una escucha que parte del cuerpo como un gran oído. En el filme cuenta que, a partir de su sordera, en su proceso de aprendizaje de la música, a los doce años, sus manos aprendieron a sentir aún con mayor intensidad las vibraciones del sonido que estaba creando mientras tocaba; y desde el tacto, a escucharlo y vibrar con él. Palpar las texturas y los materiales con los que trabaja, que pueden ir desde utensilios de cocina hasta tambores de comunidades recónditas del mundo, le permite conocer con la piel la densidad y la naturaleza de los sonidos que producen, para regular el volumen cuando los usa como instrumentos musicales.

Glennie ha llevado lejos la idea de oír con la piel y ha usado su conocimiento para desarrollar un programa enfocado en adultos mayores con algún tipo de demencia; confía en que el sonido puede tener el impacto sensorial positivo del tacto en personas que se encuentran en asilos y hospitales, donde el contacto corporal es escaso. Ella dice que, probablemente, el silencio es uno de los sonidos más estridentes y terribles que ha podido

experimentar durante su vida (*Silence is probably one of the loudest sounds and heaviest sounds that you would ever likely to experience*). La música la ha ayudado a descubrir las maneras en que escucha el cuerpo. Eso, de nuevo, reta nuestra idea de escucha, pues Glennie no es la primera historia de un músico sordo. Así que, ¿quién asevera, a quienes clínicamente son llamados sordos, que la escucha es algo que se concentra puramente en las orejas?

*

“Una de las tareas más difíciles que enfrentamos a diario como seres humanos es la de tocarnos unos a otros, sea un tacto físico, moral, social o imaginario: todo contacto es crisis”. La escucha como tacto y contacto conecta con el poema de Anne Carson. ¿Quién, más allá de los psicoanalistas, podría pensar que en el silencio de la escucha hay un contacto sin tacto? ¿De qué modo, al ser el cuerpo un oído, es el habla en espejo más que palabra, cuerpo? ¿Qué respuesta es la indicada cuando la palabra es la piel del habla?

*

Los sonidos que vienen del exterior pueden resultarnos estimulantes, pero no se podría decir lo mismo de los que provienen de nuestro propio cuerpo; aunque es por una razón que no somos testigos de ellos. Para muestra de cómo reaccionaríamos tentativamente si pudiéramos oír todos los sistemas, las células y bacterias que operan dentro de nosotros, se tienen los resultados de algunos experimentos en una cámara anecoica: una sala que aísla tanto del sonido como del ruido exterior, además

de cualquiera de las reflexiones que pudiesen generarse dentro de ésta; es decir, un espacio donde el eco no es posible y el silencio es tal que permite escuchar el sonido de nuestros órganos. Los especialistas consideran que permanecer en un sitio así por más de cuarenta y cinco minutos podría llevarnos a perder la cordura, pues el oído es el sentido que sostiene nuestro equilibrio.

Así, entre ruidos concretos e imaginarios, ¿qué diferencias habría entre oír nuestras tripas procesando el alimento y escuchar nuestro pensamiento taladrándonos una y otra vez con la misma idea? ¿Qué tanto ese equilibrio, mental y físico, puede conservarse porque nos encontramos en relación vibratoria con lo que nos rodea?

*

La meditación se basa, en gran medida, en concentrar nuestra escucha en la respiración, abrirnos a través del oído y en silencio si no somos nosotros quienes hablamos: aprender a escuchar es aprender a estar. Una sordera selectiva es ausencia, cerrarse a aquello que creemos que nos ataca.

Ampliar la escucha, en cambio, sería escuchar tratando de imaginar cómo lo haría una planta o un perro, sabiendo que la velocidad y el volumen con que recibimos las vibraciones están sujetos a qué tanto estamos dispuestos a recibirlas, y también a una percepción flexible, escuchar con lo que nunca hemos oído, a lo que no han dejado hablar: ser uno con la piedra que al caer en el agua se transforma en fuerza a través de sus ondas.

Muerte por agua

A Mikel R. Nieto

MEDITACIÓN PRIMERA

Más abajo que yo, siempre más abajo que yo está el agua. Siempre la miro con los ojos bajos. Como el suelo, como una parte del suelo, como una modificación del suelo [...]. Líquido es, por definición, lo que prefiere obedecer al peso para mantener su forma, lo que rechaza toda forma para obedecer a su peso. Y lo que pierde todo su aplomo por obra de esa idea fija, de ese escrúpulo enfermizo. De ese vicio, que lo convierte en una cosa rápida, precipitada o estancada, amorfa o feroz, amorfa y feroz, feroz taladro, por ejemplo, astuto, filtrador, contorneador, a tal punto que se puede hacer de él lo que se quiera, y llevar el agua en caños para después hacerla brotar verticalmente y gozar por último de su modo de deshacerse en lluvia: una verdadera esclava.

FRANCIS PONGE

Al entrar al mar oigo el fantasma de las brazadas y el pataleo de los nadadores, de sus piernas fundidas en una aleta; agito un poco mis pies en la arena para que recuerden si también fueron aletas. Imagino cómo se propaga dentro del agua el sonido de esos cuerpos que han vuelto a transformar su naturaleza bípeda en acuática. Escucho romperse las olas que me empujan y siento mi propio peso oponerse al movimiento del agua. Dejo de oír de pronto veo el mosaico el color verde de mi traje de

baño decenas de piernas y brazos confundida dentro del agua busco con el cuerpo dar forma a un grito.

*

Si me sumerjo, saldré sola a la superficie. Nadar es instintivo. En el útero éramos oyentes, no escuchas; en el principio fuimos acuáticos: “Aún no respirábamos. Aún no gritábamos. Oíamos”. Nuestro oído precedió a nuestra visión, y aunque alguna vez oímos el mundo desde el agua, apenas fuera del mundo uterino, los sonidos del agua pertenecen sólo al agua.

*

Och ha, del maya, se traduce como *muerte*, pero su significado es ‘entrar al agua’. En México, la leyenda de la Llorona, una mujer que por desesperación ahogó a sus hijos, es contada en todo sitio donde hay un cuerpo de agua. En lo simbólico, es la madre que los hace volver al vientre.

*

“En el agua somos oyentes nuevos: escuchar una grabación subacuática podría llevarnos a perder la percepción espacial y temporal, puesto que al no reconocer los sonidos no hay prejuicio con respecto a ellos”, dice Mikel R. Nieto acerca de su exposición “Marina”.

*

En la inmersión, el habla no significa. ¿Qué es una palabra en el nado? El cuerpo responde a la corriente. Nadar es un baile que silencia para dejar que el ritmo se apodere del cuerpo. Es un baile solitario en el que la fuerza del agua nos arrastra y nos obliga al movimiento, pero, primero, enmudece al mundo, nos cubre los oídos. El silencio a cambio de la respiración es, en su reino, un requisito.

*

Imaginar la música del agua, desde el agua, dentro del agua, al fondo del agua; si bien la vida acuática es una vida onírica, a ojos cerrados. ¿Sólo sirven los ojos a la luz? Los ojos en la gestación sirven al oído: en la oscuridad, toda imagen es posible. Si la voz de la madre no es sólo la voz de la madre, es la voz de la madre dentro del agua de la madre. Si la voz es una voz social, la que oye el feto ¿es voz interior? ¿Es la voz con la que la madre se habla a sí misma una diferente a aquella con la que le habla a ese otro que la habita? Probablemente nos hayamos acostumbrado ya a la imagen de unos habitando a otros, de cuerpos dentro de cuerpos, de huesos formándose de sangre. Un recordatorio de nuestro origen es el feto que duerme dentro de la madre esculpido a los lados de nuestra cabeza, en la forma de nuestras orejas.

*

En *Tierra baldía*, T. S. Eliot escribe el verso “muerte por agua”; con él puede rememorarse el suicidio de la Ofelia de *Hamlet* que, ya muerta, “flota como un gran lirio”. El agua es el ataúd de Ofelia. El agua es el símbolo de los enamorados suicidas. El

enamorado arde en deseo. El que desea se arroja —trastornado por la desesperación— al agua, como Butes al escuchar el canto de las sirenas. El deseo de Aschenbach, en *La muerte en Venecia*, muere ahogado. La gitana del “Romance sonámbulo”, de García Lorca, se mece “sobre el rostro del aljibe”. Virginia Woolf y tantos otros más entraron al agua, y aunque es luz en la superficie, quienes conocen la oscuridad del fondo saben que su negrura es mucho más poderosa.

*

Según Bachelard, “cerca de ella, todo tiende a la muerte. El agua comunica con todas las potencias de la noche y del suicidio [...]. Al estar tan fuertemente ligadas al agua todas las interminables ensoñaciones del destino funesto, no hay que asombrarse de que el agua sea para tantas almas el elemento melancólico por excelencia [...]”. Los cuerpos de agua nos permiten imaginar la experiencia del regreso: *entrar*.

*

Och ha. Nombrar el agua era nombrar lo divino. En cultos mayas, quien recibía debía devolver una ofrenda. No se escatimaba en el poder del agua. Sobre ella podría fundarse un imperio.

*

El hidrófono, un micrófono subacuático de invención militar en la Primera Guerra Mundial, usado para identificar la presencia de submarinos, se ha convertido en nuestros oídos dentro del

mar. Se dice que, para nuestro oído, las grabaciones subacuáticas son abstractas; no tenemos una referencialidad de lo que habita en lo profundo y su sonido: de algún modo, al intentar interpretar lo que oímos, todo se convierte en vestigio, intuición, comparación, metáfora o reminiscencia. Intento no interpretar lo que escucho: me extraño de la escucha terrestre tratando de hacer que mi oído entre al agua.

*

En un grabado que ilustra algunos experimentos hechos en Europa a principios del siglo XIX por un par de físicos para determinar la velocidad del sonido dentro del agua, un hombre sentado en un bote sumerge, a manera de anzuelo, un aparato en un lago; su forma de cornetilla es parecida a la de un estetoscopio. Me pongo los audífonos, recargo la boca del aparato en mi pecho y comienzo a contar mis latidos, luego la llevo hacia mi estómago: dentro de mí oigo el agua, y si alguien me habitara, también la oiría.

*

Si hay algo que puede expresar el sonido del mar, es el canto de las ballenas, que habiéndolo escuchado todo allí dentro lo reproducen en lo que pareciera un llanto; ese canto es el grito de los ahogados. El miedo al agua es también el miedo a la muerte. Quien mejor nada es quien, habiendo aceptado su mortalidad, se mueve sin temor, a merced de una fuerza que es y no es suya, quien mejor se entrega a brazos abiertos, quien se desplaza hacia un adentro, hacia lo profundo, callado y ya, por fin, en silencio.

*

Su sensación cubriéndome tarda en disiparse; me hace sentir vulnerable. Camino para salir del mar sin haber despegado nunca los pies de la arena. El estruendo de las olas prolonga su misterio por la playa hasta perderse como un rumor entre las voces de la vida terrestre.

Ojos en blanco

MEDITACIÓN INICIAL

Él dijo deja de gritar y serás escuchada.
Los sabios dijeron guarda silencio y serás escuchada.
La escuela dijo sé inteligente y serás escuchada.
El terapeuta dijo siente y serás escuchada.
Los vendedores dijeron si tienes dinero serás escuchada.
Los racistas dijeron si eres blanca serás escuchada.
Los viejos dijeron cuando dejes de ser joven serás escuchada.
Los asesores dijeron cambia de voz y serás escuchada.
Los presidentes dijeron si hablo por ti serás escuchada.
Los puristas dijeron si hablas mi idioma serás escuchada.
Los machos dijeron sólo si eres hombre serás escuchada.
Los académicos dijeron si lo que dices es comprobable serás escuchada.
Los maestros dijeron si logras comprender el sentido de la vida serás
[escuchada.
Los niños dijeron si es un juego serás escuchada.
Los que buscaban justicia dijeron si has sido víctima serás escuchada.
Los poetas dijeron si me complace serás escuchada.
Los muertos preguntaron ¿quién te cortó la garganta?

¿Puede un grito ser dulce? Al oírlo, el rostro se deforma; la boca se queda abierta, trabada, como cuando la bestia mastica. Ante el horror o la emoción, las manos tratan de mantener la cabeza en su sitio: las serpientes se arrastran en el cuero, se enroscan unas en otras anticipándose a su petrificación. La Medusa abre los ojos con espanto: de su boca explota también el horror ante lo que está presenciando: el reflejo de sí misma. A través de la imagen muda nos llega su sonido.

*

Al observar la pintura, nosotros somos quienes completamos lo que está frente al personaje. Desde su perspectiva, nosotros podríamos ser la causa del horror o la sorpresa, pues el mismo gesto parece no distinguir entre positivo y negativo.

*

¿De qué forma el arte juega con la figura del enemigo? ¿En qué medida, cuando observamos, confrontamos? “Yo soy, amigo mío, aquel al que mataste. Te conocí en lo oscuro, pues tenías el gesto con el que ayer hundiste en mí tu bayoneta...”, escribe Wilfred Owen, quien fue poeta y soldado e hizo de su experiencia en la guerra su materia poética: su escritura está llena de sonidos de armas, de exhalaciones humanas ante todo lo que se presencia tras los disparos y las explosiones, pero también de un silencio reconfortante: el que viene después de la detonación.

El cañón es, para él, la boca que se queda petrificada en el grito.

La potencia de éste alcanza todos los oídos.

Lo atómico es también lo destructivo.

La onda expansiva de una bomba podría ensordecernos hasta la muerte.

*

Esa deformación del rostro que podría parecer propia del grito se da también al tocar instrumentos de viento. En el cuadro *El nacimiento de Venus*, Céfiro crea el viento que le dará dirección a Venus con un soplo. La música instrumentada en los metales, lo mismo que cualquier fuego, necesita del aliento para avivarse.

Esa imagen se refracta en muchas más escenas: aquel que ve frente a sí una serie de velas encendidas infla también las mejillas, que, como preparadas para un grito, apuntan a la flama para apagar o entregar al viento todos sus deseos.

*

En *El libro de los cinco anillos*, el antiguo guerrero japonés Miyamoto Musashi deja una serie de enseñanzas de artes marciales, las cuales están en función de los elementos en relación con el cuerpo. En un apartado se dedica a hablar de la voz como instrumento de lucha y hace notar que

existen gritos previos a la batalla, gritos posteriores a ella y gritos durante la batalla. Cada grito corresponde a un momento distinto del enfrentamiento. Es importante lanzarlos de acuerdo con cada situación. La voz está cargada de energía, es un signo vital. Se grita en casos de emergencia, frente al fuego o las tormentas. Cuando se pelea una gran batalla, habrá que gritar con todas las fuerzas. Durante la lucha, la voz adquiere un timbre que se va elevando a medida que aquélla se desarrolla. Al terminar la pelea, se grita para festejar la victoria.

Reconocer los tipos de gritos ayudará a los guerreros a hacer uso de éstos para indicar los tiempos y ritmos de la lucha: el lenguaje de la guerra está más en el grito que en la palabra. En ese contexto, es el indicativo de la virilidad: el animal en dominio. El permiso de la bestialidad en lo humano como demostración de poder.

*

La imagen del último aliento es la de los ojos que van quedándose en blanco, pero ¿qué hay del árbol que cae en medio del bosque y no produce sonido? ¿Cuánto dura funcionando el oído después del estertor? Si fue lo primero que despertó en nosotros, ¿qué tan probable es que sea lo último que se apague? En un cuerpo que ha comenzado a suspender sus funciones continúan en actividad organismos vivos, y a pesar de que no pueda responder a los estímulos, no quiere decir que no exista audición en él.

*

¿Qué música puede tocarse en medio de una guerra? En *Músicas de otro mundo*, el compositor polaco Simon Laks habla de su trabajo como músico en los campos de exterminio. Gracias a su oficio le perdonaron la vida. Al ser integrado a la orquesta, tuvo la oportunidad de obtener jerarquía entre otros reclusos. La música era necesaria para el itinerario y las actividades del campo: con ella se le recordaba a la gente quién estaba a cargo, qué sucedía y quién se hallaba cerca. Laks marchaba con los soldados y la orquesta acompañaba constantemente a los altos mandos como un indicativo de estatus. En sus palabras: “En Auschwitz hubo música [...] para asegurarse del funcionamiento impecable de la maquinaria disciplinar y también [...] para distracción personal y para mantener la moral de las escuadras de protección, nuestros guardianes”. Tanto la voz como la música son instrumentos de guerra.

*

Para algunos pensadores como Nietzsche, la muerte y la música no están separadas: la música es el llanto imposible hecho posible, el llanto que deja de ser solitario para convertirse en llanto social. El grito no queda fuera de estas asociaciones: los músicos al ejecutar, las plañideras al llevar a cabo su labor y los guerreros en acción cambian de gesto, todos conscientes de que los muertos, aun con los ojos cerrados, siguen escuchando.

La música y sus traiciones

MEDITACIÓN INICIAL

Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme. Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria. Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán re incidía, alentaba en mí la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar, hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar. Pero el refrán era demasiado breve, de modo que yo no podía fundar una estación pues no contaba más que con un tren algo salido de los rieles que se contorsionaba y se distorsionaba. Entonces abandoné la música y sus traiciones porque la música estaba más arriba o más abajo, pero no en el centro, en el lugar de la fusión y del encuentro. (Tú que fuiste mi única patria, ¿en dónde buscarte? Tal vez en este poema que voy escribiendo.)

ALEJANDRA PIZARNIK

“El habla está llena de mentiras, pero la música por sí misma es incapaz de mentir”, dice Steiner para defender la música frente al lenguaje verbal. Mas en la naturaleza, como en las sociedades, el sonido por mucho tiempo ha sido una trampa: los cazadores imitan a las presas para atraer a los depredadores o imitan a otros depredadores para ahuyentarlos. Algunos cazatiburones simulan el movimiento de los peces usando una especie de silbato acuático: el sonido se convierte en la carnada al evocar

la imagen de ésta en el predador. El deseo funciona de forma parecida: un simple gemido es capaz de evocar imágenes de la experiencia que podría tener quien lo escucha, de lo que podría depredar. Es una promesa. Un principio de la adaptación, no sólo en la imagen, es la imitación y la mentira.

*

El poeta turco Nazim Hikmet, quien fue exiliado por su lucha antifascista, escribió largamente sobre la verdad como algo que combatía la política:

Si mienten las antenas de las radios,
Si mienten las enormes rotativas,
Si miente el libro y mienten los afiches,
Si mienten los anuncios de los diarios,
[...]
Si miente el que te explota,
el que explota tus manos...

La voz del poeta, en su tiempo, era la voz del pueblo frente a los abusos: había que sacarla del mapa o desaparecerla.

*

En diferentes culturas originarias, los ritos de caza están emparentados con ritos sexuales. Los ayunos sexuales de los wurraritari encuentran sentido en la idea de que debe haber respeto por la futura presa, literal y simbólicamente. Una vez que los jóvenes han cazado, es necesario que se purifiquen antes de volver a la comunidad, pues han entrado en contacto con la muerte y

lo sagrado. Esa iniciación en la cacería es la entrada a la adultez: quien puede cazar, puede casarse. Y la fortaleza para mantener la abstinencia antes de hacerlo demuestra la pureza de su corazón. Cualquier mentira o desobediencia en el cumplimiento de las reglas durante el periodo de ayuno implica un castigo divino.

*

En *La noche sexual*, Pascal Quignard habla de la unión sexual y el origen resumiéndolo como la “imagen que nos falta”. Durante el acto sexual, dice, existe un *dolor obsequioso* en el cual, de nuevo, está presente la metáfora de la cacería: es el momento en que la presa, en manos de su predador, deja de resistirse y se entrega. El gesto del dolor obsequioso es parecido al de los sacrificios rituales mexicas en los que se extraía el corazón: a pecho abierto, la cabeza cae sobre la nuca. Esa misma posición de apertura adopta el cuerpo al cantar o escuchar música. Ésa es la postura del rostro de Xochipilli, patrono de la música, y desde esa imagen el historiador Miguel León Portilla habla de la pleitesía y del éxtasis como una cualidad de la escucha.

*

Otro libro que establece una relación entre la sexualidad y la animalidad es el *Kamasutra*. En él se hace una clasificación de las personas según el tamaño de sus órganos sexuales en relación con características simbólicas de ciertos animales. Así, según las combinaciones de parejas que puedan formarse a partir de ellos, se proponen diferentes interacciones que favorezcan el placer de ambos. Los hombres pueden ser liebre, toro o caballo; y las mujeres, cierva, yegua o elefanta. Y aunque parecería

una lectura de la dominación y el poder, es en realidad una instrucción sobre la unión.

*

El ruido es escucha involuntaria. En *Dark Sound*, el artista sonoro Mikel R. Nieto comparte una serie de notas, observaciones, fotografías, grabaciones y reflexiones que son resultado de una estancia en el Amazonas. Pese a lo que se dice del libro, me parece más un volumen sobre la escucha que sobre el impacto ambiental del ruido provocado por la maquinaria y las actividades relacionadas con los trabajos de extracción de petróleo en la selva de Ecuador. Al hablar de los huaoranis, Nieto describe lo importante que es para esa tribu el silencio como un medio de supervivencia, pues eso les permite conocer lo que pasa en el entorno. El hecho de que entren las máquinas industriales a la selva hace que ésta se modifique: ahuyenta a los animales y entorpece los ciclos que cada uno realiza para su preservación.

La cacería es parte de los ciclos naturales dentro de la selva. El trabajo chamánico actúa integrando los ciclos de vida y muerte en sus rituales, mientras que la semiótica capitalista usa la metáfora de la presa para hacer que el consumidor se visualice como aquel que la domina y de ello obtiene placer: “Todos los depredadores temen la muerte que causan”.

*

El sonido traiciona cuando nosotros somos las presas. También puede ser un arma. En 2019, se especuló respecto a un supuesto ataque sónico a diplomáticos estadounidenses en Cuba, quienes presentaron problemas cerebrales, alteraciones en el sistema

nervioso, mareos, náuseas, dolores de cabeza y trastornos del equilibrio.

Algunos expertos aseguraron que esos daños difícilmente pueden ser causados por un sonido infrasónico, es decir, que está por debajo de nuestros niveles de audición. También se ha dicho que los sonidos que describieron las víctimas pudieron ser producidos por insectos. En realidad, lo que ha causado más histeria es el hecho de no saber de dónde viene el sonido. Ésa es la verdadera tortura: desconocer si es generado por un animal o una máquina y si es una amenaza directa hacia quien lo escucha. Uno de los afectados describió:

Suena como un coro de grillos. Quizás como un quejido sumamente agudo, pero ¿de qué? Parece como si ondulara, incluso que se contorsionara. Se perciben múltiples tonos que para algunos suenan como que chocan entre sí, en un efecto de rasgado de uñas sobre una pizarra.

*

Las películas de terror usan la música como recurso para indicar metafóricamente la distancia entre presa y predador: es el ritmo cardíaco de ambos en sincronía. Más cerca de la muerte, y como describiría Kepler al referirse a un planeta que va a mayor velocidad, el sonido suele ser agudo: sus ruidos indican dónde el predador acecha y el grito, el estertor de quien ha sido cazado.

*

Un fenómeno que suele darse en grabaciones de audio es la psicofonía: en el aire se escuchan voces eléctricas y no se sabe

bien quién las produjo. O eso nos hacen creer. La interpretación racional acerca de ellas dice que son producto de una interferencia; la supersticiosa, que son las voces de los muertos; otras más, que son recursos para infundir terror o sonidos que en otro tiempo quedaron atrapados en el aire. En todo caso, se trata de una voz sin cuerpo.

*

Nuestra vida está ligada al sonido. La unión de la que surgimos es un grito que antecede al lenguaje. Los matrimonios, como un símbolo de unión, siguen siendo una fiesta, y una fiesta es musical, hay en ella la promesa del goce del cuerpo: es el permiso de la naturaleza para comenzar a transitar el viaje hacia nuestra muerte, el inicio de la cacería en la que no sabemos bien cuál de los dos será devorado.

La casa del canto

MEDITACIÓN INICIAL

Las cosas no existen.
Lo que existe es la idea
melancólica y suave
que hacemos de las cosas.

[...]

La idea, sí.
La idea es infinita
igual que el sueño de los niños.

HILDA HILST

¿De qué forma podemos concebir la música cuando, si digo *música*, tengo una idea preconcebida de ella? Hay muchas otras formas de llamarla que no tienen a la musa como principio. *Paax* en maya, *tlatsotsonalotl* en náhuatl, conceptos cuya su raíz se encuentra en un elemento distinto al del pensamiento y la cosmovisión occidentales. En sus *Notas sobre música mexicana*, el compositor Manuel M. Ponce se pregunta sobre el pasado musical de México y de qué manera se puede acceder a éste como a la arquitectura a partir de las ruinas.

En lo que respecta a la cultura azteca, Ponce hace hincapié en las crónicas de Motolinia y en la existencia del cuicacalco, la 'casa del canto', como un lugar al que se asistía a bailar y a cantar hasta la media noche. El baile y el canto eran tan inseparables y tan necesarios en las festividades y en la vida como el agua y el aire, puesto que más que expresiones eran formas en que la vida se manifestaba y a través de éstos se establecía comunicación con los dioses. En este marco, el propio baile, como reacción o interacción con la música, vuelve al cuerpo también sonido, pues la palmada o el zapateo son formas en que éste

se materializa de vuelta, en que no sólo pasa, sino que también toca tierra.

*

Antes de la llegada de los españoles, cada cultura mesoamericana tenía sus propios sistemas de medición de tiempo bajo los que se regían las siembras. Como ejemplos sobresalientes tenemos los calendarios maya y azteca; de este último, del que da muestra la Piedra del Sol, se sabe que lo que ahora conocemos en el gregoriano —el utilizado e impuesto por los conquistadores— como *semana* se componía de cinco días. La medición de los ciclos estaba en relación con la leyenda del Quinto Sol: cinco fue el número de días que tuvieron que transcurrir para que, después de velar junto al fuego, naciera un nuevo sol, distinto al que se había formado con la Tierra.

De este modo, también, el quinto día era el que se destinaba al trueque en los tianguis: lo que el sol había cosechado era compartido y venerado en agradecimiento a los dioses. Desde esta perspectiva, en la cual el tiempo no era sino el nacimiento de la estrella mayor, el concepto de *hora*, en realidad, era una zona de sombra —y podía definirse desde la dualidad—, ya que el avance de ésta indicaba la posición del sol y a partir de ella podía saberse qué tan pronto esa misma sombra sería el cielo.

Señalar la posición del sol con el dedo era la manera de indicar la hora. El tiempo era entonces una imagen cuyo sonido, más que un segundero, se correspondía con un paisaje.

*

Cada acto humano está lleno de ritmo: el latido del corazón, caminar, la respiración, los movimientos corporales, los gestos. Esas repeticiones dan a cada cuerpo un ritmo propio. Aunque no sólo lo humano sino todo lo vivo está lleno de él. En biología, por ejemplo, se usa la palabra *reloj* para dar cuenta de los ciclos naturales. El tiempo pensado como un círculo en constante movimiento se refleja en actos como el bordado, donde la aguja da la vuelta sobre sí, se anuda y continúa. En ese nudo hay un instante. Las figuras que se forman en bordados tradicionales, constantemente flores o animales, nos ponen, de nuevo, frente a un ciclo y a una visión del tiempo y una forma de estar en él, ya que nunca se concibe fuera de un espacio. Todo esto nos lleva a confrontar en conjunto la idea occidental tanto del tiempo como de la música, su composición y clasificación, a partir de dualidades y cualidades morales: apolínea o dionisiaca. En ella, el bien y el mal no existen. Dado que trasciende muchos elementos, no se concibe de forma separada a un todo y, por tanto, no desde esas “premisas”; la música existe más allá de los adjetivos, igual que el sonido de una gota de lluvia cayendo a la tierra: es un hecho en sí mismo, una imagen que habla del instante y que existe sin importar la idea que se construya a partir de o desde la interpretación de él.

*

La esencia de su materia, así como la falta de grabaciones o documentos que den cuenta de la música en la época prehispánica, hizo que mucha de ella se perdiera. Asimismo, ésta se relacionaba fuertemente con la adoración a los dioses paganos, de modo que fue prohibida tanto como sus mismas lenguas. Sin embargo, es posible que algunas melodías quedaran de fondo como un recurso mnemotécnico, aunque los cantos hayan sido

sustituidos por la nueva religión. Para Manuel M. Ponce, los elementos que a manera de vestigios han permitido rastrear la historia musical de estas culturas son los instrumentos que se han hallado en sitios ceremoniales. Respecto a éstos anota:

La música que acompañaba los bailes se perdió para siempre. Pero nos quedaron algunos instrumentos, las flautas entre otros, cuya afinación pentafónica nos autoriza pensar que los cantos de los antiguos mexicanos tenían como base la escala oriental de cinco sonidos. Los instrumentos de percusión marcaban el ritmo, mientras las sonajas (*ayacachtli*), los raspadores (*tzicahuastli*) y las ocarinas (*tlapitzalli*) reforzaban el conjunto vocal.

El teponaztli y el huéhuetl eran los instrumentos de percusión preferidos de los nahuas. En náhuatl, *teponaztli* quiere decir hueco, lleno de aire. Este instrumento se construía, generalmente, con un tronco de árbol ahuecado, obteniéndose de este modo una caja de resonancia. En la parte superior, por medio de dos incisiones longitudinales y una transversal, se formaban dos lengüetas (*chicahuastli*) que se golpeaban con dos bolillos cuyas extremidades estaban formadas de hule o resina con objeto de obtener sonidos menos ríspidos que los que producía la madera de los bolillos.

En cuanto al huéhuetl, era una especie de tambor de gran tamaño construido en un tronco de árbol ahuecado, en cuya parte superior se colocaba un parche de piel de venado o [de] tigre restirada. El instrumento reposaba en unas bases o patas recortadas en la madera. La palabra huéhuetl, según Genin, significa 'viejo cantor', de *huehue*, 'viejo' y *tlatoa*, 'cantar o hablar'. El sonido del huéhuetl se oía a gran distancia y era el instrumento guerrero por excelencia.

*

Para Steiner, “la música es la representación sensorial de la visión matemática de la concordancia, la armonía, el ritmo, la cadencia y la multiplicidad de proporciones en el universo”. La música contiene a todos los dioses.

*

No tan lejana a esta historia de censura y pérdida fue y es la vida de la comunidad afroamericana. Es sabido que la llegada de los españoles a México implicó también el comercio de personas negras para la esclavitud. Estas personas también tuvieron que inventar maneras para preservar, a escondidas, sus costumbres, dado que fueron satanizadas. Los santos cristianos se convirtieron en una alegoría, ya que detrás de sus figuras hay otros dioses y otros símbolos: Eleguá, Oshun, Yemayá... son algunas de las deidades adoradas por comunidades negras y sus descendientes. En este contexto, las canciones ayudaron a preservar su cultura y memoria; venerar a sus dioses, seguir cantando y bailando, aun a escondidas, era no dejar de contar su historia y la de su pueblo. Y si bien no podían hacerlo en su lengua, la conservación del ritmo rememoraba su sonoridad de alguna forma.

*

La conservación de la música de los pueblos originarios sigue siendo un reto para los investigadores, que actualmente se sirven de nuevas tecnologías para grabar y difundir en diversas plataformas, como Universos Sonoros Mayas o la Musiteca, los resultados de sus indagaciones. Mientras, otra buena parte está ocupada en tratar de reconstruir ese pasado musical por medio de los instrumentos hallados, pero, aun así, se enfrentan a

la falta de oído y de conocimiento para tocarlos. Si en su función ritual uno de tales instrumentos estuviera hecho, por ejemplo, para interpretar el sonido de la hoja que cae, ¿en qué tiempo?, ¿cuánto tendría que durar la melodía de la vida del árbol?, ¿dónde estaría su tensión traducida a música? En esos ritmos, las letras siguen hablándole a la naturaleza.

*

El espacio y el cuerpo, a su vez también como un lugar en sí mismo, hacen que el tiempo musical se mida como la duración de un movimiento de otro cuerpo dentro de él. Esa variación de duraciones, de respiraciones, es lo que crea el ritmo. En música ceremonial, se piensa constantemente en la duración de un fenómeno astronómico o natural para poder representarlo como sonido: dos o cinco pasos del venado, el tercer sol cerca de tocar el punto más alto del cielo. Aun sin el sonido, la danza puede darnos ciertas pistas musicales, ya que si pensamos en los puntos cardinales como las referencias espaciales del tiempo, podemos ver que en las danzas de culturas originarias los movimientos, o la serie de ellos, están direccionados con cierto número de repeticiones hacia alguno de esos puntos en específico, muchas veces comunicándose con algún otro. De este modo, tomando en cuenta generaciones y ritmos, ¿puedes sentir la memoria musical, la historia de la vibración que hay en tu cuerpo?

MEDITACIÓN INICIAL

Soñaba que estaba dormida acostada en mi recámara y que un ruido fuerte me despertaba. El ruido venía desde arriba, el estudio, y era como si arrastrasen un sillón. Pensé que eso quería decir que alguien intentaba entrar desde la terraza y que empujaba el sillón que estaba contra la puerta. Estaba asustada y me pareció prudente hacer comprender a quien fuese que estaba despierta, pero hacérselo comprender sin que se diese cuenta que yo sabía que era él, para que así se pudiera retirar sin mayores males. Me levanté y, desde la puerta de la recámara, hablé en voz alta hacia arriba. Dirigiéndome al gato le pregunté: ¿Qué jaleo es éste, Gordi? Di un paso más hacia delante y en ese momento sentí con horror espantoso algo detrás de mí que más bien salía de mí misma y simultáneamente comprendí que no era verdad haber oído ese ruido peligroso arriba, pero que yo había en cierto modo querido oír esa amenaza fuera y arriba, pero que en realidad estaba siempre junto a mí y en mí.

REMEDIOS VARO

A diferencia de lo que sucede en la vigilia, durante el sueño el sonido no me ubica espacialmente en el lugar por el que se desplaza mi cuerpo. Mientras duermo, sé que idealmente éste permanece en reposo, y si acaso el movimiento al que se limita es a cambiar de posición fetal a la de alguien que se arroja al agua usando como tabla la almohada. Y en tanto mi cuerpo de carne descansa, el onírico se prepara para iniciar uno de sus viajes en donde camina, brinca, vuela, nada, cae..., se desplaza. Es

en esas capas de realidad que se crean durante el sueño donde los sonidos producidos por los objetos del mundo concreto y los seres que permanecen despiertos se disuelven y se mezclan, crean... Esto significa que, para transmutar los estímulos del oído siempre abierto, mi cerebro hace una metáfora del sonido: las imágenes oníricas se sincronizan temporalmente de forma tan perfecta con el estímulo sonoro que la mente no considera lo que viene de afuera como un ruido, sino que el inconsciente construye una historia a partir de él: el martilleo del vecino es una puerta que alguien toca sin que le abran nunca. Con el sonido llega la imagen, pero una imagen simbólica. ¿Cómo es que puede explicarse tal sincronía? ¿Cómo es que no existe un desfase entre la imagen, su narrativa y el sonido? ¿Por qué, para cuando suena el despertador, mi inconsciente tiene lista la narrativa con la que evadirá el momento de despertar?

*

En *Sincronicidad como principio de conexiones acausales*, Jung, tomando como referencia su propia experiencia y la de una serie de pacientes que durante el sueño tuvieron visiones de hechos que se presentarían como realidad en su vida, afirma que el inconsciente es capaz de prever. Es el sexto sentido. Bajo su mando, el sueño está lleno de futuro, dado que tiene fresca la memoria del pasado y guarda el registro de los arquetipos que construyen los símbolos que permean cada cultura. Asimismo, en él confluyen todos los tiempos, pues se sueña en presente. En la antigüedad, no obstante, las visiones experimentadas durante el sueño eran consideradas advertencias o revelaciones a las que había que atender en la vigilia, pues tenían un carácter sagrado. En éstas se manifestaban los dioses. Por eso, había

en la sociedad alguien designado a su interpretación. Y, sobre todo, cuando se trataba de personajes con cargos importantes en la dirección de un pueblo, los sueños debían ponerse a consideración para planear alguna estrategia política o militar.

De modo que los sueños de los que se tiene conocimiento en la historia son de gobernantes, sea porque fueron anotados por cronistas o porque se conservaron en la voz del pueblo, muchas veces porque tuvieron una repercusión histórica importante. Juan de Torquemada, por ejemplo, narra un sueño recurrente de Tezozómoc en el cual Azcapotzalco era destruido y Nezahualcóyotl convertido en águila le abría el pecho y le comía el corazón; en otra ocasión, tomando forma de león, el Rey Poeta le lamía el cuerpo y le chupaba la sangre. Torquemada relaciona el sueño con la imaginación desbordada y cuenta cómo Tezozómoc, desde entonces, comenzó a guardar un rencor, para él injustificado, hacia Nezahualcóyotl; la influencia del sueño fue tal que incluso el día de su muerte Tezozómoc lo contó a sus hijos con la orden de asesinar a Nezahualcóyotl, aunque no lo lograron.

*

Pensando en esta dinámica interpretativa, Jacobo Siruela anotó que los sueños dejan de pertenecer a la esfera privada una vez que se relatan o se registran por escrito. En esa medida, son sociales. Y debe considerarse también que su narración se da dentro de una tradición y un sistema de símbolos relacionado con esta misma, que a su vez dictará luego el marco interpretativo. En la actualidad, estos relatos se han relegado, sin embargo, a los consultorios psicoterapéuticos para entender los deseos y las ansiedades del paciente, pero fuera de la consulta ya ningún sueño es sagrado; forman parte de un segmento más bien vergonzoso

de la psique o se cuentan como anécdotas asociadas a lo extraño. No pertenecen al panorama social ni al individual, a no ser porque se encuentran en función de síndromes, represiones o neurosis.

*

Cabe señalar, no obstante, que el sueño, al estar sujeto también a las leyes de la memoria, pone a tartamudear constantemente los elementos de la narrativa, ya que, una vez fuera de él, nunca sabemos a ciencia cierta quiénes son todos los personajes. Muchas veces no reconocemos el lugar donde se desarrollan, y el tiempo en que lo hacen no es el de la vigilia, por lo que las secuencias de acción, escenario y personajes no se corresponden desde las leyes del lenguaje. Lo que tenemos, si acaso, más claro es lo que sentimos, porque es la sensación que provocan lo que permanece al despertar. Por ello, Freud los definió como la actividad anímica del durmiente durante el estado de reposo.

De modo que la protección psíquica de ese espacio puede tener una repercusión en la vigilia: en época de guerra, neutralizar la actividad onírica con fármacos ayuda a controlar a la población, pues descubrieron más dócil a aquella gente que no sueña.

*

Roberto Martínez González, en su libro *El nahualismo*, expone que, para algunas culturas indígenas de México, durante el sueño, es la sombra la que se desprende del cuerpo y vaga; no es la psique la que se desplaza, puesto que el concepto de *psique* como tal no existe, pero sí otros como el *tonalli*, que hace referencia más bien a la energía creadora de vida, la cual se aloja

en el corazón, en el estómago o en el hígado, órganos donde se concentra la memoria. Y es la parte del alma que pertenece a la oscuridad y al mundo nocturno, es decir, la sombra, la que anda el viaje del sueño. En estos contextos, se cree que uno puede transportarse realmente a un espacio concreto mientras duerme. En cierto sentido, a la manera en que decía Antonin Artaud acerca de dicha facultad desarrollada por los tarahumaras, es como si la sombra tuviera un dominio absoluto de las caminatas en la oscuridad. El sueño es la sombra y en la sombra al manifestarse el alma, al ser algo que está en el cuerpo y a la vez fuera de él, y por la naturaleza de su materia energética tiene la capacidad de transformarse. Es en la sombra donde habita el nahual.

*

A propósito de culturas en las que se habla de experiencias extracorporales —cuando la esencia de la vida se desprende del cuerpo sin dejar de estar conectado a él—, y tomando en consideración que el oído en la muerte como en el sueño sigue en funcionamiento, el *Bardo thodol. La liberación por audición durante el estado intermedio*, conocido como *Libro tibetano de los muertos*, es cantado al oído del difunto para guiarlo y que así su espíritu no vague ni se quede perdido en la tierra. Se le recuerda su aprendizaje de la meditación, pues ésta es una preparación —un estado anticipado— para la muerte: acercándose a la persona que ha muerto, un amigo leerá estas enseñanzas una y otra vez hasta que la sangre y el pus salgan por las fosas nasales del cadáver. Durante ese tiempo está prohibido mover el cuerpo. Las normas a seguir son estas: no se deben sacrificar animales para ofrecerlos al fallecido; amigos y parientes no deben llorar ni entristecerse o hacer ruido en presencia del muerto, y deben realizarse tantos actos de virtud como sea posible: “Ahora lo que se llama

muerte ha llegado hasta ti. No eres el único que abandona este mundo, a todos nos sucede. No deberías, pues, sentir deseo o anhelo por esta vida. Aunque sientas deseo y anhelo, no puedes quedarte”.

*

A propósito de cómo el oído permanece despierto durante el sueño, Jacobo Siruela recupera en *El mundo bajo los párpados* un ensayo que habla de la necesidad de registrar una historia de los hombres que duermen, el testimonio del investigador Irving J. Massey, quien asegura que

la música es la única facultad de la mente que no se distorsiona durante el estado onírico, como sucede con los elementos visuales o de carácter del soñante. La música no se presenta en el sueño alterada ni fragmentada, y cuando despertamos, no se disuelve tan fácilmente en la memoria como ocurre con otros elementos oníricos. Mientras el sueño dura, la mente interpreta fielmente una secuencia musical, sin que exista diferencia entre el estado onírico y el estado de vigilia: “La música no duerme”.

*

Walter Benjamin anota en uno de sus sueños: “El canto traspasaba tantas veces el umbral entre el sueño y la vigilia, que ese umbral resultaba ya impreciso por lo tan transitado como estaba”. A través del oído puede uno llevarse serenamente a la tumba o a la cuna una canción. Y así la psique o la sombra pueden ir en paz, aun si no saben si despertarán por la mañana o no.

Huella sonora

MEDITACIÓN INICIAL

Los otros no supieron qué hacer
al descubrir que yo tenía una voz.

Que además de llorar, gozaba.

Y mi cuerpo era libre y cuerpo y mío,
no su instrumento de cuidado y servicio.

El nacimiento es como un vuelo: la voz se despliega en el aire; esa exhalación inicia un ritmo cíclico de vida: aspiración e inspiración, el aleteo continuo de alguien que no volverá a la tierra en mucho tiempo. Es una migración de elemento, y en ese movimiento sistemático me relaciono con el mundo desde mi individualidad; ya no desde mi madre, que respira, a su ritmo, en su propio cuerpo. Lo que soy se formó en ella: estas manos, este cráneo con masa encefálica que hoy piensa, mis enormes orejas, mi nariz. Mi respiración, el aire que llevo a mis pulmones, es como un hilo que entra y sale y se enreda con lo que está afuera.

*

El primer llanto comunica que el alma está en el cuerpo. Y la observación del tono, de la emoción con la que el bebé llora, en algunas culturas originarias en territorios africanos, según describe Marius Schneider en *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas*, determina quién será su protector. Puede ser un llanto largo, breve, tigresco, o el aullido de un elefante. El llanto es un bautizo, en la boca se conserva algo de esa agua primigenia que hace posible la fonación. Si quisiera ir hacia mi voz, tendría que ir hacia mi respiración aún no

tocada por los órganos; es como si hubiera una caja vacía que fuera recogiendo algunas piezas o juguetes, las palabras, en un contenedor enorme. Las cosas tocadas por los sonidos: las cosas que a través de los sonidos tienen alma para ser nombradas.

*

Hay investigaciones que aseguran que los bebés, aún en el vientre, reconocen tonos en la voz y que sus latidos reaccionan a ellos. El oído, dentro del agua, está siendo entrenado a cierta musicalidad. Una vez que nace, el niño, sin conocer las palabras, va sintiendo los humores y las sensaciones; sus canales de percepción están abiertos: tacto, olfato, gusto y vista, y experimenta los sonidos puros del mundo. Antes de poder nombrar, ya conoce, sigue inmerso en un mundo sensorial receptivo y por lo tanto vulnerable.

Sus percepciones aún no están clasificadas, pero yacen en un marco cultural que le dará herramientas para interpretarlas; interpretábamos el agua aunque nuestra memoria no podía ir hacia ella como lenguaje. Se oye el agua como en esos experimentos en los que es puesta al tacto y con la energía de éste crea música. Otras ocasiones, el agua en un vaso vibra según lo que la rodea; es la propia energía lanzada hacia fuera con la que el agua dice “estoy viva y ésta es la forma de la emoción que pones en mí cuando me tocas”.

*

¿Qué sería la voz sin la subordinación a la palabra? El balbuceo es su acercamiento, si entendemos esos sonidos desde la grafía; pero ¿qué hay de aquella articulación que no la persigue: el

silencio, el rugido, un berreo, el canto? ¿Qué tanto podría yo hacer con este instrumento si no me interesara el discurso? ¿Fue realmente el verbo antes que la carne? ¿Quién sería yo sin mi palabra si no fuese una moneda de cambio, si no articulara significativamente? No desde un punto de vista negativo, sino desde la exploración de algo que no me ate al lenguaje y que no forme mi identidad a partir de mi lengua. Esa identidad lingüística, sonora y conceptual que toma mi pensamiento como una masa y le da forma hasta que se hace piedra y cierra el entendimiento de otro mundo; si yo no fuera mi lengua y mi nombre, si mi cuerpo no cupiera en cuatro palabras.

Aun así, hay momentos en que caigo en la cuenta de que los nombres que asigno a las cosas no son las cosas; que si tomara las denominaciones que doy, por ejemplo, a las partes de mi cuerpo, y fuera más allá de los nombres que conozco, descubriría que hay una división diferente, o que nunca se divide, y que el dolor de una mano es el dolor del cuerpo mismo; que incluso podría ser que mi cuerpo, contrario a lo que creo, no tenga individualidad alguna y sea con todo, entendido como *todo* el exterior: árbol, pez, nube, hormiga o tierra, junto con el interior: molécula, átomo o célula, porque no tengo otras palabras para llamar a las partículas de mi cuerpo. ¿Podría seguir diciendo cuerpo, pie, boca, segura de que ésa es la realidad de la que estoy hecha? Me alejo de las palabras y entro a la duda. A la manera de Artaud, salgo del mundo para entrar en él, para ver mis propias ideas como objetos fuera de mí y hacer entrar a esto que soy a ese algo que puede llamarse “universo sensorial”, pero también pulsión de vida; salir de nuevo del cuerpo de mi madre y entrar a este gran vacío donde siento al cielo como un nuevo útero. Y una vez habiendo salido de la sangre, ser yo ahora la que sangra.

*

Para indagar en la relación entre canto y cuerpo en Nueva España, en su ensayo *La voz descarnada*, Antonio Nava distingue la voz, en cuanto proceso fisiológico, uno que involucra los pulmones, las cuerdas vocales y la laringe, como cultural, puesto que emite sonidos con significado; y habla del proceso de educación vocal como parte importante de la formación clerical, dado que la voz proyectaba el carácter del individuo y con ello ponía de manifiesto su alma. Con el habla venía una responsabilidad que se intuye en el Génesis: “la palabra proferida por la voz crea lo que dice”.

*

No obstante, estas categorizaciones de sus cualidades estaban tocadas, a su vez, por el género y la clase a la que se pertenecía. Los monasterios eran los centros de estudio por excelencia. Y debido a que la palabra de Dios estaba escrita, sólo aquellos que pudieran no sólo leerla sino estudiarla e interpretarla podían transmitirla adecuadamente; con la palabra venía el poder, con el poder la ley y con la ley la obediencia. Obediencia, etimológicamente, significa ‘saber escuchar’, y saber escuchar, entonces, significaba obedecer.

*

Con base en este principio jerárquico, el feligrés se acerca al templo a escuchar la palabra de Dios; el sacerdote es su representante cuando la divinidad se ha simbolizado como palabra. En ese pacto de acercamiento, una de las reglas es el silencio. Aun así, ese silencio muchas veces no fue voluntario. Se sabe que

en la colonización de América la alfabetización, como parte del proyecto de unificación de una lengua que representara a la nueva nación, fue un proceso intrínseco a la evangelización; es decir, para poder recibir la palabra de Dios había que hablar su lengua, y para hablar su lengua primero tenía que existir un proceso de conversión religiosa.

*

Y es en este contexto, tal como apunta Nava, que el significado de la palabra lo daba no sólo la palabra misma sino también la voz y el cargo de la persona de quien provenía; esto no sólo no dejaba lugar a un proceso recíproco de escucha, sino que también cerraba la posibilidad de cuestionar lo enunciado. Así, la escucha debía ser una obediencia ciega. Fuera en el canto o en la oratoria, uno de los factores principales para poder proyectar era el hecho de ser un buen cristiano; el ejercicio del espíritu debía correr paralelo a una educación vocal. Se buscaba agrandar al oído con una voz armoniosa, refinada, alejada de lo salvaje, esto último asociado a lo demoníaco. Los elementos musicales estaban al servicio de la palabra, y en el caso de las ceremonias, la música era algo secundario, un refuerzo discursivo; la emoción a transmitir a través de ella eran el amor y la fe, ya que la voz era “el principio vital que anima al cuerpo y el componente racional que vincula al ser humano con Dios”.

*

Esta idea cultural de una voz educada es de donde mama la política. El pueblo escucha al gobernante y éste debe transmitir convencimiento, seguridad y conocimiento; su discurso debe

proyectar la imagen de un animal que lo da todo por defender su territorio. Es por eso que el género del gobernante por excelencia es masculino. Anne Carson lo explica también en su ensayo *El género del sonido* desde la construcción cultural; dice que “hay presunciones sobre el género que afectan su percepción, entendiéndolo como un significado que se interpreta desde dos aspectos principales: su producción y su uso”. Carson hace un repaso de la mitología griega, desde la Gorgona hasta Eco, para ejemplificar cómo la voz femenina se ha asociado ideológicamente con la muerte, la monstruosidad y el desorden.

*

En el cristianismo se reitera esta idea. Como lo dice la Biblia, es Eva quien recibe la culpa de la expulsión del paraíso, con la que se condena a la humanidad al trabajo, al dolor y a la mortalidad. Sobre esa creencia se fundamenta una religión. Así, en el inconsciente colectivo han quedado registradas cuáles son o pueden ser las consecuencias de escuchar a una mujer: en ella está el pecado original. De ahí que, en los conventos, las monjas debían seguir un estricto régimen corporal a la hora de cantar, cuidando su mirada y sus movimientos. Pero no sólo en el cristianismo ha echado raíz la asociación de la mujer con lo maligno: debido a las restricciones del régimen islámico, desde 1979, las mujeres iraníes tienen prohibido cantar como solistas frente a un público masculino, y sólo se les permite si su voz es secundaria y acompañan en el escenario a un hombre, dado que se cree que su voz provoca sexualmente. El código penal iraní castiga este acto con hasta dos meses de prisión y setenta y cuatro latigazos.

*

Aunque Carson se enfoca principalmente en las diferencias de percepción social de la voz según el género, el artista catalán Jaume Ferrer recupera dicho ensayo en los proyectos performativos *Voz mal* y *Voz sorda*, en los que trabaja ideologías de la voz y cómo son tocadas no sólo por el género, sino también por la raza, la clase y la discapacidad. Así, la construcción cultural de la voz y sus ideales son motivo de discriminación y violencia. En el caso de las comunidades sordas, por ejemplo, la oralización fue una imposición del Estado mexicano, y la lectura de labios, el único modo en el que podían tener acceso a la educación, hasta que con el impulso del presidente Benito Juárez se creó la Escuela para Sordos, en 1866, en la Ciudad de México, donde comenzó a impartirse la lengua de señas, con lo cual comenzaría el largo camino de la exigencia de derechos para su inclusión en una cultura predominantemente oral.

Así como se forzó a hablar a los sordos, se obligó al colonizado no nada más a cambiar de lengua, también de voz para poder ser reconocido en la sociedad de la que comenzaba a ser parte. La alfabetización, la evangelización y la educación tenían como objetivo el “refinamiento” del indio, para lo que había que neutralizar el acento en pos de reformar su identidad, pues, desde la visión de Occidente, la voz poderosa por excelencia es masculina, la histérica, femenina, y la que necesita ser educada, desde una intersección de raza y clase, la indígena. Estas creencias explican el porqué existe en México una tendencia a hacer humor con el personaje del indio desde la imitación de sus rasgos vocales y gestuales, para subrayar su ignorancia en el idioma; además de reafirmar, por medio de la humillación, la supuesta “superioridad” de quienes no lo son.

*

Como hablantes, los rasgos de articulación de la voz indican pertenencia a un grupo. Por lo que el ensayo de su neutralización es capaz de borrar rasgos raciales o de clase. Así también, en las transiciones de género, suele ser importante hacerlo vocalmente, dado que la voz se toma como rasgo identitario. Cabe decir que la vergüenza que han infundido en personas de los pueblos originarios por su pertenencia a una comunidad, por establecer una categorización en términos de raza y clase, permite al gobierno infantilizar las voces, para propagar la idea de que necesitan un representante que vele por sus derechos. Y en este acto de “voz y voto”, el funcionario elegido toma la palabra, aunque con frecuencia se apropia de la voz de los pueblos, más que representarlos.

El sistema democrático vive porque, dice, se escucha la voz de la mayoría; pero ¿dónde queda la de las minorías? Esto abre algunas preguntas: ¿qué tipo de organización, en cuanto a voz, sugiere un sistema comunitario o cooperativo?, ¿por qué se hacen tan necesarios los gritos a funcionarios que hacen oídos sordos?, ¿en qué cambia el grito cuando quien lo articula es una persona negra, una mujer indígena o alguien con cierto tipo de discapacidad intelectual? La voz censurada, la voz silenciada cuando habla es incómoda porque cuenta una historia que la voz que tenía el micrófono no había querido contarnos.

El poder del micrófono

MEDITACIÓN INICIAL

We amplify each other voices) we amplify each other voices) we amplify each other voices)))
No matter what is said) no matter what is said) no matter what is said)))
So we can hear one another) so we can hear one another) so we can hear one another)))
But also) but also) but also)))
We use this human mic) we use this human mic) we use this human mic)))
Because the police won't let us) because the police won't let us) because the police won't let us)))
use any kind of instruments) use any kind of instruments) use any kind of instruments)))

OCCUPY WALL STREET

“Alexa, dime un poema”. ¿Puede saber el lector cómo es la voz que va a contestarme? ¿Identifica acaso el género, la edad y la procedencia? ¿Podría ser capaz de figurar el cuerpo de la máquina por cómo habla? ¿Podría caer en el pacto de ficción de que la máquina tiene género? La forma en que la tecnología está usando las voces sigue perpetuando los estereotipos: las asistentes son voces femeninas. La máquina programada está condenada a repetir las últimas palabras que ha escuchado, pero no sólo a eso, sino a obedecerlas. Es una voz sin voz propia: no es más que una respuesta de su propio vacío.

En la película *Her*, Spike Jonze prevé el futuro de las tecnologías en relación con los afectos humanos: el personaje se enamora de la voz porque la información que le proyecta lo refleja; ejecuta sus deseos por el hecho narcisista de escuchar una voz que no hace otra cosa que funcionar como espejo de sus carencias y deseos. La tecnología lee las voces en los dispositivos para dar una respuesta capitalista a todo aquello que sientes que te falta, diciéndolo con una voz que codifica las emociones para convertirlas en compras.

*

En su ensayo *El género del sonido*, Anne Carson propone que es por el sonido que podemos hacer una lectura de las personas, desde su salud hasta sus preferencias sexuales; se enfoca especialmente en los estigmas culturales de la voz femenina en relación con la histeria y la maldad. Por el mito fundacional, la voz femenina es la voz del deseo y el pecado. ¿Ahora tiene más sentido que las asistentes virtuales sean voces femeninas jóvenes?

*

La investigadora Rébecca Kleinberger propone, en una ponencia titulada “¿Por qué no nos gusta el sonido de nuestra propia voz?”, que la respuesta a por qué no nos es posible identificarnos con nuestra voz es que ésta es un instrumento social y, por lo tanto, no tenemos una relación directa con ella, ya que pocas veces la instrumentamos para nosotros mismos. La voz interior, en realidad, y si acaso se presenta en el cerebro como sonido, no suena como sonamos para los demás en el mundo físico.

*

¿En qué nivel el desarrollo tecnológico nos ha puesto en mayor contacto con nuestras propias voces, desde las llamadas telefónicas hasta las notas de voz? Es probable que, debido a ello, nos hayamos vuelto mejores escuchas: gracias a que podemos reproducir los mensajes infinidad de veces. Podemos decir de alguien que nos ha contestado el teléfono o nos ha mandado un audio: “Sonaba preocupado”, sin que la persona nos lo hubiese dicho. El estudio de Kleinberger puede conectarse con

la etiología animal. La escucha es una herramienta de supervivencia; los animales pueden escuchar un alarido y saber en qué condiciones de salud está alguno de su manada. Pero no sólo eso, sino que propone el otro lado, el que sirve a las inteligencias artificiales: cómo es que las investigaciones sobre voz, tono y sonido están al servicio de la máquina. Las personas interactúan cada vez más con sus dispositivos desde una orden verbal, lo que les permite tener un espectro más amplio sobre el estado emocional del usuario: cuando le hablamos a Alexa, nuestra voz da información emocional a la gran data.

*

Stefano Mancuso dice que las plantas tienen voz, encuentran el modo de comunicarse y las vibraciones que emiten son recibidas por otras plantas, que reaccionan al mensaje. De modo que el mecanismo de escucha no es privativamente humano, pero sí sólo propiamente significativa para una especie por la palabra. A través de colores o posiciones escuchamos a las plantas, cuya habla está en función de su supervivencia: lo que muestra, al fin y al cabo, que la comunicación es la modificación del entorno en su lucha por sobrevivir. Las nuevas tecnologías crean redes verbales para formar comunidades que están en relación con etiquetas que le funcionan al mercado: *los trending topics* segmentan al público meta: la voz colectiva mediante la escritura virtual es la masa de compradores que serán captados. La cacería paleolítica llegó al universo simbólico que es internet: información es capital, digo; cuando damos información sobre nosotros al capital, éste, de muchas maneras, crece para sí mismo.

*

El instrumento de la voz colectiva como fenómeno cultural y político ha servido para manipular a las masas. Es decir, cuando se habla de representación, se habla de representación vocal (véase “Huella sonora”). Y por observar ese funcionamiento, en el que la voz de las masas es *representada* por un solo individuo, ha habido experimentos en respuesta tales como el micrófono humano, que no es sino el ejercicio de que en la multitud una persona comience a enunciar un discurso y todos los demás lo repitan para que llegue a quienes, espacialmente, están lejos del centro o de donde se está enunciando: un ensayo así busca la horizontalidad y que el mensaje pase por el cuerpo de todos aquellos a los que les compete, desde un punto de vista político.

*

El artista catalán Jaume Ferrere hizo una residencia en Casa Vecina, en Ciudad de México, durante 2015, para desarrollar la primera parte de *Voz sorda* (un proyecto de largo recorrido que trata de aproximarse a la condición sorda y a las lenguas de señas desde la noción de políticas o ideologías de la voz). Durante la presentación, el 9 de julio de 2015, Ferrere mostró parte de sus trabajos, entre ellos algunas piezas de *Voz mal* (un concierto *performance* y sesión de escucha que explora la noción de ideologías o políticas de la voz, que es también la adaptación escénica del trabajo sonoro del mismo nombre), y explicó el mecanismo del micrófono humano.

Al ver a Érika Ordóñez, quien interpretaba simultáneamente en lengua de señas mexicana (LSM), hacer uso de todos los recursos corporales posibles para transmitir los matices vocales de Ferrere a los asistentes sordos, pensé en cómo podría trabajarse alguna de esas *performance* con personas sordas. Consideré, en

principio, el medio más sistemático: el micrófono humano. Un micrófono humano con señas.

A diferencia de los otros *human mics*, éste comenzaría con una articulación de señas que tomaría forma en un cuerpo (*we can be one another*), y en otro (*we can be one another*) y en otro (*we can be one another*), en un espacio abierto donde quienes conformaran el colectivo pudiesen verse mutuamente para amplificar la seña. Ésta se haría cuerpo hasta en el último individuo de la multitud. Ninguna persona sorda se quedaría sin enterarse de lo dicho.

*

En las labores de rescate del terremoto del 19 de septiembre de 2017 en Ciudad de México, los voluntarios (*we can be one another*¹) llevaron a cabo espontáneamente un micrófono humano con señas (mi cuerpo es un resonante). La seña a transmitir (*we can be one another*) era silencio, indicada con el puño en alto. En LSM (mi cuerpo es un resonante), el puño es S. —Una manera de crear palabras es usar la inicial de las mismas seguida de una seña más (mi cuerpo es un resonante) en relación con el referente.— Cerrar las manos (mi cuerpo es un resonante) es callarse (*we can be one another*). Esto, en una lengua gesto-vi-so-espacial, es dejar de señar, de gestualizar, de moverse (*we can be one another*).

Aquel día se alzaron (mi cuerpo es un resonante) (aquellos) dos puños (es un resonante), otros (*be one*), otros (un resonante), otros (*be another*)... Aquel día (aquellos), las personas sordas (tenemos mucho en común) podían también enterarse

¹ Esto es una cita de parte del *performance Voz mal*, de Jaume Ferrer, en el cual guía el discurso y los asistentes reproducen lo que dice, después de él, a manera de coro griego.

(problemas similares) de lo que decían los oyentes (tenemos una conexión). Aquel *human mic* (((*we can be one another*))), aquella cadena humana (((tenemos una conexión))), era desatada, no obstante, por un ruido. Aquella seña de silencio (seguida de silencio), articulada por la comunidad de voluntarios en cada zona cero, significaba (((tenemos una conexión))), paradójicamente, ruido (((mi cuerpo es un resonante))), y aquel ruido, a su vez, con suerte (((¿cómo podríamos desaparecer?))), significaba vida.

*

Sonó la alerta sísmica. A las 17:50 horas se dio la señal de silencio absoluto:

“Si hay alguien ahí, denos una señal, un toque, un grito”.

El silencio se rompió con el ruido de una sierra eléctrica de disco.

Sabía, o me di cuenta, que me
encontraba en el laberinto del oído.
Pero el mapa era, al tiempo, el
del infierno.

WALTER BENJAMIN

Apertura

Si la palabra es una luz ante la muerte y la meditación es la integración de ella en nuestra vida, ¿cuál es el camino de ambas hacia la reconciliación? ¿Cómo ser, a través del acto de escritura el espectador de lo propio sin involucrarse en lo que se está pensando o sintiendo? ¿No se le pide acaso al lector que encarne en su lectura lo que está escrito? ¿En qué medida una persona que lee puede ser en ese acto una persona que medita? ¿Será que los lectores buscan en los libros un espacio para su silencio, para ver pasar la vida delante de ellos? ¿Buscan los lectores retener?

El libro es un espacio al que se entra y del que se sale: un objeto que sostiene un tiempo en sí mismo y saca del tiempo al cuerpo lector. Y lo es también la meditación. Pero ¿qué hay de escribir? Mientras anoto esto pienso en mi único lector, en que mi voz simbólica llegará hasta su cerebro, en que esta línea estará en sus ojos; me concentro en sus orejas, en su escucha, en que mi deseo es tan simple que lo único que quiero es reducir sus sentidos a esta palabra y la siguiente. Y cuanto más escribo, más dejo pasar a cada una por el cuerpo; con ello parece irse borrando la idea de mi inmortalidad y el encuentro con el vacío se hace menos doloroso. Es como si en cada página comenzara a dejar mi muerte y no mi vida, como si me separara de una persona que amo y lo que le dejara fuese un trozo de mi muerte a través de un lenguaje acabado con el que tendrá que vivir.

¿A qué imagino que viene, que vino, el lector? Diría, entonces, que a presenciar en mi muerte la suya. A verla pasar a través de mis palabras; a atravesarlas como si pasara por una

puerta que lo llevará al otro lado, pero sin el deseo de quedarse entre un mundo y otro, pues sólo puede hacerlo yendo a través, sea de la libertad, del sufrimiento, del amor o del todo.

Eco y la teoría del espejo

“De esta lengua, dijo, con que me
has engañado, pequeña potestad
te daré y de tu voz un brevísimo uso”.

Cumplió la amenaza.

Ella sólo al final de lo dicho
reduplica las voces y las palabras
que ha oído repite.

OVIDIO, *Las metamorfosis*

Eco estuvo condenada no a perder su voz, pero sí la capacidad de que su voz pudiera traducir su mundo interno. Si el lenguaje es o no traducción de la sensibilidad, ¿es ése un asunto que le compete al lenguaje o a la sensibilidad? ¿En qué espectro de los sonidos podemos reconocer la duda y la seguridad en ellos? ¿Cuándo están creando el espacio y cuándo lo que se desplaza dentro del espacio? Si la polifonía pone en un mismo nivel las traducciones del mundo interior de diferentes seres, no sólo en espacio sino en tiempo, ¿de qué modo los tonos y los instrumentos pueden complementar las informaciones mutuas?

Eco repite, pero ¿qué parte de esa repetición realmente forma parte de la conversación al fungir como el organismo en que el otro interactúa consigo mismo? Si el eco es el espejo del sonido, en esa repetición milenaria de la última voz, ¿qué parte de nosotros se encuentra ahí como el uno del que se generó? Pienso en todos los mecanismos por los que el eco existe y cómo en su momento expansivo muestra una cualidad física del universo. El mito griego agrega a esa estructura una especie de condena hacia el futuro, que no será sino una versión amplificada del pasado, con matices en frecuencia, pero, al fin y al cabo, resultado de una célula primaria.

Ahora, si el discurso que repite, tanto en el decir, en el estilo, como en su instrumento cercan las posibilidades del lenguaje, ¿quiere eso decir que en ese círculo del eco se encuentran ya todas las palabras del mundo? Bajo las reglas de ese fenómeno, ¿se pueden reproducir otras que no sean las originarias, desgastadas, avanzando por el espacio hacia el tiempo? ¿Se puede imaginar el eco como una persona enviando un mensaje que no será contestado sino amplificado? ¿No es eso lo que hacen las inteligencias artificiales? ¿Hay otra emoción humana que no puede sino amplificarse con tanta fuerza a una sola voz además del amor mismo? ¿Es por eso la música que canta al amor tan poderosa?

El amor es una potencia a partir de la cual los seres se amplifican y no se contraponen. Es decir, la palabra de amor no necesita ser contestada, sino amplificada: el mecanismo del eco en espejo. Los amantes se reconocen como uno; y al ser uno, la diferenciación vocal quedaría anulada por el símbolo mismo, sin importar su forma, sino la manera en que se manifiesta para el lenguaje del cuerpo. Esto es: pensemos en dos que están interpretándose a sí mismos con la misma palabra al mismo tiempo.

¿Será la figura de Eco la que nos permite imaginar el amor como aquella palabra que se quedó en el aire en espera de hallar un cuerpo? No hay separación de su historia con la de la escucha: es necesario que haya tacto para que exista repetición. Es el curso de la música de las esferas, de los planetas que interactúan. Eco es la confirmación del árbol que cae en el bosque y cuya caída produce sonido. El castigo fue unirla al todo: ¿es ése un castigo para alguien que, descrita en términos occidentales, sería una soberbia narcisa?

Eco hubiese quedado borrada si no existiera físicamente el mecanismo que la dejó con vida: la capacidad de escucha y repetición, pero también de memoria. Aunque quedan otras

preguntas: ¿Al unirse ella quedó en silencio? ¿Qué fue del cuerpo como un instrumento más allá de la voz? ¿Se le exilió, al quitarle el discurso, realmente del lenguaje? Asimismo, la música se sirve de ese principio, de amplificar un discurso mediante el aprovechamiento de los sonidos y de su capacidad para ir y venir en todas direcciones, pero llegando como un acto de creación por contacto hacia el final de todas las cosas, que no es sino el canal del que salieron.

Desahogar el cuerpo

Si hay orden en la creación y caos en la destrucción, ¿de qué modo pueden establecerse esas equivalencias en el cuerpo? ¿La enfermedad devela lo caótico en él, la ruptura del orden en los sistemas que le permiten funcionar? En el establecimiento del ritmo como parte del orden, puesto que es el ciclo el que habla del funcionamiento óptimo de un sistema corporal, la arritmia es la ruptura en la música de las esferas en el microcosmos. En términos dancísticos, es interesante observar la danza butoh como un portal donde quien baila no es el cuerpo sino el subcuerpo, el cuerpo sumergido dentro del cuerpo. Otros dirían: el cuerpo reprimido; yo diría: el cuerpo amagado o el cuerpo ahogado en sí mismo y, en cierta medida, ¿el cuerpo enfermo?

El bailarín butoh es la luz que danza en la oscuridad, aunque es la oscuridad la que lo sostiene en luz cuando por el movimiento su cuerpo se vuelve la oscuridad de sí mismo. El escándalo que fue esta expresión artística en su nacimiento, a mediados del siglo xx, vino del desconocimiento de la corporalidad caótica, de la corporalidad fuera de su comportamiento y gesticulación social, en la que entraría el amor. Aunque, si la intimidad permite la animalidad, ¿todavía existirá una conciencia del subcuerpo en el baile amoroso?

Butoh es el cuerpo frente a su sombra, no frente al amado. A la manera del enemigo imaginado del que habla José Watanabe en su poema “Maestro de kung fu”, no es la sombra la que reacciona a los movimientos del cuerpo, sino el cuerpo el que reacciona a los movimientos de la sombra, como antecesora de su

cadáver. La luz del escenario no es para el espectador, sino para el bailarín, que la necesitará en su acto.

¿Qué es lo que vemos cuando vemos a Katsuo Ōno, uno de los iniciadores de esta danza, en el escenario? Es un ser que toma su vida y revela, desde el movimiento, la relación sombría con cada uno de sus miembros. Los bailarines no querían ver la estructura del cuerpo y el espacio, sino ver cómo el cuerpo se desestructuraba, cómo el espacio se convertía en el vacío; expresaban la dualidad de la perversión que trae consigo un gozo y la idea de un gozo que trae sufrimiento. Bailar es destruir la forma del cuerpo aceptando que los sentidos son una energía al interior de él, y que cuando los sentidos interiores salen para regir los sentidos corporales el presente ya no es un tiempo, sino el modo en el que el danzarín se une al cosmos al dar a luz su propio caos.

Camino hacia lo siniestro

Tuve un sueño en el que tres mujeres estábamos en la horca. Nos encontrábamos en un pueblo antiguo, ya listas para la ejecución. Cuando nos soltaban desde las alturas con la soga al cuello, una de ellas caía a la tierra, no al aire, porque usaba la fuerza del aire para desatar el nudo. Yo no tuve su destreza, pero recuerdo una última imagen antes de morir: los labios abriéndose paso sobre sus mejillas rojas y maduras, amenazando con los dientes pelados de su risa a sus victimarios, su vestido de lana intacto.

Aun así, rescato del sueño la naturaleza del nudo: la línea hecha esfera. Quizá desde que aprendí a hacer uno en mi niñez me ha extrañado cómo dos manos que se encuentran lo crean, y cómo dos cordones separados, yendo en direcciones contrarias, se unen a través de él con tal fuerza que son capaces de sostener el peso de un cuerpo.

¿Quién puede imaginar la fortaleza del nudo umbilical de los zapatos, gracias a los cuales los pies soportan largas caminatas; la seguridad de los pasos que son sostenidos al dar vueltas en su aparente linealidad, como un derviche que en un baile siniestro avanza y gira hacia su espalda hasta desatarse por completo de su sombra?

Sueño música

El sueño es un espacio cuyo paisaje sonoro condensa todos los tiempos y todos los espacios al mismo tiempo. Y una de las preguntas extendidas ante esta premisa es si el sueño, al ser un todo, modifica la interpretación segmentada del sueño mismo. ¿O la interpretación segmentada del sueño modifica la interpretación del todo? Cuando soñamos música se pierde una parte de ella, puesto que al despertar saltamos de nuevo al presente como tiempo único.

¿Cómo es esto? Llevado a la imagen, supongamos que en un sueño tuyo hay dos casas superpuestas: pueden ser la de tu abuela y la de tu madre. En el sueño no importa si una de las casas ya no existe o si la otra fue remodelada, allí son tal como aparecen y, al narrarlo, a nadie, excepto al lenguaje, le interesa diferenciarlas. Si en el sueño hay unidad, ¿por qué en el lenguaje de la vigilia debe haber la segmentación como precisión?

Quizá por el extrañamiento de saberse en dos sitios al mismo tiempo. Si estuviéramos en vigilia, los paisajes sonoros estarían diferenciados: cada casa sería cada cual, pero en el mundo onírico esos lenguajes no lo están. Es decir, si escucho los pájaros de las zonas geográficas opuestas donde está originalmente cada casa, ¿cuál es el espacio sonoro predominante en el sueño? ¿Cuál sería la representación en partitura de ese fenómeno?

Si traduzco una canción onírica, pensando por canción al paisaje sonoro mismo, a las notas de la escala pentafónica, ¿estaría traicionando la canción del sueño? Si suena una canción

en una unidad de escenarios y personajes, donde yo soy otras personas también y soy yo y otros tiempos, ¿cómo cambia su ejecución donde mi identidad ha sido fijada a mi espacialidad? Si la pieza traducida sólo puede ser ejecutada en un mismo sitio y por una sola persona en un solo tiempo, ¿entonces no es ejecutada en lo absoluto?

¿Quienes sueñan música piensan en que en su traducción se olvida el todo de la inconsciencia? La conciencia occidental desea para su comprensión jerárquica llevar al lenguaje lineal, mediante la segmentación, las partes que componían la unidad.

A propósito de la segmentación, pongo un ejemplo: siguiendo con el sueño de las casas, donde mi casa es todas las casas, ¿cuáles son las leyes que operan en cada una? Si en una está permitido fumar y en otra no, ¿entonces qué está permitido en la casa de la unidad? Fumar y no: todo. Pero algo dice que sólo mediante la segmentación del símbolo es posible su interpretación hacia el tiempo del despertar.

De alguna manera, creer que hemos escuchado la música de los sueños es como creer que hemos escuchado la música del espacio, cuando lo que escuchamos es una idea de cómo podría ser la música del espacio con los referentes de la Tierra. ¿Y si hay otras músicas no exploradas? ¿Cómo es la música de un planeta donde no hay agua? ¿Cómo es la música de un planeta donde no hay fuego? ¿Cómo es la música de un planeta donde no hay tierra? ¿Cómo es la música de un planeta donde no hay viento? ¿Cómo es la música de un planeta donde no hay elemento alguno? Y si llamamos a ese planeta el vacío, ¿cómo es la música del vacío no terrestre sino sideral? Y si la luz, que viaja a velocidades insospechadas, tiene música, ¿cómo es? Quiero imaginarlo, pero para ello tendría que desprenderme del cuerpo terrestre. Así que, ante la imposibilidad de las respuestas, mi único consuelo es que entro al sueño para poder escuchar la

música del todo y despierto con la sensación de que esa música no la percibo por el oído, sino que hay otro cuerpo dentro de mi cuerpo que oye de otra manera y que es capaz de captar lo que se escucha en todos los espacios, en todos los tiempos.

La música me sueña

Los cuentos infantiles nos preparan para siempre. En una parte de *Al otro lado del espejo*, la Alicia a quien dio vida Lewis Carroll tiene una conversación con un mosquito que le señala el bosque oscuro donde nadie tiene nombre. Ella le cuenta del mundo en el que vive y dice al mosquito que, aunque los insectos no respondan por su nombre, las denominaciones son útiles para quienes los mencionan. El nombre no es para uno mismo sino para los otros. Sabiendo que si se adentra en aquella foresta perderá el suyo, Alicia entra. Y una vez que lo hace, tal como auguraba, olvida cómo se llama. Un venado le pregunta y ella no puede responderle. Se acuerda vagamente de una letra, de un sonido en él, pero no más: hay sonido pero no significativo.

Es sólo un instante de la historia, un instante en que no es Alicia, en que únicamente es. Nada más. Alicia sabe que si existe otro que pueda reconocerse a sí mismo, ella podrá hacerlo. Ella y el venado se acompañan hasta que éste le dice su especie como si fuera su nombre propio y, una vez que lo hace, la señala a ella como una humana. Cuando eso sucede, el venado siente miedo y huye. Pero, gracias a esa separación que se da cuando el venado la denomina, ella recuerda quién es y sigue caminando dentro del bosque donde nadie tiene nombre con el suyo en la boca.

Carroll figura a una mujer que camina en lo desconocido y desde ahí deja de ser una niña: no es el mundo humano al que se acerca, sino el mundo salvaje. Es la Ulises de su propia odisea. Los animales, sus iniciadores. En el capítulo posterior al del mosquito, Alicia se encuentra con dos personajes nombrados

como claves musicales y cada vez que pronuncia el nombre de alguno, crea música. En esa parte, le dicen que uno de ellos la está soñando, pero que si éste se despierta ella dejará de ser real. Y así, en la historia es la música la que la sueña a ella, que al pensarse como una ilusión rompe en llanto. Si alguien más dejara de soñarla, desaparecería; si alguien más rompe su ilusión, ella no existe. ¿Soy yo quien la sueña ahora?

La identidad de la niña está siempre en duda: todo lo que pasa la lleva a preguntarse quién es y para quién es. ¿Qué es? ¿Quiénes son aquellos a los que se encuentra? ¿Para quién y por quién son? Todos formamos parte del sueño de otro, que a su vez está siendo soñado; soñamos la música y la música nos sueña. Pues, si nuestro nombre y nuestra existencia no le sirven a nadie, ¿para qué son? Tú, lector, ¿tienes la ilusión de que existo, o existo tanto como te invento yo ahora, al escribir, a ti?

Me nombro otra

Todo comienza por el nombre. En *La historiadora testaruda*, un cuento de Chimamanda Ngozi Adichie, se narra desde la ficción el proceso de colonización de una comunidad de personas negras. Los colonizadores, al llevar a las niñas y los niños a la escuela, les dan nuevos nombres y les quitan aquellos que los unen a su clan y a la naturaleza, puesto que en la cultura originaria la naturaleza es la que nombra al humano. Ese cambio no sólo permite a los colonizadores llevar un registro de quiénes han sido convertidos, sino que también funciona como un mecanismo de desactivación del miedo para la colonia: al reconocer el nombre, se reconoce a la persona como cristiana y parte de. Con ello, las personas pueden empezar a relacionarse, pues en la época el distintivo de familia religiosa era la base de los vínculos afectivos.

Esa nueva pertenencia involucraba, por supuesto, un proceso de desvinculación de la cultura primaria: aunque el nuevo nombre nada les significara, les iría significando con el tiempo; tendrían que ir acercándose a sus significados y, al hacerlo, estarían aproximándose, a su vez, a la religión que se les imponía con la alfabetización. Con ello, quienes son convertidos van olvidando los nombres de los guardianes de la naturaleza, de los ríos, de las montañas, de los árboles... Y al ser éstos simplemente una categoría para llamar a un conjunto de “cosas”, están sólo al servicio de los humanos y no vivas.

Desde el nuevo nombre, los seres humanos sólo se vinculan a quienes pertenezcan a ese mismo círculo religioso. Así, el

nombre comienza a ser una especie de tarjeta de identificación dentro del grupo social. Esta historia nos deja adivinar procesos paralelos de la colonización en Latinoamérica. ¿De dónde podemos sacar un registro del origen de los nombres de las personas, en pueblos mesoamericanos, que no fueran de dioses o gobernantes? ¿Con quiénes y con qué se encontraban relacionados por el apelativo?

Nos puede quedar un rastro de construcciones nominales por las lenguas indígenas que sobreviven. Por ejemplo, en *Su nombre era Muerte*, el escritor Rafael Bernal registra en los nombres de sus personajes una construcción nominal indígena de la selva lacandona: nombre (filiación simbólica a un ser de la naturaleza) + adjetivo. Ejemplos: Hormiga Negra, Pajarito Amarillo, Tecolote Sabio. La persona es nombrada por su parecido a una especie, pero resaltando una característica, sea objetiva o subjetiva, de ella: es lo general y lo particular en uno.

Me acuerdo de que en una clase de literatura romántica en la universidad llegamos a hablar del nacimiento de las metáforas relacionadas con las máquinas, de cuándo fue la primera vez que se comparó al corazón con un autómatas y, con ello comenzó a modificarse no sólo el lenguaje, sino cómo nos relacionamos con los tiempos y los objetos. Antes se podía imaginar, quizá, al corazón como un animal veloz, pero no en términos de producción y de insensibilidad: al fin y al cabo, si era comparado con un ave, era sensible.

Con la nueva vinculación a la máquina se daban otras posibilidades de sentir o no sentir. Así también, ese anclaje posmoderno a lo artificial crea una noción mucho más perversa de poder y manipulación por los nombres: estar más relacionados con la máquina que con la naturaleza crea una falsa ilusión de dominio sobre ella: si no encontramos en lo que nos nombra, en nuestras identidades, una vinculación, ésta no existe, como todo lo que no es nombrado. Durante la pandemia de

covid-19, la relación con las máquinas se hizo todavía más fuerte (los *nicknames* virtuales son una referencialidad a ese espacio: la comunidad virtual es su metarreferencia). Internet fue el búnker de emergencia: el nuevo espacio público durante el confinamiento. Cuando no existía la vacuna, la fe en la salvación estuvo puesta en los laboratorios: al tener la certeza de que se iba a poder detener el virus, se alimentaba la ilusión del falso dominio sobre la naturaleza. La vacuna sembró la ilusión de poder encontrar a futuro la cura a nuestra mortalidad, sugirió que pronto los humanos, más que nombre propio, tendremos el de un laboratorio.

El museo del grito

El escritor y productor de radio estadounidense Gregory Whitehead propone como base del proyecto *The Institute for Screamscape Studies* —el instituto para el estudio de los paisajes del grito, digamos—, creado por él mismo a principios de los noventa, que el cuerpo experimenta constantemente una serie de tensiones con el entorno en el que se desenvuelve o internas, es decir, entre los miembros del mismo, por cuestiones emocionales. ¿Y qué otra cosa podría ser capaz de liberar esa tensión que no sea un grito?

Además de responder a las tensiones, el grito puede tener diversas causas e interpretaciones: se puede traducir como un sí o como un no. Puede ir en contra o estar a favor de algo. Puede callarse o ser silencioso. Puede ser falso o real, de vida o de muerte, de placer o de dolor, sumiso o masoquista. Pero, para Whitehead, había una cosa en común entre los gritantes, y ésa era una suerte de vergüenza hacia la tensión que provocaba el deseo de gritar, lo cual hacía que, de cierta manera, estuvieran solos a la hora del grito (pensemos que estamos hablando de la sociedad en la que él se desenvolvía; en ese momento estaba en Australia). En sus palabras: “En el Instituto nos gusta decir que todos gritan, pero todos gritan solos”.

Whitehead lanzó una pregunta a su audiencia: ¿cuál era su tipo de grito, en términos de deseo? Su tesis era que todos tenemos un grito interior, del mismo modo que tenemos un niño interior. Y que nuestra relación con él es muy distinta. El hecho de fungir como un observatorio del grito provocaba que

las personas pudieran conocer a través de una interpretación gráfica las cualidades sonoras, en términos técnicos, del mismo: tal cual, se podía ver cómo era a través de las grabaciones. Recordemos que en esa época no era común, como ahora, que pudiéramos ver los gráficos de las grabaciones de audio puesto que no existían en el uso doméstico aparatos que los mostraran.

La audiencia comenzó a llamar al programa de radio de Whitehead para contribuir a su muestra: un radioescucha le confesó sentir que todo el tiempo estaba gritando por dentro, pero que, cuando intentaba hacerlo de verdad, sólo lograba espirar aire sin sonido: no encontraba la voz para dar cuerpo a la emoción reprimida. Es verdad, le dijo imposibilitado, que existe un grito silencioso. Otro aseguró que el clamor era parte de sus sueños y sólo sucedía por las noches. Alguien más, antes de soltar un bramido agresivo por el teléfono, le contó que aquello era el resultado de un día de trabajo pesado. Y otra persona le agradeció el ejercicio porque a través de él podían acceder a partes oscuras y no tocadas del alma humana.

Whitehead recolectó gritos e hizo una pieza que llamó *Pressures of the Unspeakable (Tensiones de lo indecible)*. Aquellas imágenes, que eran, a sus ojos, paisajes interiores, tenían que observarse como radiografías: la voz en el grito era la luz sobresaliente en la oscuridad, lo mismo que el hueso dentro de la carne. Su trabajo, a mis ojos, es un museo: son gritos petrificados como el de *Cabeza de Medusa*, de Caravaggio. Lo indecible quedó dicho: abandonó su limbo.

Es interesante observar cómo esa obra podría actualizarse en el momento histórico en que estamos: ¿Qué tanto la gente grita en las redes sociales? ¿Cuántos de esos paisajes interiores e indecibles han dejado de serlo debido a ellas? Whitehead asegura que cuando el espíritu animal en la naturaleza humana trasciende su umbral en el grito, las tecnologías no pueden adaptarse a tal intensidad vocal, es decir, la máquina no está diseñada para

gritar ni para recibir gritos. Probablemente los paisajes internos que registró el experimento de Whitehead fueron eso: una fuente de energía destructiva en la voz. Por eso el grito de guerra era una herramienta y funcionaba como estrategia y arma: desequilibraba.

En las *Tensiones de lo indecible* o, como lo he apodado, “El museo del grito”, la voz es un espectro desconocido por la propia voz: va dirigido al *órgano del miedo* y en él nadie grita solo, porque tan hace falta que sólo habría que dejar abierta la pregunta hacia quien lee: ¿de qué naturaleza es tu grito interno? Pues, se sabe, en palabras de la Yerma de Lorca, que “hay cosas encerradas dentro de los muros que, si salieran de pronto a la calle y gritaran, llenarían el mundo”.

La danza de los planetas

Bailaban alrededor del fuego como planetas honrando al Sol, cuenta Artaud en *Viaje al país de los tarahumaras* acerca de la danza del peyote que presencié en su viaje a México; pero ¿es la música que se baila alrededor del fuego la música del fuego? Rosa Maria Ros, en su libro *El mundo es matemático*, cita una investigación de la NASA con la que se intentó conocer la música de los planetas y a lo que se llegó fue a detectar un ultrasonido solar, inaudible para los terrícolas, pero no por infrasónico (16 Hz) sino por lo opuesto, por supersónico (20 kHz). La muestra que se obtuvo demostraba “ondas 300 veces más profundas que el sonido de las más profundas vibraciones audibles por el oído humano, con una frecuencia de 100 mHz (millihercios)”.

Tenemos en nosotros un resabio de la luz de su luz: lo que podemos conocer de la música del Sol es la forma: en la frecuencia de onda hay algo de las órbitas elípticas que describió Kepler en *La armonía del mundo*. Allí diría que lo disonante es lo que no está entero, pues lo que no está en armonía crea caos. ¿Qué diferencia hay entre un hombre que se mueve y un planeta? ¿No conoce, quien vive la temporalidad de sus ciclos, su música interior? Hay mucho que la música puede enseñarnos sobre el alma humana y su tránsito por las dimensiones, sobre la fragmentación que, en su disonancia, abre agujeros en el orden cósmico. Pero, por ahora, lo que demuestra la ciencia de datos duros es que si pudiéramos oír al Sol, seguramente arderíamos.

Compasión por el ruido

Uno, junto con su dentista, está por completo
a merced de sus dientes.

DOSTOIEVSKI

El gemido y la queja comparten origen. Así, cuando escuchamos a alguien quejarse de dolor, dice el hombre del subsuelo, es que está sintiendo placer: “Si no gozara, no gemiría”; sin embargo, por sí solos, aquellos chillidos son tan inútiles como su dolor mismo. Todo enfermo que no se resigna a que la naturaleza nada siente ante su sufrimiento, sólo lo duplicará con la amargura del que se agarra a golpes contra los muros, pues, objetivamente, no hay culpables ni enemigos; todo lo que odia está en él mismo.

La literatura, en ese sentido, es también un dolor de muelas: un largo gemido de alguien que se postra ante nosotros para demostrarnos que el sufrimiento nunca es silencioso. No obstante, por más que queramos hacer algo, apenas podemos ser espectadores. Nuestra compasión de nada sirve. Es más, con los días, mientras las quejas del enfermo aumentan de volumen, pues con el paso del tiempo el dolor no se aligera sino que se agudiza, el espectador se cansa del quejumbroso al suponer un fingimiento en el escándalo creciente de su queja.

De este modo, al igual que en el acto sexual, las onomatopeyas acompañadas de variaciones tonales e intensidad guían al amante, en cuanto a las frecuencias del placer, y tratan de provocarlo para situarlo en el mismo ritmo, a fin de con ello manipular sus emociones a través de la compasión, y que esto finalmente derive en un orgasmo simultáneo que no deje insatisfecho a nadie; la queja busca crear en los demás el mismo estado anímico. Pero el fracaso de esa provocación está

anticipado, ya que los otros nunca sentirán con exactitud la molestia de los síntomas, la presión particular que el dolor ejerce en nuestros órganos, los efectos singulares de la fiebre o la inflamación y los estragos de la enfermedad en las funciones básicas del cuerpo y en su estado mental.

Apenas dos personas, cada una en su cuerpo, podrán sentir emociones aisladas, que sospechan a través de los sonidos que fuimos perfeccionando y a los que entregamos ingenuamente nuestra valía como humanidad. El lenguaje ha sido siempre una búsqueda por llegar al otro: el canto, el ladrido, el mugido, el rebuzno... En sus propios lenguajes, los animales no están privados del placer del gemido, y mucho menos de evidenciar su dolor.

Tanto en la selva como en la ciudad, la queja es un modo de vida: el automovilista neurótico le pita al de enfrente para hacerlo partícipe de su drama (se levantó tarde, tiene deudas, le descontarán dinero) y su prisa; el bebé llora a gritos para informar a su madre de sus primeros cólicos; el vecino canta a José José a todo pulmón para contarnos que lo dejaron unos días antes, y así, *ad infinitum*, lo que percibimos como ruidos ambientales son muchas veces llamadas de auxilio o ganas de extender nuestro dolor en el prójimo. “¿No dejo dormir a nadie? Muy bien, manténganse despiertos, sientan a cada instante que me duelen las muelas”.

Protección acústica¹

En noviembre de 2013, el Ayuntamiento de Madrid realizó una serie de intervenciones sobre la libertad de emitir sonido en el espacio público, especialmente en el centro de la ciudad. Éstas consistieron en que las autoridades definieron “zonas de protección acústica especial”. En dichas zonas quedaba prohibida la emisión de sonido con altavoces. Para Massimiliano Casu, un artista sonoro radicado ahí, estas restricciones fueron bastante importantes en términos políticos porque con ellas venía un plan de transformar la ciudad. Estas leyes antirruido, a su consideración y de otros artistas más, facilitarían luego los procesos de gentrificación y, además, mandaban un aviso a los ciudadanos sobre nuevas maneras de control social. Y es que, al hacerse del control del sonido, los gobernantes se hacían de una herramienta que les permitiría trabajar en términos de represión de ciertas prácticas, entre ellas la migración: al ser los barrios latinos en España estigmatizados como ruidosos, el intervenir las zonas del norte de Madrid con esta ley haría más fácil a las autoridades lavarse las manos en su intención de provocar que las personas las abandonaran y dejaran la zona libre para las inmobiliarias.

¹ A finales de 2016, durante un viaje, realicé una entrevista a Massimiliano Casu y Rubén Coll, artistas que conformaban un colectivo llamado Grupal Crew Collective. Este texto es una especie de reescritura de parte de ella, en la que tocamos diversos temas referentes a las prácticas artísticas en el espacio público. La ley de la que aquí se habla se copiaría en la ciudad de Puebla, México, años después.

Pero eso no fue todo. Lo que siguió a esas intervenciones fue una nueva ley que regulaba el permiso de hacer música en la calle. ¿En qué consistía? En que la actuación de cualquier músico fuese ilegal a menos que tuviese un permiso que el Ayuntamiento entregaría. Y para obtener el permiso los músicos callejeros tenían que hacer un *casting*. Con la conciencia de las implicaciones políticas de esas leyes, a nombre de Grupal Crew Collective, quisieron hacer su propia intervención para alertar a la gente del trasfondo político que eso tenía. Para ello hicieron una canción de protesta basada en “*Give Me Hope, Jo’anna*”, que habla sobre el apartheid en Sudáfrica, en un género que se presta para el baile.

La idea era que la diversión no quedara fuera de la protesta y, sobre todo, que el cuerpo se manifestara desde ese lugar. La coincidencia fue que en ese entonces la alcaldesa de Madrid se llamaba Ana Botella. Y los del Grupal Crew cambiaron el “Jo’anna”, que era una referencia o abreviatura de Johannesburg, por “Oh, Ana”: hicieron una nueva letra que quedara acorde con el ritmo.

Para ellos, el objetivo era que la gente se diera cuenta de que eso que vendían a los ciudadanos como un mejoramiento era en realidad un plan a futuro para la ciudad. El Ayuntamiento definiría quién se podría expresar y de qué manera, así como dónde. La ilegalización de las expresiones artísticas en el espacio público tenía el riesgo de determinar luego cómo le estaba permitido protestar a la gente. Con su intervención querían dejar claro que había algo que las autoridades no podían normar todavía: la motricidad del cuerpo. Así que fueron al centro de Madrid con equipo de sonido y prestaron audífonos a la gente en los barrios turísticos para que pudiera escuchar la canción y bailar “en silencio”, explicándoles de qué se trataba. Casu cuenta que también querían que la canción fuera ambigua, por las posibles represalias, y convertir la protesta en un momento de baile: “Pasábamos la canción y metíamos el mensaje. Simplemente

queríamos que la gente comenzara a darse cuenta de que al normar el arte normaban la expresión, porque los funcionarios decidían qué era legal de expresar”, dijo Casu.

En 2023, es impresionante pensar en lo que ese gesto artístico logró prever: los cambios no sólo en Madrid sino en todas las ciudades después de la pandemia, que ha acelerado el proceso de gentrificación de las zonas céntricas. En el centro de Puebla, México, por ejemplo, se trató de implementar la regulación de los artistas callejeros. Con ello también se ha dejado claro quiénes tienen derechos sobre el espacio público por el tipo de uso de suelo. Si la calle comienza a regularse como propiedad privada, ¿qué le queda a aquellos que son desplazados o no poseen propiedades? Esto, más que resolver, deja abiertos hacia el futuro, como hace unos años, los temas del ruido, la migración y el territorio en favor de la ya avanzada gentrificación.

Un ancla a la vigilia

El guionista estadounidense Charlie Kaufman juega en sus películas —*Eterno resplandor de una mente sin recuerdos*, *¿Quieres ser John Malkovich?* y *Sinécdoque, Nueva York*, por mencionar algunas— con una especie de metaconsciencia a la que accede el personaje, sea a través de un desmayo o un accidente. Y una vez cruzado el umbral, la lógica con la que se ha desenvuelto hasta entonces se rompe. Es un poco como la madriguera a la que entra Alicia: algo semejante a ir por el espacio hacia otro tiempo que transforma quiénes somos desde que entramos en él.

Sin embargo, de lo que escapa el personaje es de un mundo adulto y doméstico condenado a repetirse de la misma manera, porque en la normalidad es como si la vida elegida hiciera de ella algo acabado que provoca una suerte de hastío depresivo. La posibilidad de observarse como otro sólo puede darse desde esa vida paralela más parecida al sueño que a la imaginación porque se entra en ella con el cuerpo. Kaufman parece entrar a esa metaconsciencia para convencer al personaje de lo irreversible, de que ser otro no soluciona el problema humano: se sigue encerrado en el circuito donde hay conflictos con respecto a las relaciones, la soledad, la pérdida y la mortalidad.

Ese mundo extraño que podemos observar de pronto, cuando hay una falla en la matrix, es el que se retrata en uno de los capítulos de *Los Soprano*, cuando Tony entra en coma: una vez que se anula la posibilidad del despertar, al menos temporalmente, ese estado onírico toma el control de lo que sucede con el personaje: vamos hacia su mundo interior, pero no es el mundo

interior que imagina la vigilia. Tony, de alguna manera, sigue conectado al mundo por el oído: puede recibir algunas voces y ruidos y reaccionar, desde el sueño, a ellos. Es decir, éstos entran como un estímulo a la narrativa atípica y su representación visual la determinan las sensaciones que brotan del sonido.

Algo todavía más extraño pasa: en los signos de ese mundo en el que se vive cuando el cuerpo no puede despertar se hace mucho más presente Dios como una figura de muerte. La coartada de esta parte de la serie es su juego con ella. Y el hacernos creer que, si Tony logra salir del coma, ese encuentro traerá un cambio en él. Pero el desencanto viene cuando eso no sucede, porque el guionista nos deja claro que el personaje reacciona a lo que su entorno inmediato quiere y espera de él. No puede hacer más. Una vez fuera, se confrontan las sensaciones del sueño con las que existen en el mundo real: ese cuerpo ya no es en apariencia el otro, aunque sí es una emoción dentro de él. Es la Alicia que sólo existe al ser soñada. Desde el sentir, la ilusión no se ha roto, y por tanto ese otro onírico vive en el sistema nervioso, al margen de su propia muerte originada porque fue dejado de soñar.

En todo caso, las metarrealidades que sugieren una narrativa onírica o extraña en los medios audiovisuales ejemplifican bien nuestra relación con el oído como un ancla constante a la vigilia y al sueño, como un quiebre identitario que nos deja asomarnos a otra sensibilidad desde esta vida. Pero, una vez fuera, ¿de qué sirven a nuestra conciencia? ¿Modifican de verdad al Yo, y a cuál de ellos? ¿Puede llegar a tener el sueño, como un accidente en sí mismo, y si se convierte en lúcido, la consecuencia de una meditación en el cuerpo: un breve desprendimiento del ego que busca dónde reacomodarse al despertar?

Te sigo soñando

Entonces, ¿existen sueños prelingüísticos? ¿Cómo son? ¿Son los sueños hijos de la luz o de la oscuridad? Si tienen a la noche como principio, pero como germen a la imagen, o eso creemos, ¿qué sueñan los fetos en el vientre de su madre? Si el feto tiene el oído desarrollado y está acompañado de la estimulación sonora durante el sueño, pero no le han nacido los ojos, ¿será que lo que ve son esas motas que nosotros vemos al cerrarlos, esas formas infinitas y geométricas de viajes psicodélicos dentro de sus párpados ya formados? ¿Será que los fetos todo el tiempo ven la forma de la música cuando no hay nada más en su mundo que el oído? ¿Será estar en gestación prever la estructura del mundo desde un cuerpo que comienza a descubrirse desde ahí a sí mismo?

Meditación trascendental

El director de cine David Lynch creó una fundación bajo su nombre en la que promueve la relevancia de la meditación para sostener la creatividad. Desde su perspectiva, el espíritu creativo se alimenta de una fuente divina a la que sólo es posible acceder de una manera entera y atenta a través de la meditación. La creatividad es un árbol del que no sólo debemos regar las hojas, sino que hay que pensar en ella como el árbol al que hay que nutrir desde la raíz. Lynch dice que se trata de ir hacia la profundidad, donde todo son partículas y ya no formas como tal.

Ejemplo: la energía del desamor puede ser tan poderosa a la hora de crear que sería capaz de recrear el amor porque al descomponerla se llega a que éste es su origen. Si pelamos una naranja, al comerla y deformarla nos acercamos a la semilla: en lo acabado también está lo que comienza. Se entra a la fuente no para dar forma, sino para observar el mundo sin ella, y el espíritu creador regresará a este plano a hacer el resto.

La palabra primero ha de ir a la lima
que a la lengua;
primero se ha de registrar allá
dentro en el corazón,
y limarse con la regla de la razón,
que salga por la boca.

SAN AGUSTÍN

Nombro lo oculto

Fui una niña religiosa. En la iglesia, mi voz interior se convertía en una conversación con Dios. Arrodillada entre otros cuerpos arrodillados, como bípedos que se convierten en arañas, con el rostro replegado hacia mí misma como si fuera a mirarme el ombligo y las líneas del destino por formarse en las palmas de mis manos, con los ojos mirando hacia adentro, comencé a escucharme. Sé que en esos primeros pasos de mi conversación interior me disculpaba por cosas que no entendía, y me disculpaba porque esa fue una de las primeras emociones que identifiqué sentir: culpa.

¿De qué sentirá culpa una niña? Un templo entonces era un espacio para estar en silencio, como ninguno otro: no la escuela, no la casa, no los parques. Era como una cápsula de eco capaz de hacer que todo aquel que entrara en ella fuera consciente inmediatamente de su voz, del volumen y la potencia de ésta. Hablar se convertía, así, en un cuchicheo mal visto, pues las personas debían presentarse más como oyentes que como hablantes. La iglesia me conectó con el silencio y con mi cuerpo como un espacio para la escucha. En el anonimato del rostro, en los confesionarios, estaban la voz y la oreja. En la adultez, he investigado sobre ese hecho erótico de la escucha: finalmente, lo que se nombraba era lo oculto, lo secreto o lo diabólico, en cuanto pecado; allí también tomaba forma la sombra junguiana.

De otra manera, la iglesia también me enseñaba algo sobre mi voz: la palabra era sagrada. La ritualidad, en torno a ella, de alguna forma encaminaría, junto con otros incidentes, mi

vida. Era un modo distinto de acercarme a mi cuerpo: pensarme era conectar con otro. No pretendo, por supuesto, encomiar la religión, pero sí la ritualidad del mundo espiritual, porque ese pensar en silencio, creo, alimenta el oficio de la poesía.

Después de diecisiete años he logrado entender mi inclinación hacia los poemas: sé que las palabras me ayudaban a confesarme conmigo. La culpa se convirtió en un voyerismo de mí misma. Y tal como lo hacía al hablar con Dios, con la escritura mi voz interior se materializaba. ¿A quién podía importarle lo que tenía que decir? ¿A quién si había pecado? ¿A quién le importaba la narración de mi vida? ¿Al lector? Eliminé a Dios de mi vida, pero no la costumbre de narrarme para alguien. En algunos años en que el lenguaje perdió sentido (véase “Ley del hielo”), sé que esa falta de narración y ese silencio se deben, casi como una omisión, a la fe ciega de *sentirme* en otro.

Mi otra voz

En una vida atrás fui degollada; en otra, una mujer sorda, y en esta mi garganta se tensa cuando hablo como si fuera una puerta que tuviera temor de mostrar lo que guarda dentro, o como si una herida vieja no la dejara abrirse. En esa imposibilidad se ha visto amagado todo mi cuerpo para enunciar, pero no para escribir: tengo una voz de hilo quebrado.

Me he sentido una cuerda cuyo sonido es desagradable para quien la tañe y para quien la escucha. Soy un cuerpo de mujer que habla como una mujer y que, cuando guarda silencio, guarda el silencio de una mujer. Mi cuerpo es mi instrumento de silencio y el contexto desde donde lo ejerzo. Socialmente se me ha prohibido hablar, y cuando dejo de hacerlo, lo hago de muchas formas. Es una decisión que regularmente no nace de mi voluntad. ¿Cuándo decido yo y cuándo la creencia impuesta ha decidido por mí?

Incluso desde un punto de vista espiritual, este cuerpo es tocado por esos cuchillos ideológicos, por una herencia transgeneracional que ha visto en el silencio un modo de supervivencia. Mi boca es las dos caras de la carta de tarot: la que muestra y la que esconde su contenido hasta que se le gira como una puerta y abre su significado: ahí está El Colgado con la sangre acumulándosele en la cabeza.

Desde el deseo mágico, dejo de asumir la verticalidad ordenada de mi cuerpo, en el que como arriba es abajo y como abajo es arriba, y comienzo a caminar con la cabeza por el mundo y mis pies al aire se maravillan de rozar las nubes. Rompo,

para hacerme presente, esa posición del mundo. Para poder escribir aquello que prefiero no decir, recolocho mis miembros en el espacio y lo digo de otra manera: todo lo que enuncio aquí lo enuncio con todo el cuerpo y sin decir una sola palabra.

El tiempo que no tiene lenguaje

La espera contiene el presente (es), el pasado (era) y el futuro (será: [e][s][p]era); es desear con todos los tiempos. No hay espera sin esperanza, del mismo modo que no hay esperanza sin espera. En ella siempre hay otro: lo que me será dado o negado por el otro (con tiempo, por el tiempo). En la literatura, el que espera es siempre virtuoso, se ejercita en la paciencia. De ahí que el antónimo del paciente sea el desesperado (el que es incapaz de dar tiempo a las cosas para que sucedan). La espera se alimenta del tiempo del esperanzado (de su deseo). En la poesía amorosa el amante está lleno de esperanza; el amado, de espera, es lo esperado. La aventura del viaje no tiene sentido sin que el héroe sea esperado, sin que cumpla con la esperanza de quien lo ama. La literatura está hecha de la espera, para la espera. En algunas técnicas orientales de combate la espera es fundamental para conocer al adversario, es un tiempo para observar pasivamente sus movimientos y luego atacarlo o responder al ataque; es un tiempo de silencio. Dice Rodrigo Fresán, en su novela *Mantra*, que en el amor uno pregunta y el otro responde: el que pregunta espera la respuesta. Uno se muere esperando, deseando en todos los tiempos; la espera es el lapso de tiempo sin lenguaje que existe entre la concepción del deseo y su cumplimiento o su desvanecimiento.

Ley del hielo

Cuando terminé una relación a distancia, lo último que mi ex-pareja me pidió fue *silencio*. Por varios meses nuestro vínculo amoroso había sido puramente lingüístico y, más que de voz, estaba hecho de escritura. Resulta raro explicar cómo algo así puede ser considerado una relación. En su momento no supe entender lo que él me estaba pidiendo: los afectos habían mezclado el habla con la escritura, y la escritura era mi rebeldía. También tenía que dejar de escribir.

La noción del cuerpo del otro como territorio, en la separación, se vuelve una lucha con uno mismo por tratar de entrar en una especie de disociación con el cuerpo desde el deseo: dejar de desearlo y de identificarse con él. La separación como un problema identitario: se renuncia a la pertenencia, y con ello al habla y a la relación erótica que tenemos con el ser amado desde ella.

¿Qué nos obliga, asimismo, a querer dejar de escuchar? Terminar cambia el lenguaje: ya no se enuncia ni se recibe de la misma manera. Es un límite en el afecto. Existe y existirá desde entonces una transformación hacia el futuro: ¿se agota el lenguaje amoroso? Es como si al irnos del amor descolgáramos una fotografía con el deseo de ausentar (ahuyentar) una presencia si ésta es hija de la luz y la borradura lo es de la oscuridad. Las palabras se ensombrecen. Sólo aquellos que han dejado de escucharnos saben bien qué hay después de nuestra existencia lingüística acabada (aunque parece que el lenguaje sostiene, es el silencio el que lo hace). Sólo quienes nos procrearon conocen

lo que hubo antes de ella. Y nosotros poco sabemos sobre qué significa al estarla enunciando siempre en presente.

Paradójicamente, en la película *My dinner with Andre* uno de los personajes habla sobre vivir en una misma habitación con la persona que ama, habla del silencio al que se acercan las parejas que llevan mucho tiempo juntas. Afirma que no es en la acción sino en la inacción lingüística y corporal donde se da la verdadera interacción que lleva al entendimiento mutuo.

Sé que puedo narrar nuestra historia, pero ya me habré salido de su lenguaje para entonces: el relato del amor es un extranjero del amor. En todo caso, las cartas son diccionarios. Cuando se acaba el amor, un idioma se queda sin hablantes: se apaga para siempre una lengua en nosotros y todas las variantes de nuestros nombres en ella. El silencio después del discurso amoroso es como una astilla que no sé bien si podré sacarme algún día.

Singer. El duelo sonoro

Hace mucho que no oigo el motor de una Singer. Con la muerte de la gente que amamos van muriendo sonidos a nuestro alrededor: el ruido específico de sus pasos, la música que ponía en las mañanas, los tics o manías al elegir un traste de la cocina. Fue el dolor asociado con el sonido de un motor y una aguja lo que hizo que en mi última sesión de tatuaje recordara su máquina de coser. Así como el tatuador se detenía a limpiar la sangre, la recordaba a ella sacando el pedazo de tela de la máquina para ver la costura de los retazos que iba uniendo. Tenía una obsesión por hacer sábanas y colchas con pedazos de tela, por dar uso a lo que otros desechaban.

Cuando miro mapas que delimitan los países con un color asignado a cada uno (me da risa que los colores dividan naciones), no veo otra cosa que pedazos de tela unidos por la mano de una costurera. Los retazos podían tener cualquier forma y quedar unidos a otro, sin mucho orden, pero al final eran enmarcados. Nunca me llamaron la atención los mapas, fueron solamente como páginas de un cuaderno para colorear. Nunca señalé con el dedo un color o un lugar al que quisiera ir. Para nosotros los viajes eran impensables. No fui educada ni como turista ni como viajera. Ella murió antes de enterarse de cualquiera de mis travesías. Siento que, en cierta medida, el dolor es lo que me ha hecho viajar. En esos recorridos he aprendido a señalar territorios y a conocer límites, a fijar objetivos y a descartarlos. Sé que no le interesaría mucho si le dijera que en los viajes, mirando mapas, pensé en ella.

Sé que su obsesión no era con los límites, sino con la unión y la protección (y viajar, a veces, es separarse y desprotegerse). No concibo la idea de una costurera que no sea protectora. De ahí que los retazos y la familia fueran como un mapa sin nombres donde todo es un solo territorio, a pesar de los colores. Quizá los tatuajes nada tienen que ver con esto, o con el hecho de que la ausencia de sus ruidos la mantenga presente, pero pienso también que cuando el tatuador pregunta dónde, hay una razón inconsciente en la respuesta: ésta es la parte rota (ahí viene la aguja). En las costillas llevo un recuerdo suyo. Puedo pensar así al haber crecido con el mito de que salí de una costilla, que hay algo en mi origen que me duele, y es por ello que ahora miro mapas con la idea de que en algún momento las costuras se rompen y sobrevivimos como retazos que, al conseguir su independencia, se erigen como naciones.

El ruido que hago al escribir

Los gises olían a barro y sus colores formaban con el polvo un arcoíris dibujado por el movimiento del brazo al borrar los apuntes. A ese aroma se mezclaba el de la madera de las mesas, que cual largas bancas de iglesia dividían el salón en dos y corrían a lo largo desde el frente hasta la puerta. En cada una de ellas había cinco máquinas de escribir cubiertas con fundas negras de tela. Al vaciarse, el eco de los golpes a la máquina recorría con mayor velocidad el espacio y cualquier roce al mobiliario hacía parecer aquello una cueva con un micrófono en la que habían cesado los gritos. Sentada con la espalda recta en una silla de aquel salón vacío, la máquina era para mí un teclado que registraba y transmitía torpemente la música de mi pensamiento. Tactactactactactactac.

Cuando mis dedos, en su prisa, apretaban varias letras, éstas se quedaban atascadas unas en otras frente al papel y paraban la función martilleadora de la máquina. Una de las primeras reglas era aprenderse de memoria el orden de las letras, que en el teclado hacen otro alfabeto, para poder mirar fijamente a la hoja y concentrarse en la palabra siguiente hasta tener la confianza necesaria para no volver atrás o arruinar lo escrito hasta entonces; seguir al pie de la letra el dictado de la idea, que ningún dedo se adelantara a otro, sino que siguiera en orden una secuencia que permitiera terminar esa línea, ese párrafo, esa cuartilla. Los errores eran sucios: un tachón o una corrección era demasiado para una sola página, evidenciaban torpeza o descuido.

Las manos de mi mamá caían con soltura sobre la máquina, sus uñas pintadas de rojo eran gotas a punto de derramarse en las letras; escribía con ambas manos, mirando al frente y confiada en la memoria de sus yemas. Cuando había clase, el sonido de las máquinas y de las alumnas era como una parvada de pensamientos golpeándose unos a otros. El metal se oía en el patio. En las vacaciones iba con ella a su escuela y jugaba en los salones vacíos. Escribía en el pizarrón o iba a las máquinas a ensayar mi escritura, que, si bien en ese entonces era un juego, definiría más tarde mi oficio.

Veía con respeto a las secretarías. Me parecían personas ágiles para la escritura, con un don mágico en las manos, con un pensamiento concentrado y que combatía el desorden. Por años vi sus sonrisas en fotos generacionales, eran mujeres excepcionales que escribían. Muchos veranos intenté memorizar el teclado de la máquina, ponía la cubierta y comenzaba a apretar las teclas, tratando de hacer los ejercicios que una de las maestras me ponía. Nunca me consideré demasiado hábil, pero me gustaba aquel sonido; poner a prueba mi memoria, ver mi propia escritura impresa en las hojas. Lograr líneas sin errores. Años más tarde abrirían el salón de cómputo, que seguía oliendo a gis, pero poco a poco ese olor fue sustituido por el del tóner. Allí me ponía a dibujar, la escritura en la computadora no era tan divertida como en la máquina. En la oficina de mi mamá tenían cosas de papelería y olía a hojas recién desempaquetadas. Tenían plumas, sellos y fotocopadoras. Me fotocopaba las manos. Había siempre mucho que hacer: correr en el patio, escribir, dibujar o gritar en los salones vacíos.

Sentada en su escritorio con la máquina al frente, mi mamá hacía obedecer a la máquina, era dueña de un oficio que fue desapareciendo junto con las máquinas de escribir, pero que me heredó la escritura: tecleo en una máquina, reviso mi lenguaje, lo limpio. Y, así, no he dejado de ser la niña que inventa historias

para poder tener en los dedos la sensación del golpeteo que hace atravesar la emoción, para conservar ese sonido en mi vida y el pensamiento hacia el mundo concreto. Soy una mujer que escribe, y, cuando escribo, grito y escucho el eco de mi voz de niña como una confirmación de mi existencia en el mundo, aunque sea en el salón vacío de mi propia imaginación.

Santo y seña¹

Salté al agua. Cuando comenzaron a buscarme, yo intentaba articular un grito que no lograba ser sino puro movimiento: pataleos y brazadas de extremidades que trataban de recordar su origen anfibio. Mi cuerpo, pequeño y desesperado, se retorció al ver las burbujas que otros creaban en su desplazamiento: esas personas lejanas detenidas en la orilla. Intentaba alcanzarlas para aferrarme a la tierra, pero sólo me encontraba otro puñado de agua: eran ilusiones ópticas de una corriente turbia, igual que el mundo al que ya no podía asirme. Entre las bocanadas por encontrar oxígeno en el fondo, fui tragando cloro. Cuando pensé en rendirme, una mano me sacó de pronto. En ese instante nací de nuevo: con un jadeo sólo comparable al del llanto que desgarrar, sentí el aire en los pulmones como un ardor seco que me devolvió la vida. Así conocí el silencio por agua.

Aquella sensación de sumergirse la emuló luego la tristeza: las mucosas producidas por la emoción sellan las fosas nasales y los canales auditivos; un nudo obstruye la garganta y no permite que pasen las palabras. En conjunto, se crea en la cabeza la sensación de un tapón que la hace inflarse hasta el dolor. En la tristeza, como en el agua, el cuerpo se hincha, y en ocasiones se cierra sobre sí como si la posición fetal no fuera sino la de una semilla que busca reintegrarse; aunque sé que no sucede de ese modo cuando se entra al mar, pues el cuerpo siente un espacio

¹ Publicado originalmente en la antología *Viajes al país del silencio* (Gris Tormenta, 2021).

infinito en el que no suele tropezar con nada más que su propia torpeza. El mundo material se vuelve puramente acuático: nunca deja las cosas fijas y las mantiene en desplazamiento continuo según su masa.

En ambos casos, el lenguaje queda sesgado. Es como si lo expulsaran. La interioridad es incomunicable de no ser por el cuerpo. No sé si tarde o temprano la experiencia del ahogamiento, fuera por tristeza o por agua, me llevó a interesarme por otras formas de comunicación que no tienen a la palabra oral como principio. A esto se sumó la impresión de encontrarme por primera vez en mi vida, durante mi niñez, con una persona sorda. La vi frente a una televisión silenciosa, en la cual se reproducían imágenes sin sonido; en específico, un partido de fútbol: se mostraba a la gente en las gradas gritando, haciendo muecas, moviendo las manos de forma desesperada, señalando la dirección del balón que volaba de los pies a las nubes. ¿Cómo algo tan estridente podía ser disfrutado sin escuchar las exageraciones de los narradores? De algún modo, tal como lo intuía, la voz era prescindible. Las acciones ocurrían en la pantalla y los movimientos de los jugadores podían ser leídos e interpretados sin necesidad de un guía. En ese momento vi cómo la vida —tanto en el exterior como en la inmersión— y la comunicación ocurrían más allá del sonido.

La lengua de señas se me presentó entonces como una respuesta a la pregunta surgida en el ahogamiento que me dejó sin palabras porque se habían quedado en la superficie con el aire. Imaginar el mundo de una persona sorda, en mi infancia, acabó por replantearme lo que creía respecto a la comunicación humana; retó mi idea de normalidad y dio paz a mi cabeza aturrida por aquella frase que, tan pronto como empecé a aprender español, se me impuso: “No te entiendo, habla”. Poder hacer un gesto, una seña y ser comprendida me dio a esa edad una especie de felicidad cómplice. No sólo porque quitaba a señalar una

carga negativa, sino porque podía decir cosas cuando la mirada de los otros estaba distraída; podía gestualizar en secreto. Entender el mundo desde ese tipo de silencio me abrió doblemente la puerta al cuerpo.

Pero estos no fueron los únicos encuentros en los que cuestioné el lenguaje oral como instrumento protagónico. Uno de mis primos tiene una discapacidad intelectual que no ha podido ser nombrada, aunque lo ha privado del habla en su *perfectividad*. Sus palabras se quedan apenas en sílabas y el índice es su auxiliar a la hora de expresar necesidades. Aun así, con el rostro manifiesta emociones que pueden ser interpretadas, y ha encontrado en la escritura, que no estructurada sino en el alfabeto como un dibujo donde se repiten líneas, una expresión de sí mismo. Desde que conoció la escritura tomó las secciones amarillas para calcar las letras, como si en ello hubiese encontrado algo que conocía de otra vida y donde se refugia durante todo el tiempo que no habla.

Desde esas aristas, las cuestiones en cuanto al lenguaje, sus posibilidades y privaciones, me han obsesionado desde muy niña. Me han hecho dudar del silencio sólo como un objeto consciente frente a la más pura voluntad y a la espiritualidad. Esto, pensando en otros momentos en los que me ha ocupado encontrar su función y su papel como un instrumento de interacción social en la ritualidad, pues ha fungido como un elemento simbólico pilar para la cultura occidental. En el catolicismo, es una especie de tributo a la palabra divina: el momento de la escucha. Durante la misa, una vez que había recibido la comunión, debía colocar el rostro hacia mi corazón para oír lo que Dios tenía que decirme. Esta conexión se daba en un espacio sagrado, donde cada palabra podía amplificarse no sólo por el micrófono, sino por los muros, a oídos de los santos; me hacía pensar antes de decir, considerar el volumen, el tono, la calidad y la cualidad de las palabras, ya que todo volvería en el

espejo infinito del eco: la voz regresando a mí, pero con la objetividad de lo que vive fuera, y, en consecuencia, traería consigo una perspectiva distinta de mi discurso.

El templo seguía un guion en cuanto a musicalidad y silencio; sólo una persona tenía la palabra y podía ejercer un poder sobre las voces y los cuerpos que entraban a “la casa de Dios”. Ese principio de escucha era un principio de obediencia y esa obediencia se manifestaba en silencio. En cambio, en otros ritos ceremoniales a los que he asistido, que pretenden emular prácticas de culturas no occidentales, el silencio se vuelve un espacio para sentir, más que para arrepentirse o avergonzarse, y, sobre todo, un espacio para escuchar ese sentir. En retiros de silencio, ante la imposibilidad de narrarse a sí mismo, uno se obliga a estar. Y en ese estar la emoción se muestra en energía. El cuerpo encuentra su manera de comunicarse; en el ritmo del aire que exhala, en la forma en que respira, en el calor que expulsa, la piel deja información que puede ser percibida por los demás.

Eso abre una pregunta al estilo John Cage: ¿existe realmente el silencio? En esta distinción básica de exterior e interior, desde lo humano, hay modos de entenderlo: poner la voz y el cuerpo —la materia— en reposo. Y, al interior, dejar de conceptualizar e interpretar los estímulos que llegan a él para poder estar en un flujo sensorial que se sincronice con la respiración y lograr una mimetización con el paisaje sonoro. Cabe decir, a propósito de lo religioso, que en su ensayo *La voz descarnada. Un acercamiento al canto y al cuerpo en la Nueva España*, el investigador Alfredo Nava cita a Aristóteles para definir la voz humana y diferenciarla de la animal. En ello recupera el mito pilar de la cultura cristiana: el verbo como un principio encarnado y la carne como un instrumento para el sonido significante.

Por supuesto que entender el silencio únicamente desde ese espacio es risible. No sólo porque parte de la humanidad como una humanidad oyente, sino porque considera silencio

sólo a todo aquello que prescinda consciente y voluntariamente de articularlo. Por eso, desde ese sitio, guardar silencio es someterse a ese reposo que nos pone de entrada en una posición privilegiada. Porque, cuando se trata de cuerpos con alguna discapacidad, este silencio viene así de la imposibilidad, sea fisiológica, sea intelectual; o bien de la pertenencia cultural a una comunidad y a una lengua que prescinde del sonido y ejecuta su comunicación con señas, como lo es la comunidad sorda. Y en otros casos, sí de una resistencia política que responde a la violencia con la que se oralizó a algunas personas sordas para poder integrarlas al sistema educativo, ya que, no está de más decirlo, la sordera no necesariamente equivale a mutismo.

Esto amplía las posibilidades del silencio, que se extiende al gesto y al cuerpo, en cuanto a movimiento y desplazamiento. Y para definirlo, entonces, no se parte del sonido, sino de los signos significantes; es decir, el silencio humano sería mucho más ampliamente definido como *dejar de significar*, no dar santo ni seña.

Por otro lado, en lo que respecta a nuestro cuerpo en su animalidad e ignorando un poco la distinción aristotélica, si decide estar en reposo, ¿está en silencio o en un estado natural? La profundidad espiritual de los grandes maestros de Oriente está simbolizada en su silencio, en el mecanismo de la escucha activa. Esta visión cuestiona el valor de la palabra frente a la magnificencia divina y natural. Allí, el ser se coloca *dentro* del mundo, pues se diría que la palabra como fuerza de construcción identitaria desde el ego tiene un ideal de separación en cuanto clasifica y busca diferenciarse para personificar por discurso. Éste crea un nudo, es decir, al anclar, por ejemplo, la emoción a una palabra, al nombrarla, la lleva al mundo material y, por tanto, la pone como un objeto en él. Esto hace, entonces, que entre en otro plano donde hay que mover ese objeto, darle lugar, explicarlo, justificar su existencia en el mundo: describirlo, analizarlo, observarlo. Así, pasa a ser parte no sólo de un sujeto, sino un objeto

en un contexto cultural. En la meditación, en cambio, esa emoción pudo haber sido una serie de respiraciones. Haber pasado sin ser significada ni nombrada. Por tanto, sería apenas un viento que se aleja hasta no volver a ser escuchado.

Esa noción discursiva como objeto es la que aborda Pascal Quignard tanto en sus *Pequeños tratados* como en *El odio a la música*. Desde su perspectiva, la escritura y la lectura son actividades silenciosas en cuanto se realizan y se ejecutan en silencio; es decir, se llevan a cabo desde cuerpos que prescindan del habla para escribir y leer. Esto es lo que he referido antes como el silencio exterior, el que corresponde al corporal y al que tiene que ver con la voz misma, pero no al interior, pues al codificar en palabras se cumple con la significación. En su visión, la escritura es una rebeldía pues, al pertenecer a una familia de músicos, se separa del lenguaje musical mediante la ejecución silenciosa de las palabras.

Esas dicotomías que se dan entre Oriente y Occidente me hacen pensar, a ratos, que habría que deshumanizar el silencio para poder definirlo. ¿Existe fuera del lenguaje? A cuento viene bien una reflexión que hace Oliver Sacks en *Veo una voz* al exponer casos clínicos de personas sordas que crecieron aisladas en poblaciones donde no tuvieron acceso a una lengua —reitero que la perspectiva desde la que Sacks aborda la lengua de señas en ese libro es clínica, la cual difiere de la antropológica, que considera a la comunidad sorda como un grupo social con una lengua que debe ser reconocida como tal y con manifestaciones culturales en común—. Cuando habla de esos casos se pregunta: ¿cómo es que se desarrolla el pensamiento de una persona que no ha conocido nunca la palabra oral o escrita? ¿Vivimos engañados al creer que el pensamiento es lenguaje?

No obstante, en otros momentos me parece importante partir de los aspectos culturales en que se manifiesta la idea de *palabra* y *silencio*. Si bien he pensado en estas nociones de

oralidad en contraposición a la lengua gesto-viso-espacial que es la lengua de señas, valdría decir que a esto se suma otra cuestión: ¿quién es el que lo *guarda*? En mi caso, desde nociones ideológicas y de género, podría decir que si yo guardo silencio, no sólo es el silencio de un ser humano, sino de una mujer morena oyente de clase baja del Estado de México. ¿Eso aporta información sobre mi silencio? En nociones de género, el habla se me ha restringido según mi interlocutor. Mi abuela y mis tías me educaron para guardar silencio frente a la palabra de un hombre. Esa educación era un principio de supervivencia; la desobediencia *merecía* un castigo. Y ese castigo, por supuesto, era violencia física.

El habla, así, estaba reservada, como en las Iglesias, a cierto gremio: por género, por clase y por raza. La validación de derechos humanos en la historia a partir de esas ideologías puede rastrearse. No está de más recordar que con el derecho de la mujer al voto le vino la voz. Y mucho más atrás, ¿con la abolición de la esclavitud? Esto me deja agregar algo más: el silencio también puede ser aquella voz que, sin importar su articulación, ocurre en un espacio donde no es recibida y, por tanto, no cumple su ciclo comunicativo. Es la vieja paradoja del árbol que cae en medio del bosque y al que nadie oye, por lo que, entonces, no produce sonido. Pero acá sabemos, de principio, que ese sonido, por convención, es la palabra humana. Y que el espacio donde no significa es un espacio político que actúa por jerarquías.

Es curioso pensar en cómo el ser humano clasificó las especies y las razas, no sólo animales, a su conveniencia, lo que permitió luego hacer de la palabra una ley que algunos están destinados a preservar, y éstos son los que están en la cúspide de la jerarquía. Los de abajo, por supuesto, tienen al silencio como un derecho político: “Todo lo que diga podrá ser usado en su contra”. La enunciación de un derecho en forma de amenaza, que asume al testimonio como verdad y a la verbalización como

cualidad moral. La palabra permanece, y en la escritura sella su existencia como palabra final en el mundo. Por lo tanto, no es dinámica. Desde ahí que la cancelación de una persona que ha dicho algo en redes sociales sea severa. Socialmente, no hay posibilidad de reivindicación ni de restitución. Somos una sociedad oral y lingüística que todo el tiempo usa la metáfora de la voz para humanizar y moralizar lo que produce capital: las empresas, las máquinas, sus productos.

La hiperproducción de pensamiento en la virtualidad, que es un espacio del lenguaje, hace que las máquinas sean todo, menos silenciosas. Son un constante ruido desde el que las empresas venden y hablan a través de un análisis de mercado que se sirve de la voz colectiva. E internet es tan un espacio lingüístico que uno corre el riesgo de convertirse en un fantasma virtual que, al no manifestarse desde el lenguaje, anula su existencia: si no se ha registrado, no ha nacido, o si no alimenta a las aplicaciones, no existe. Pero, ya se ve la trampa, repito: “Todo lo que diga podrá ser usado en su contra”.

Con todo esto en mente, no me dan sino ganas de ser un feto prelingüístico. Y coincido con Artaud cuando, queriendo huir del pensamiento occidental cristiano, expresa que para conocer el mundo hay que salir conceptualmente de él, es decir, dejar de encarnar la palabra, el significado, pues ya vimos que es la piedra angular incluso de las nociones desde las que abordamos la espiritualidad, el conocimiento, el estar en el mundo o estar en silencio, porque ¿no es violento que incluso gracias a esa percepción de lo humano el silencio signifique, dado que se encuentra en función de la palabra? Así, entonces quizá la opción para salir del mundo sea entrar de vuelta al agua —y aquí me quedo pensando en aquello que vive así, en las veces que volví al agua por tristeza y que la tristeza ha sido para este cuerpo ideológico la manera en que fui expulsada del lenguaje para poder entrar al mundo—; dejar incluso el oficio de la escritura,

que, aunque silenciosa, busca significar entre todos los significados y definir tercamente lo que vive sin santo ni seña en su propio silencio.

Ferrocarriles¹

Nunca tuve miedo de la vibración de la tierra. En la pequeña colonia ferrocarrilera en la que crecí, en Tlalnepantla, Estado de México, las máquinas llegan a ser reparadas durante la noche y parten antes del amanecer: a las cinco de la mañana los cristales tiemblan y nuestro gallo es un tren abandonando la estación. Tanto el arribo como la partida tienen su propia estridencia y ambos, a su manera, hacen que vibre el suelo. Así pues, de no ser por el ruido, sería difícil distinguir bien un temblor de los sacudimientos producidos por el paso del ferrocarril. También, con el tiempo, estos movimientos han producido grietas y ventanas rotas, deterioros en las estructuras de los alrededores. De manera que los vecinos de la colonia, por un anclamiento o una memoria sentimental, se han habituado al ruido, al movimiento —a sus estragos— y al polvo. De hecho, las películas de éste sobre los autos estacionados en calles y carreteras recién barridas hacen que se conserve en el lugar un aire provinciano, como aquel del que habla sin sombra y sin disturbio López Velarde en su poema “No me condenes” (“cuando oscile el quinqué y se abatan las ocho, / cuando el sillón te mezcla, cuando ululen los trenes”), y en las casas, las fachadas con envejecimiento prematuro.

¹ Este texto fue publicado en diversos medios digitales, tales como *La Tempestad* y *Caja Vacía*, como parte del especial “No tiembles ya”, para homenajear a quienes hicieron labor de rescate posterior al temblor de septiembre de 2017.

La mayoría de quienes viven ahí son hijos, nietos, bisnietos y familiares de extrabajadores ferrocarrileros de la época previa a la privatización de Ferrocarriles Nacionales de México. Los terrenos donde se construyó esta serie de casas fueron, en algún momento, parte de las prestaciones concedidas a los empleados ferroviarios y vendidos con facilidades a aquellos cuya vida giraba en torno a rieles y durmientes, y a quienes antes de ello vieron nacer los primeros trazos de las rutas y montaron campamentos para construir lo que se prometía como el progreso, rutas que favorecerían la movilidad en la república con los trenes de pasajeros y, además, la vida comercial del país, cuyo fin o límite sería la gran ciudad. Ésa es la historia, de hecho, sobre cómo es que las familias de mi padre y de mi madre decidieron, cada cual a su tiempo, comenzar en la periferia su nueva vida sedentaria.

Es así que esta predisposición a que la tierra se sacuda y sólo descansa a ciertas horas del día, de algún modo me había hecho conservar la calma por años durante los temblores: “en algún momento habrá de detenerse”, como cuando parte o llega el ferrocarril y produce aquella vibración acompañada del ruido de las máquinas que, a su vez, la multiplica. De manera que, al desaparecer la cola de aquella serpiente de acero, el silencio es mucho más perceptible o profundo tras su ausencia, cuando el viento se queda agitando las copas de los árboles como “pañuelos que se pierden en el horizonte”; lo mismo ocurre cuando regresa aquella fijeza terrenal que nos da tanta calma y que en el fondo no es sino una consecuencia de que algo parta o arribe, que se detenga temporalmente.

Como suele pasar con esas historias que comienzan con factores extraordinarios, en las cuales el protagonista decide hacer algo diferente a lo habitual y eso va formando un hilo de acciones que decantan en el nudo de la narración, la noche del terremoto del 7 de septiembre de 2017 un amigo, M, y yo

logramos lo que nunca, de manera improvisada: ponernos de acuerdo para ir a tomar algo. Más tarde se sumaría otra amiga mutua, S. Los dos, M y yo, trabajábamos en Polanco entonces.

Nos encontramos a la salida de la que era mi oficina, hicimos una caminata larga y un camino a vuelta de rueda por Reforma para llegar al centro. Cenamos tacos, bebimos cerveza y después fuimos a echar un vistazo a un bar del que no recuerdo el nombre. Luego nos dirigimos al Bósforo, una mezcalería ubicada en Luis Moya que se conoce por ser una especie de búnker, un sitio al que entras para desconectarte. Llegamos ahí cerca de las diez de la noche y veinte minutos más tarde, S. Nos pusimos los tres al día, y entre las bebidas y la conversación fuimos perdiendo la noción del tiempo, que comenzó a medirse por el número de bebidas que llevábamos. Al segundo madre cuixe, y cuando recién había llegado la quesadilla de chapulines para S, uno de los meseros atravesó aquel telón teatral que caracteriza la entrada y nos separaba de la realidad para avisar que estaba sonando la alarma sísmica, pero pocos lo escucharon. Repliqué el mensaje en voz alta y lo hizo también el mesero, que caminó Bósforo adentro y se lo dijo directamente a las baristas, quienes interrumpieron la selecta *playlist* de Arturo, el dueño del lugar, y con la atención del silencio posterior a la música nos dieron la instrucción de salir.

Como un día antes la alerta se había activado falsamente, nadie encontró razón para alterarse. Aunque con un dejo de duda, cada cual eligió un objeto fijo, fueran las velas, las lámparas, los floreros, los fruteros de guaje o los propios tragos en las barras para comprobar si la tierra estaba moviéndose. Lo último que vi fueron las flores sacudiéndose en un florero grande puesto en la esquina donde estaba sentada, tomé mi gabardina de la silla en automático y, tan pronto como estuvimos afuera, un movimiento diferente al de un tren que avanza comenzó a sentirse. Pese a que habían pasado apenas un par de minutos,

ya se encontraban montones de gente en la calle: vecinos de los alrededores y fiesteros adelantados que fueron escupidos por los demás bares y restaurantes, quienes recibían el viernes entrados en calor. Aquel movimiento —hasta entonces yo no había experimentado uno de esa manera, en parte porque nunca antes había vivido un temblor en esa zona del centro— mecía los semáforos, los árboles, los cables y el panel vertical con el nombre del teatro viejo y abandonado que está frente al Bóforo, el Orfeón; era como si debajo de la tierra una ola chocara con fuerza contra una roca y se quedara el rezago del movimiento del agua: la tierra parecía de agua.

Pero, a diferencia de otras veces, en vez de disminuir, la intensidad del sismo aumentaba, haciendo que todo lo que se sacudía creara un miedo mayor al derrumbe. Para mí, todo aquello sucedía en cámara lenta, porque, ahí, detenida al lado de mis amigos, pasmada, percibía los movimientos de mi cuerpo ralentizados, en comparación con todo lo que estaba moviéndose alrededor: llamadas telefónicas, gente colapsando, estructuras crujiendo, perros ladrando en las azoteas, turistas asustados que no sabían qué pasaba; algunos, con espíritu de reporteros, grababan con su celular lo que ocurría para subirlo después a sus redes sociales. La gente se comunicaba a gritos y, entre otras cosas, vociferaba que observaran cómo se ladeaban los edificios, que los que estaban parados bajo las marquesinas tenían que moverse de sitio; otros preferían evadirse de lo que acontecía mirando al cielo, donde una serie de luces, parecidas a las previas a una tormenta, comenzó a dejarse ver. Y así, aquel movimiento telúrico, que a mí me pareció eterno, dio de pronto un apagón a la vida nocturna para dar paso a un terror visto sólo en películas que hablan del fin del mundo: en las caras de los que estábamos en el cruce de Luis Moya con Independencia podía leerse el mismo gesto de pánico que bien supo pintar Caravaggio en su *Cabeza de Medusa* y que describe el pavor previo a la

muerte, pero, más allá de eso, éste se debía al espanto que infligía la sola idea o posibilidad de ver la ciudad derrumbarse; con aquel temblor se revivía en nosotros una memoria que algunos conocíamos sólo de oídas: aquella ocasión en que ese horror fue un hecho y abrió en dos la historia de la Ciudad de México en el siglo xx. Del otro lado de la brecha, nuestra vida nació con la reconstrucción. De modo que, con esa certeza, también existía la de una ciudad reforzada, a prueba de desastres, una seguridad dada por la catástrofe.

A la par de ese miedo central, había otros miedos y reacciones; el de las meseras, por ejemplo, que, con todo, en medio del caos se esforzaban por mantener en la mira a los clientes para que no se fueran sin pagar, porque sucedió también que al terminar el terremoto la gente no regresó a los bares. Mis amigos llamaron a sus familias, apenas pudieron, y yo sólo atiné a enviarles un mensaje que dijera “estoy bien”, además de un correo electrónico a la primera persona que yo misma enteraría de mi muerte. Una vez que cesó por completo el vértigo, una de las baristas nos pidió volver a entrar —muchos lo hicieron sólo para pagar e irse—; quitaron la pausa a la canción e invitaron una ronda de mezcales para el susto. Pero la calma a la que volvimos era una simulación: tanto a los que nos quedamos para esperar que se restableciera la circulación en la ciudad como a los que se fueron en bandada asustados por posibles réplicas, esa noche nos grabó un recuerdo traumático que estaría más que fresco doce días más adelante.

Aun después, sentada en mi silla a la barra, tenía la sensación de que el piso seguía moviéndose. No quise hablar mucho, permanecí escuchando a la gente, que compartía noticias en voz alta y seguía tratando de localizar a sus familiares; yo miraba el teléfono para saber qué había pasado y a la vez trataba de asimilar mi propio miedo y mi petrificación en el pánico colectivo. Algo que me dio seguridad fue que, si en el centro

nada se había caído, el resto de la ciudad también seguiría en pie. Ya de vuelta a casa, fui platicando con el conductor acerca de su experiencia, mientras miraba la ciudad con asombro, porque parecía un milagro que aquellos edificios viejos hubieran resistido la sacudida. Aun no sabía muy bien nada de otros estados ni qué había pasado en ellos. Llegué a casa y dormí sedada por la adrenalina. En la oficina, al día siguiente no se hablaba sino de lo ocurrido la noche anterior: la red estaba llena de videos, noticias y a cada momento se actualizaba el contador de muertos; aun con los reportes audiovisuales, me era difícil dimensionar lo que había pasado en Oaxaca y Chiapas, pero recuerdo una imagen: la bandera de México entre un montón de escombros. El ritmo del sistema apenas permitía ocuparse de algo que no fuera él mismo.

El proyecto en el que estaba trabajando duraría un periodo corto de tiempo, aunque intenso, por lo que pedí a alguna fuerza extraordinaria que de ese momento en adelante no me tocara vivir un temblor en aquel edificio de Polanco. Me sentí casi victoriosa el 19 de septiembre, pues era el último día que iría a la oficina hasta la hora de la comida. Desde temprano nos avisaron que se haría un simulacro, cuyos antecedentes eran conocidos por todos. A las once sonó la alarma y, sabiendo que se trataba de un asunto ficticio, comenzamos con el protocolo, algo reacios a la interrupción de la neurosis de nuestras actividades. La zona de seguridad, me dijeron, estaba a quince minutos a pie. En orden, comenzamos a desfilas por las escaleras de servicio los departamentos de la empresa y de otras que también estaban instaladas en el edificio. La gente caminaba con tedio, como en una larga fila de espera de un banco; muchos hacíamos bromas para aligerar la caminata en multitud. El simulacro duró más de media hora, en la que yo estuve obsesionada con dar punto final a aquel trabajo y seguía ideando. mientras tanto, lo que faltaba en mi redacción. Regresamos a la oficina de nuevo

en grupo y al llegar a mi lugar me puse los audífonos para acelerar el cierre de lo que habría de entregar e irme.

En ese momento, ya en los párrafos finales, mientras me preparaba para enumerar los niveles del Mictlán como una referencia al margen, para recuperar aliento o motivación afuera, en la prisa, miré hacia la ventana de mi lado derecho y vi que mi compañero de trabajo tenía la cabeza recargada en su brazo izquierdo mientras anotaba algo, y entonces una fuerza invisible le dio un tirón. Al intuir la causa, él se levantó del asiento y gritó “está temblando”. Me boté inmediatamente los audífonos, que se quedaron colgando del escritorio —así los encontraría más tarde—, y me quedé, nuevamente, pasmada al ver la potencia con la que comenzaban a moverse las lámparas y al escuchar la intensidad con la que crujían las ventanas y los marcos de las puertas, los vidrios tensados por la vibración. “Hay que salir”, acotó alguien, y entonces caminamos unos detrás de otros hacia las escaleras de servicio por el pasillo, donde el movimiento se hacía más fuerte y nos desbalanceaba, junto con el ruido. Me di cuenta desde el principio de que había algo distinto al sismo del 7 de septiembre: esta vez no era un movimiento marítimo, era más parecido al hervor de una olla a punto de explotar debajo de la tierra.

Había una multitud que intentaba bajar en orden por las escaleras, pero éstas se movían de modo que era difícil avanzar rápido. Al escuchar metales caer y vidrios quebrarse en algún sitio, pensé que el edificio se derrumbaría antes de que lográramos bajar. Ante lo poco que podía verse desde ahí, es decir, sólo las cabezas de los demás, el sentido que me guiaba en los acontecimientos era, de nuevo, el oído. Con el pánico del crujido de la escalera, sentía que las piernas se me acalabraban en cada paso; mi compañero me dio la mano y fue apoyándome para que pudiera bajar; algunos otros salieron corriendo, sorteando a la gente y escabulléndose por la desesperación que causaban

todas aquellas mujeres cuyos tacones parecían hacerse de una aguja cada vez más frágil; quise tener por un momento ese impulso para poder hacer lo mismo que ellos y correr para ponerme a salvo.

En esas situaciones uno puede conocer mejor a la gente con la que convive, ver sus reacciones al estrés: puede darse cuenta de quiénes no dudarían en dejar atrás a los demás con tal de salvarse y quiénes no se salvarían si no se salvan los que se han quedado atrás. Y nuevamente, de algún modo milagroso, el movimiento cesó cuando estábamos en el último nivel de la escalera; enseguida la gente comenzó a bajar el ritmo. “¡Sigán avanzando, no se detengan, sigan avanzando!”.

Los autos estaban detenidos en las avenidas y hordas de oficinistas que abarrotaban las banquetas bloqueaban la vista hacia cualquier dirección. Caminamos el tramo que nos habíamos saltado en el simulacro y nos establecimos donde dictaba el protocolo. Ni siquiera recordaba el momento en que tomé mi teléfono del escritorio. Le escribí a M, que estaba cerca, y me llegó un *mail* de la persona que querría enterarse primero de mi muerte; luego se me acabó la batería. La desesperación de todos por comunicarse con sus familias volvió a surgir. Nos quedamos en ese lugar, de pie, sin tener mucha noticia de lo que había pasado en otras colonias; el dueño de uno de los autos estacionados cerca puso la radio, pero apenas lograba distinguirse el tono angustiado del locutor. De nuevo, iba enterándome de las cosas por lo que escuchaba alrededor, y pensé en los casos de sordera y otras discapacidades: ¿cuál sería su tratamiento en una situación así? No poder responder a mi propia pregunta me entristeció. Para cuando dejé de ver nuca y pude comenzar a ver gestos, el común esta vez no era ya pánico, era incertidumbre.

Al sentir la tierra firme, me calmé. Seguí callada observando a la gente, tratando de comprender toda esa desesperación que los llevaba al llanto por no poder localizar a sus seres

queridos por teléfono. Pensé que, por primera vez, la periferia era un lugar mucho más seguro. El Estado de México, en estos casos, parecía ofrecer más seguridad, así que mi familia estaría bien. No sé cuánto tiempo estuvimos en el punto de encuentro, pero ahí alguien me mostró el video de una barda que había caído sobre un transeúnte y cómo la gente comenzaba inmediatamente a remover los escombros para ayudarlo a salir. En mi silencio, trataba de dimensionar cuál de los dos terremotos había sido mayor y sus diferencias; la gente decía distintas cosas respecto a la escala Richter e información escueta sobre “colonias dañadas”.

Cuando se nos dio la instrucción de volver a la oficina, los directores dijeron que podíamos irnos, que, por seguridad, era lo mejor. Yo seguía aferrada a aquella entrega, así que pensé en quedarme, pero era preferible que lo hiciera desde casa. Llamé a M con la poca batería que pude cargar al volver por mis cosas. Me dijo que ya estaba de salida hacia su departamento y que había habido una fuga de gas cerca de ahí, que iría por sus papeles y después a casa de su mamá en Atizapán. Seguía sin lograr entender nada, estaba a ciegas y confundida.

Salí del edificio y vi que las avenidas seguían detenidas. Me quedé sentada diez minutos, observando. Tratar de localizar a mis amigos sería más problemático que volver a casa, por lo que decidí irme. Alcancé a ver publicaciones en Facebook donde amigos decían que si no teníamos nada que hacer en la Condesa o en la Roma era mejor no acercarse. En los restaurantes de los alrededores, algunos a quienes les urgía volver a la normalidad ya se habían reunido para comer y para beber algo, mientras en las pantallas comenzaban a transmitirse, a manera de espectáculo, imágenes de los derrumbes. Recuerdo un cintillo que vi de paso: “Se escuchan gritos entre escombros”; entonces pude hacerme apenas una idea de lo que estaba ocurriendo, ya que mi celular se volvió a apagar al poco tiempo.

Era imposible encontrar transporte público, así que comencé a caminar con la multitud. Como pocas veces, la ciudad estaba en silencio, sólo se oían aullar patrullas y ambulancias. Había una larga fila de autos tratando de salir de la zona, pero los que estaban atrapados en el tráfico no pitaban. El caos que había esta vez era distinto, en él todos trataban de establecer un orden. La Ciudad de México que vi esa tarde era otra, también parecían otros los de siempre: el automovilista se mostraba paciente, cedía el paso al peatón, el peatón caminaba al lado del otro, acompañándose y no como si el otro le estorbara, la gente entraba con orden al metro, cedía el asiento; los más apáticos se sonreían entre sí y el más inexpresivo abrazaba al de al lado preguntándole si estaba bien o si necesitaba algo, solidarios. Muchos ofrecían sus teléfonos para los que no podían hacer llamadas. Y todas esas acciones que observaba me devolvían un poco la fe en la humanidad. Entre todo el pánico, también me di cuenta de que estaba contando la mejor versión de la historia: yo estaba bien, y mi casa y mi familia y, hasta donde sabía, también mis amigos estaban bien, pero eso no me consolaba.

En el trayecto que caminé, vi a la gente fuera de sus casas, con sus niños y mascotas en el parque. Pensé en algo que había leído alguna vez por casualidad en un folleto cristiano: “Salvación es volver a casa”. Esa tarde a muchos, más que estar bajo un techo, nos hizo sentir seguros estar afuera, en ese afuera que desde hace años también comenzó a darnos miedo por la propagación de la violencia iniciada por la guerra. De algún modo, ese día las calles se sentían más seguras, al menos de la delincuencia; aunque eso no nos eximía de sentir la fragilidad de cada cosa que nos rodeaba, y en ella también la propia. Para mí fue como si de pronto todo se volviera de cristal, y entonces chocar contra otro, alzar la voz, dar un paso en falso podía romperlo: nuestra idea de ciudad se había derrumbado.

Recordé también, al ver los perros, aquel primer nivel que estaba por enumerar cuando comenzó el terremoto: Itzcuintlán, 'lugar en que habita el perro', sin saber todavía la importancia que éstos tendrían en los días posteriores en las labores de rescate. Luego, la vibración de un camión que pasaba me hizo pensar en el ferrocarril arribando a la estación, donde éste dice que no es él, sino la tierra la que en realidad nunca para de moverse.

Agradecimientos

Agradezco a Mikel R. Nieto por haber seguido una conversación larga conmigo acerca de la escucha, de modo que nuestros correos se convirtieron en una gran lista bibliográfica que conversa con este libro. Gracias a Asgard Mendizábal por el trabajo conjunto y la amistad que me ha hecho confiar y descubrir mi voz como instrumento. A todas las personas que han escuchado y compartido *Muzak*. A Kit Schluter y a Xochi, que con amor acompañaron la escritura y la investigación de los sueños en la época más oscura durante la pandemia. A Hamed Yeganeh, que fue a recoger la semilla conmigo al desierto. A Jarrett Gilgore, por ser la música que me conforta. Y a mi familia, siempre, por darme un lugar para escribir. Este libro es también para quienes han aprendido de este proceso conmigo en la búsqueda por recuperar el poder de sus propias voces. Y a quienes llegaron hasta esta página, gracias por tener este libro en sus manos, por prestarme atención y hacer un silencio en su día para seguirme oyendo. Gracias por confiarle el tacto de mi voz a sus cuerpos.



La vibración del silencio. Meditaciones sonoras,
de Patricia Arredondo, se terminó de
imprimir en julio de 2023, en los Talleres
Gráficos Santa Bárbara, S. de R. L. de C. V.,
ubicados en Pedro Cortés núm. 402-1, colonia
Santa Bárbara, C. P. 50050, Toluca, Estado
de México. El tiraje consta de quinientos
ejemplares. Para su formación se usó la
familia tipográfica Kievit, de Michael Abbink
& Paul van der Laan, de la Fundidora Font
Font. Diagramación, formación y supervisión
en imprenta: Renata Alejandra Martínez
Lechuga. Diseño de portada:
José Martínez Macedo. Cuidado de la edición:
José C. Núñez Fernández y la autora. Editores
responsables: Alejandro Pérez Sáez y Jorge
Eduardo Robles Alvarez.



¿De qué modo se tejen la vida, la audición, la música y la muerte? ¿La vibración y el silencio son los hilos que las ligan? Interesada en los espectros del lenguaje, Patricia Arredondo ahonda en los matices de la comunicación humana, sus mecanismos, la armonía del universo, el sonido como intersección entre los reinos que habitan la Tierra, la música que somos.

Algunos de los textos que componen este libro fueron llevados con éxito en 2019 a la radio de verano del Museo Tamayo de la Ciudad de México. En los tres apartados de esta obra, el lector puede transitar por el laberinto de su propio oído y, de un modo dantesco, descender en eco hacia el fondo de sus sonidos, físicos, imaginarios o simbólicos, para conciliar el infierno y el cielo que hay en la escucha —como concepto cultural, poético, filosófico—, y habitar así el silencio como un segundo cuerpo.