

los que Greil Marcus ha animado a varias generaciones a pensar en la línea sucesoria de los herederos de la transgresión museificada de la vanguardia, quizá hoy sea más conveniente aplicar a este análisis estético una labor de hermenéutica creativa que nos lleve, en el mejor de los casos, a discutir con ellas. Este diálogo, del que anda escaso el presente amnésico y acelerado, pero en el que se abren también nuevas oportunidades de discusión, es el único camino por el que transitar los diálogos y las perspectivas múltiples; las posiciones del pasado, sus transformaciones presentes y las posibilidades del futuro.

J. P. M.



La noche tiene mil ojos Hacia un perspectivismo de amplio espectro

Anna Adell Creixell

Éstas son las historias que cuentan los perros, cuando las llamas arden en el hogar y el viento sopla del norte. Cuando el cuento termina, los cachorros preguntan: —¿Qué es un hombre? —¿Qué es una ciudad? —¿Qué es una guerra? No hay respuesta exacta. Sólo suposiciones, teorías, conjeturas.

CLIFFORD D. SIMAK, *Ciudad* (1952)

En la Antigua Grecia existía un tribunal especializado en crímenes imputados a objetos inanimados y animales no humanos. El castigo más frecuente era el destierro, o bien directamente el sacrificio, en el caso de las criaturas vivientes. Aún en tiempos del sofista Protágoras de Abdera debían proseguir los juicios a las cosas inertes, como muestra la discusión entre Protágoras y Pericles (recogida por Plutarco) sobre la parte de culpa que recaía en la jabalina que atravesó por accidente el pecho de un espectador en ciertos juegos atléticos.

En la democracia ateniense, las jabalinas y las piedras, como las mujeres y los esclavos, no tenían ni voz ni voto, pero podían ser juzgados y condenados.

Protágoras, albacea del relativismo, opinaba que los asuntos de la *polis* debían resolverse teniendo en cuenta el fuego cruzado de intereses procedentes de cada sector, porque nadie es dueño de una verdad ajena a sus propios celos. Con su máxima del *homo mensura* (el hombre como medida de todas las cosas) zanjaba el problema de los límites del conocimiento.

A lo largo de su historia, la filosofía occidental cuenta con reincidentes fracasos en su búsqueda de verdades absolutas, tras lo cual tiende a regresar a un pensamiento de índole relativista, pero ya no podemos consolarnos como Protágoras con la idea de que la medida humana sea un baremo fiable. Las jabalinas y el mundo de los objetos inertes, por su parte, vuelven a agenciarse de un lugar en el reparto de papeles. Filósofos como Bruno Latour los llaman actantes de un mundo-red.

Más cercana al relativismo que al universalismo, la corriente perspectivista que arranca con Nietzsche y por la que, entre otros, abogarían Ortega y Gasset, defiende que la verdad es contingente pero alcanzable, con tal de que se consideren las contradicciones que resultan de abrazar todas las perspectivas posibles.

En su particular partición de la historia del arte según el punto de vista asumido por el artista, Ortega y Gasset divisaba tres modelos de percepción consecutivos: un primer momento en el que el pintor observa la realidad sin mediar apenas distancia entre él y las cosas, de modo que su mirada se presume objetiva y confiada (lo ilustraría la pintura de los primitivos flamencos); un segundo momento en el que la visión en perspectiva densifica el espacio, con lo que los cuerpos alojados en él se desdibujan (del claroscuro barroco a la conquista sensorial romántica), y una tercera etapa en la que el arte se depura de emotividad y se interioriza. Lo

que interesa entonces es indagar en el propio proceso cognitivo, viraje que emprende el impresionismo y en el que irán ahondando las vanguardias coetáneas a Ortega. Con ello, el arte se desmarca tanto de la objetividad botánica inicial como del subjetivismo romántico.

El arte y la filosofía, al decir de Ortega y Gasset, han viajado en paralelo en esta aventura. Así, la filosofía de la duda que inauguran Descartes y Kant se correspondería con el empeño de Velázquez por colocar al observador en una posición privilegiada desde la que percibir un mundo que ya ha empezado a desrealizarse, a perder sus contornos.

El perspectivismo de Ortega no era ajeno a las vanguardias de su época: al desmenuzamiento cubista de las figuras, a la implosión futurista de las ciudades, al desencaje expresionista de ojos y quijadas. Múltiples enfoques puestos en común pueden ofrecer una imagen provisional de una realidad multiforme, de manera similar al modo en que las teselas descantilladas de un mundo roto tratan de recomponerse en un cuadro picassiano. El sujeto creador ya no oteaba el mundo desde la atalaya de su yo, sino ya de bajada, dando volteretas involuntarias por el borde del despeñadero. En su caída, captura reflejos y pedruscos de una realidad fragmentaria que se sustrae ya a todo marco.

Siguiendo con los paralelismos entre la plástica y la teoría, cabe presumir que en el siglo XXI las artes visuales comparten con el pensamiento filosófico contemporáneo una visión perspectivista de amplio espectro, en el que el punto de vista humano sería sólo uno más entre otros miles de actantes susceptibles de concurrir en determinado escenario.

Analizando las relaciones que en la historia de la cultura occidental se han dado entre las palabras y las cosas, entre el discurso y la naturaleza, Michel Foucault descubrió que en cada era había dominado un modelo de conocimiento: las semejanzas (hasta

el siglo XVI), la representación (siglos XVII-XVIII) y el lenguaje (a partir del XIX) se sucederían como principios ordenadores desde los que pensar el mundo. En cierto modo, su tripartición es equiparable a las tres etapas que Ortega denomina «visión próxima», «visión lejana» y «visión *intrasubjetiva*».

El lugar que ocupa el ser humano en este recorrido por las formas del saber es insignificante, escribe Foucault, porque como sujeto de conocimiento sólo emerge cuando empieza a aceptar (con Kant) que no existe una realidad independiente a su percepción. *Las meninas* de Velázquez, donde un complejo entrecruzamiento de miradas confluye en la figura del pintor, serían el correlato artístico a este cambio de paradigma. A su vez, el ser humano sólo se convierte en objeto específico de estudio con el desarrollo de las ciencias sociales en el siglo XIX.

El sujeto sería por tanto una invención relativamente reciente, concluye Foucault en *Las palabras y las cosas*, al tiempo que presagia su inminente disolución con la imagen de un rostro dibujado en la arena siendo lamido por las olas.

A orillas del mar, naufragio con espectador

El arte de la última centuria empieza en esa orilla desierta, entre algas, moluscos y alacranes adueñándose de nuevo de una playa sin sombrillas ni tumbonas. ¿Cómo sería el mundo sin nosotros? ¿Cómo otearlo desde la perspectiva de un fantasma sin mirada? O bien, ¿habrá alguna posibilidad de subsistir como humanos si regresamos a la plasticidad metamórfica de una época mítica primigenia? Adquirir la visión facetada de una mosca, tejer tramas cósmicas como las arañas, auscultar la respiración telúrica como las serpientes... ¿somos *cyborgs* soñando con cucarachas eléctricas?

La película *Untitled, Human Mask* de Pierre Huyghe nos acerca con lentos planeos de dron a un pueblo fantasma de Fukuyima. En un restaurante calcinado, un macaco amaestrado para servir mesas aguarda a clientes que nunca llegarán. Gusanos correosos cubren los restos de comida radiactiva. Un gato atigrado adopta la quietud de una esfinge. La cara del homínido solitario se oculta tras una máscara de mujer adolescente, a juego con la blusa de colegiada por cuyas mangas asoman brazos peludos y torpes. A través de las rendijas oculares los ojos parecen brillar con la luz del miedo. Pero el miedo es sólo lo que el espectador proyecta sobre esta criatura que desde el vértice de un mundo en descomposición quizás prefiera la soledad a la servidumbre.

Los drones son los únicos pájaros que salen indemnes de sus incursiones a las zonas contaminadas por desastres nucleares. Son también ojos mecánicos los que exploran una isla sumergida (*Variante*), cuyo ecosistema se ve afectado y transmutado por el rastro de una inteligencia artificial. La mirada antropocéntrica ha sido igualmente desbancada por Huyghe de los extraños jardines sometidos a lentas transformaciones al ritmo de trasiegos de las hormigas y de las polinizaciones de abejas cuyas colmenas provocan hidrocefalias en esculturas de piedra (Documenta de Kassel de 2011).

Plantoceno, chtuluceno, ecoceno, algoriceno, maquinoceno, mineraloceno... son algunas de las nomenclaturas que manejan teóricos y artistas actuales para soslayar la palabra maldita (antropoceno) y asumir puntos de vista ajenos al *homo destructor*. Aunando ciencia y ficción, especulación y trabajo de campo, el arte recorre a velocidad cómica estratos geológicos y sustratos epistemológicos de un tiempo por venir. Pero también, cuando le conviene, se demora y ralentiza hasta inmovilizarse y aprender el lenguaje de las piedras. En los imaginarios recientes, pasado y futuro se confunden, pues responden a nociones demasiado humanas.

Casi podríamos decir que el mundo vuelve a enrollarse consigo mismo de modo similar a como lo hacía en la era de las semejanzas, tal como la describe Foucault: en época precartesiana, la semejanza y sus figuras (conveniencia, emulación, simpatía y analogía) bastaban para descifrar el mundo. Para los filósofos griegos y los alquimistas renacentistas, la naturaleza era un libro abierto cuyos pasajes contaban tantas historias como ojos persiguieran sus renglones, porque todo conectaba con todo. El reino mineral, vegetal, animal y celestial intercambiaban atributos en un libre juego de reflejos. Ecos, desdoblamiento, encadenamientos y afinidades procuraban correspondencias múltiples entre signos y significados, multiplicidad con la que arrasaría el cientificismo cartesiano. La episteme de la semejanza es sustituida entonces por la teoría de la representación. Las palabras se separan de las cosas: el sujeto toma distancia de la realidad para poder enmarcarla, representarla. Empieza el desencantamiento del lenguaje y del mundo.

Hoy la naturaleza quiere ser reencantada de nuevo. Vuelve a estar superpoblada de seres del agua, del aire y el fango, aunque por supuesto ya no son los gnomos y las sílfides de Paracelso, ni los *démones* griegos, los que el arte invoca. Tan pronto como dejamos de ver la tierra como acervo de bienes cuantificables, escuchamos los arrullos de otras formas de comunicación. Por supuesto, no se trata de asumir una postura retrógrada y nostálgica. Los siglos no pasan en vano. Para los antiguos, el destino estaba prefijado. El azar no existía. Asimismo, el organismo humano era el símil microcósmico del orden astral y el mediador entre las esferas supra e infralunares. Estamos muy lejos de la concepción determinista de antaño. Hemos dejado de ser el eje en torno al cual todo gira y estamos más desnortados que nunca.

El hombre se hace minúsculo. Siente que la tierra borra sus pisadas como a las de un fantasma y que las luces del cielo se apagan abismándolo en la negrura de su insignificancia. Arrojado a los

márgenes de su propia nimiedad, sin embargo, descubre que la incertidumbre ontológica recién recuperada le surte de imaginarios desde los que repensar su lugar (o su no-lugar) en el mundo. Aprende a experimentarlo desde escalas no sólo humanas.

De los vínculos

El astrólogo árabe Al-Kandi hablaba de la existencia de rayos invisibles y multidireccionales que conectaban todas las cosas: las estrellas distantes con los peces abisales, las briznas de hierba con el plumaje de los pájaros... Esta teoría medieval de las radiaciones influyó en los neoplatónicos italianos y en la magia de los vínculos de Giordano Bruno. El pensamiento analítico del Siglo de Oro cortó los hilos que ligaban todas las cosas, las colocó en vitrinas e inventarió según género, clase y disciplina. Pasadas tres centurias, todo vuelve a copular con todo. La filosofía trata hoy de rehacer el «nudo gordiano», como lo llama el filósofo de la ciencia Bruno Latour, cuyas investigaciones dan cuenta de las complejas madejas en las que se enreda el conocimiento y la vida, la cultura y la naturaleza, la tecnología y la sociedad.

Como los premodernos, volvemos a captar las cosas en su devenir más que en su esencia. La posibilidad de conocimiento se desplaza hacia el entramado de líneas, hacia las relaciones cambiantes entre los objetos del mundo-red, más que a los objetos aislados.

Cada proyecto artístico de Regina de Miguel contribuye a anudar ese nudo gordiano entre saberes y experiencias. La palabra *Nekya* significaba en la lírica griega el viaje al Hades para hablar con los muertos. La última obra de Regina, *Nekya, película-río*, empieza con un descenso a los infiernos de una historia local que se replica en distintas partes del mundo y, a su vez, reverbera en

acontecimientos encadenados que involucran desde agentes minúsculos e invisibles al ojo humano hasta los últimos descubrimientos en astrobiología. Descendemos a los estratos profundos del pasado de la cuenca minera de Río Tinto (Huelva), donde duermen las diosas tartésicas del inframundo a las que Regina conjura. Desde las galerías subterráneas recordamos historias de explotación y muerte de mineros contratados por la compañía británica Río Tinto Group a finales del siglo XIX, y la ramificación pulposa de ese monstruo corporativo hacia otros lugares en el siglo XXI, una multinacional que crece implantando condiciones laborales prácticamente esclavistas. Pero también surcamos el cosmos escuchando el monólogo interior de una sonda espacial cuya misión es encontrar alguna forma de vida en otro planeta. La sonda se pregunta si podrá reconocer formas de vida no previstas por la inteligencia humana, cuyos límites cognitivos y sesgo antropocéntrico lleva impresos en su programa, en su código.

La topografía rocosa y rojiza de la cuenca de Río Tinto se asemeja a la de Marte, y sus moradores incondicionales son organismos extremófilos, seres microscópicos cuya pertinaz resistencia a los climas más adversos viene siendo investigado por los científicos desde hace unas décadas para entender el origen de la vida y la posibilidad de encontrarla en otros planetas.

Las voces quejumbrosas de los muertos, los ronroneos inaudibles de las bacterias resilientes perforando la roca, la conciencia galáctica materializándose en una sonda... componen las distintas esferas, desde el centro de la tierra hasta el último cuásar, de una narración compleja y multiforme en la que el hombre deja de ser parámetro de referencia.

Otra estrategia es la que adopta la bióloga y cuentacuentos Donna Haraway para desperezar a las criaturas del humus. Les propone jugar a las figuras de cuerdas. Las patas peludas de la araña Pimoiá Cthulhu inician el juego, cogiendo y soltando hilo,

pasando el relevo a otras especies que habitan en la tierra húmeda de los bosques de secuoyas. Haraway emprende con todos ellos un viaje narrativo, siguiendo el rastro de ricas simbiosis entre hongos y bacterias, entre el mundo vegetal y el animal, entre criaturas ficticias y reales. Expande el concepto biológico de simbiogénesis hacia otros campos, llevando la comprensión cooperativa entre especies al ámbito creativo. Con su escritura tentacular, repleta de ventosas en las que se adhieren saberes indígenas, reportes medioambientales y elementos post apocalípticos, practica simbiosis experimentales con escritoras de ciencia-ficción. El relato incansable hecho de ecos y reverberaciones quizás no llega a salvar de la extinción a las especies más amenazadas, pero puede alargarnos la vida. De esta certidumbre nacen *Las niñas y niños del compost*, una historia futurible sobre generaciones de humanos migrantes que al nacer se les añaden genes de bichos cuyas especies se encuentran en peligro de extinción. Haraway ofrece «puntos de anclaje» del cuento sobre Camille, la niña del compost, y su simbiosis con la mariposa monarca para que cualquier persona con inquietudes creativas retome los hilos sueltos y rehaga la «figura de cuerdas» con otras especies y en otros lugares. Hoy los parientes Camille siguen ramificándose por las artes plásticas, el audiovisual y la literatura.

El juego de cuerdas es metáfora de una narración rizomática, abierta, de hebras irrompibles, porque cada nueva figura rehace la anterior pero no la olvida. Con cada cambio de manos (y patas, porque para esta autora las otras especies también juegan), la trama se complejiza y deviene potencialmente infinita.

Fugas, trances e historias de posesión

Yeonghye, con el cuerpo desnudo cubierto de flores pintadas, se sujeta a la baranda del balcón y abre sus muslos para copular con

el viento y el sol. Delgada como una rama seca se entrega a una fotosíntesis imposible. Hace ya tiempo que dejó de comer carne porque soñaba con cuerpos ensangrentados. Pronto dejará también de ingerir fruta y verdura. Con el agua le basta para ser árbol. Lo que para los demás es locura y suicidio, a ella le salva.

En esta novela de Han Kang, «la vegetariana» no necesita esgrimir razones ni ampararse en la ética. Su determinación no ha sido previamente meditada, pero es férrea e inamovible porque ha ido creciendo desde el centro de su ser y ni ella ni nadie puede extirpar esas células que no quieren ser humanas. Pinceladas de su infancia, siempre desde la perspectiva de los demás (marido, suegro, hermana) nos ayudan a localizar en la violencia del paterfamilias el origen de su rechazo al consumo de carne.

La antropofobia de Yeonghye es revulsiva e insobornable, pero dolorosamente estéril y solitaria. Las metamorfosis e hibridaciones con el mundo vegetal de Paula Bruna, en cambio, son reversibles y tantean modos de propagarse hacia la colectividad. El año 2019 fue una fecha reveladora para la artista, cuando por primera vez se enfundó un vestido «vivo», plantado con raíces, que fue enmoheciéndose en contacto con su piel. Paula describe como una suerte de epifanía el tránsito que experimentó de la náusea al goce a medida que aprendía a convivir con los pequeños bichos que iban atravesando la tela. Quiso después compartir su experiencia y empezó a concebir «atuendos para devenir paisaje» junto a otras personas.

Cambiar el ángulo de visión, pensar desde una otredad radical, involucra al cuerpo antes que a la mente. Yendo más allá de la metáfora y del performance es como Bruna se convierte en paisaje. La artista equipara su experiencia a la del chamán transformándose en jaguar.

Como explica el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro en *La mirada del jaguar*, el chamanismo indígena se organiza

en torno a la idea de metamorfosis corporal, opuesta al concepto occidental de posesión anímica. El poseído, desde la óptica cristiana, no suele sufrir transformación alguna en su cuerpo. El espíritu, maligno o benigno, usurpa sólo el alma para la tradición eurocéntrica.

Viveiros acuñó la expresión «perspectivismo amazónico» para tratar de entender las cosmovisiones amerindias, en las que la especie humana no goza de ningún privilegio ontológico. En las cosmogonías amazónicas, todos los seres, fenómenos meteorológicos y accidentes geológicos proceden del mismo fondo humano. Lo que todas las cosas comparten es una humanidad originaria. Los mitos cuentan que tras paulatinos ciclos de metamorfosis las especies fueron diferenciándose unas de otras, revistiéndose de formas no humanas, excepto la nuestra, que se mantuvo igual a sí misma. Entendemos entonces que el chamán no pretenda apropiarse del alma particular del jaguar (pues el espíritu es común a todos los seres) sino mimetizarse con él para acceder al fondo espiritual que ambos comparten. El chamán actúa como un labrador que desbasta la corteza externa y extrae la memoria de un origen indistinto para toda materia viva.

Para los pueblos amazónicos, el espíritu es universal y el cuerpo particular. El «yo» se sabe cuestionado a cada instante, sumido en el perspectivismo móvil de una naturaleza múltiple: para el jaguar, por ejemplo, el hombre es un espíritu caníbal, porque come y caza. La cultura es una sola, y de ella participan todas las especies. A cada especie se la reconoce parte de un universo simbólico común: los gusanos de la carroña son los peces asados del buitre; la sangre es la cerveza de mandioca del jaguar.

Pareciera que De Castro expusiera ante nosotros un surtido de estampas populares del mundo al revés, pero no el tipo de imagen carnavalesca y burda de intercambio de papeles (el pez pescando al pescador, el hombre cargando al asno) que regocijaba a nuestros

antepasados. Lo que el perspectivismo amazónico pone ante nuestros ojos es una completa inversión de los complacientes parámetros epistemológicos occidentales.

En los últimos años, la literatura y las artes visuales se están acercando de forma intuitiva a formas menos acomodaticias de percibir la realidad, donde la posición del yo permuta. La implicación fisiológica del devenir-paisaje de Paula Bruna coincide con la escritura sensorial de Irene Solà. Una escritura que, en la novela *Canto jo i la muntanya balla*, arde y fulmina siendo rayo, exuda pánico cuando es corzo perseguido, es espíritu rebelde de una bruja ajusticiada, se arrastra por el sotobosque al encarnarse en susurro fúngico, babea de excitación perruna... Solà nos envuelve en una suerte de perspectivismo pirenaico que es a un tiempo erótico y mortífero.

Ecolalias y balbuceos

La noche se instala en los museos. Los potentes focos que antaño iluminaban vitrinas y cartelas son sustituidos por ojos de visión nocturna y ecos que nos guían por corredores cavernarios. Las salas de exposición devienen cajas de resonancia en las que reverberan sonidos y balbuceos que traicionan la soberanía de un único discurso.

El paisaje acústico del que participan máquinas, animales, rocas y personas ha sido tema medular de las creaciones de Tania Candiani. Para *For the animals* investigó el rango auditivo de las distintas especies animales que habitan en el desierto de Sonora (lince, coyote, zorro rojo...) y escribió una partitura electrónica adecuada a cada una de ellas. El estudio recogía también datos orográficos y atmosféricos locales. Sonidos emitidos por los animales, reverberaciones acústicas en las formaciones rocosas

por intercesión del viento y «canciones de cuna» ajustadas a frecuencias de audición extrahumanas integraban las grabaciones y vídeos resultantes.

Los animales se comunican por encima o por debajo del espectro auditivo humano, y son igualmente ajenos a los conflictos fronterizos. Los cuadrúpedos de Sonora migran libremente entre los estados mexicanos y estadounidenses que conforman su hábitat, pero del mismo modo que son vulnerables a la contaminación acústica, el eventual alargamiento del mastodóntico muro de acero (aprobado por Trump cuando Tania concibió esta obra) pondría en peligro su subsistencia.

La palabra «ecolalia» deriva del mito de Eco, la ninfa parlanchina, audaz contadora de cuentos a la que Hera castigó con la pérdida de voz propia y a la que condenó a repetir en diferido lo que llegara a sus oídos. Inserto en el vademécum médico de los trastornos del lenguaje, el término define hoy una perturbación lingüística (común, por ejemplo, en la afasia) referida a la repetición involuntaria de las últimas palabras escuchadas.

La historia de Eco, recogida en *Las metamorfosis* de Ovidio, está unida a la de Narciso. La ninfa se enamora del bello mancebo, pero él sólo ama su reflejo. Ella sufre, el apetito la abandona y enflaquece hasta desaparecer. Primero pierde la voz, después su cuerpo. Pero es entonces cuando, siendo sólo oídos de aire, su aura empieza a crecer más allá de las previsiones de Ovidio.

Eco es superficie especular como Narciso, pero en lugar de abismarse en el pozo cristalino de su mismidad, es espejo facetado que refracta en infinitas gradaciones las imágenes que en él se reflejan.

El arte tiende a acercarse cada vez más al área de influencia de Eco y a zafarse del síndrome de Narciso del que antaño adoleció. Afásico y verborreico, afina el oído y se impregna de sonoridades que tradicionalmente fueron rechazadas del discurso artístico.

En su ensayo *El género del sonido*, Anne Carson describe como «gorjeo» el sonido que emite la ninfa Eco, alineándola con la sonoridad irracional que los mitos han endosado a la voz femenina desde la antigüedad: el aullido gutural de la Gorgona, el balbuceo de Casandra, los murmullos de Artemisa, los estertores de las Furias... Mientras que la sonoridad masculina ha encarnado el discurso y la agencia, la femenina ha sido considerada a menudo subsidiaria, cuando no regurgitación incongruente. Carson parafrasea a Sófocles, que llama a Eco «la niña sin puerta en la boca» para referirse a su incontinencia verbal.

La artista Lúa Coderch se apropió de esta cita para titular una serie de obras (*The girl with no door in her mouth*) en las que problematiza las paradojas que entrañan el quiebre del yo enunciador. Ha recurrido, por ejemplo, a la metáfora del ventrílocuo (en forma de una boca flotante que homenajea a *Not I* de Samuel Beckett), para darle la vuelta al prejuicio machista de que la cháchara inmoderada y la carencia de criterio discursivo es intrínseco al carácter femenino. La falta de voz propia que encarna la figura de Eco puede ser una oportunidad para evacuar pensamientos difíciles de articular en primera persona, pero ello tiene un coste porque hace peligrar la integridad del yo.

En una de sus primeras piezas, *Or Life in the Woods*, Coderch imitaba sonidos de la naturaleza (insectos, pájaros, viento...). Descomponía el paisaje en graznidos, zumbidos, piales, silbidos... Los grababa y ralentizaba para emularlos de la mejor manera posible, tras lo cual los devolvía a la naturaleza deformados por el timbre de su voz. Cantar el paisaje, ser eco, responde a un intento desesperado de acortar la distancia entre el cuerpo y el lugar. La laringe fuerza las cuerdas vocales y ensaya aproximaciones empáticas que habrán de quedar inconclusas, a riesgo de desaparecer una misma en el proceso mimético. Porque la mimesis sonora, como la corporal, comporta en última instancia la fuga del cuerpo.

De modo paradójico, este ejercicio onomatopéyico acentúa la dislocación sensorial o sentido de pérdida que trata de combatir.

El filósofo Daniel Heller-Roazen, en su libro *Ecolalia: sobre el olvido de las lenguas* recupera los elementos considerados anómalos por los lingüistas, como las onomatopeyas, porque defiende que son la parte que mantiene vivas las lenguas, lo que retiene los ecos entre unas y otras, entre los idiomas y su pasado. El autor despatologiza el término «ecolalia» y le otorga una nueva acepción, definiéndola como «memoria del balbuceo indiferenciado e inmemorial que al perderse permitió la existencia de todas las lenguas».

La ecolalia ya no quedaría entonces vinculada a una falta sino a una potencia fonética originaria cuyas trazas es posible rastrear. Heller-Roazen alude a lo que los lingüistas denominan «periodo del balbuceo», una fase previa a la adquisición de una lengua en la que el niño posee una facultad fónica inmensa. En edad infantil, somos capaces de articular sonidos que potencialmente pueden pertenecer a cualquier idioma. Este rico acervo de posibilidades se pierde con el aprendizaje de las primeras palabras. Heller-Roazen rastrea las huellas de aquel burbujeante balbuceo que concentraba todas las formas pensables de una comunicación no verbal.

Artistas como Coderch y Candiani amplían también el espectro comunicativo hacia lo extralingüístico para ensayar nuevos entrelazamientos entre la memoria corporal y el mundo.

En el video multicanal de Candiani *Four industries*, un coro de mujeres de Cincinnati imitaba los ruidos repetitivos de las máquinas de los antiguos complejos fabriles de la ciudad (vertidos, martillos, fresados...), y con sus voces abrían la canilla de la memoria sensorial del pasado industrial. Al elegir a mujeres como cantoras del réquiem al capitalismo fordista (sólo a los hombres se les estaba permitido trabajar en aquellas fábricas), la artista mexicana ligaba aquel pasado con la situación laboral de las mujeres precarizadas en el presente.

Junto a las onomatopeyas, también las interjecciones (gritos, insultos, exclamaciones...) y los «sonidos extranjeros» (aquellos con los que una lengua intenta imitar expresiones de otra) conformarían el corpus de «ecolalias» supervivientes, escribe Heller.

Al traducir, amoldamos el lenguaje del otro a nuestro marco mental. Algo se pierde por el camino, pero algo se gana también, sobre todo si atendemos a esos sonidos intersticiales de los que habla Heller, sonidos que flotan en el limbo entre dos modos de expresión.

Algo así ocurría en *Cinco variaciones de circunstancias fónicas y una pausa*, mediante sistemas insólitos de traducción en los que intervenía un órgano de aspecto retrofuturista. En esta ocasión, Candiani transformó las naves de lo que había sido un convento en cámaras de ecos: voces electrónicas, narraciones orales, escritura codificada y letanías espectrales del coro de la iglesia borboteaban bajo las cúpulas. Una voz sintética repetía como un mantra que «toda traducción es arbitraria», idea que atravesaba todos los experimentos allí reunidos: el órgano transmutaba lo tecleado por los visitantes en oralidad y notación musical, una máquina de bordar traducía a *tags* de grafiti las confesiones de los espectadores, un escribano transcribía a su manera lo que un cuentista iba narrando... Profesiones extintas como las de los escribanos eran recuperadas junto con el sonido transfigurado de viejas pianolas reanimadas por tecnología digital. Memoria colectiva, secretos íntimos y dotes creativas se dispersaban por el espacio como olas renovadas con la participación de cada visitante.

Cada quilla abre un surco en el océano del pensamiento. El surco es efímero pero su onda sigue viajando e interfiere con otras ondas. Relato y relación tienen la misma raíz etimológica, referida a la acción de llevar algo consigo (*-latu*) de forma reiterada (*re-*). La historia que el hombre se narró a sí mismo una y otra vez fue

durante mucho tiempo un relato carente de relación, incompleto, sin entramado. La suya fue una labor de hilandero, aquel que transforma la fibra gruesa de la vida en hilo fino, en discurso de una sola dimensión. Hasta que empezó a notar que el desierto crecía en torno suyo y sintió la necesidad de recuperar el arte del tejido, del entrelazamiento de los hilos, de las tramas urdidas con otros. Éstas le revelaron la proliferación de ángulos críticos, perspectivas insólitas y puntos ciegos.

A. A. C.

