



Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas

ISSN: 1794-6670

ISSN: 2215-9959

Pontificia Universidad Javeriana

Sánchez Prieto, Isabella

Caso N.º O*

Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas,

vol. 15, núm. 2, 2020, Julio-Diciembre, pp. 190-205

Pontificia Universidad Javeriana

DOI: <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-2.cano>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=297074648011>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Caso N.º 0*

Isabella Sánchez Prieto**

[RESUMEN]

Una de las principales funciones del sistema respiratorio es *respirar*, y aunque suene obvio e irrisorio esta afirmación, quisiera preguntar ¿qué pasa cuando el sistema respiratorio no usa el aire para respirar? Ante esta incógnita, se optó por realizar dos investigaciones —la primera desde las ciencias forenses y la segunda desde las artes vivas— para indagar la función del sistema respiratorio. En la elaboración de este artículo, fue de vital importancia trabajar con el doctor Jorge Franco y con la doctora Michelle Cortés del Departamento de Morfología de la Pontificia Universidad Javeriana. Al contrastar la causa de muerte que se examinó en el cadáver encontrado en el medio acuático, con los síntomas respiratorios que se analizaron en los *performers*, se pudo encontrar que el aire no parece tan obvio en sus cualidades gaseosas y respiratorias que este presenta. A veces la falta de aire dice más que tratar de llenarlo, otras veces en que el aire se queda corto para decir lo que pensamos. En muchas ocasiones, no nos fijamos en la importancia de usar el aire para respirar, precisamente porque vemos fácil transitar ese medio casi imperceptible e innato de la condición humana.

Palabras clave: sistema respiratorio, asfixia por sumersión, gaseoso, obvio, Shakespeare.

doi 10.11144/javeriana.mavae15-2.cano

Fecha de recepción: 10 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación: 3 de abril de 2020

Disponible en línea: 1 de julio de 2020.

- * Artículo de investigación. Resultado de la tesis de pregrado “CNI DE O (cuerpo no identificado de O)”. Agradecimientos a Jorge Franco, Michelle Cortés, Santiago Sepúlveda, Felipe Vaughan, Juanita Espinosa y Paola Correa.
- ** Maestra en Artes Visuales por la Pontificia Universidad Javeriana. ORCID: 0000-0001-7268-8121
Correo electrónico: bella.isza@gmail.com



CÓMO CITAR:

Sánchez Prieto, Isabella. 2020. “Caso N.º 0”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 15 (2): 190-205.
<http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-2.cano>

Case N.º 0

Caso N.º 0

[ABSTRACT]

One of the main functions of the respiratory system is to breathe, and although this statement sounds obvious and laughable, I would like to ask, what happens when the respiratory system does not use the air to breathe? In view of this question, we decided to carry out two researches — the first one from forensic sciences and the second one from the living arts — to study the function of the respiratory system. While working on this paper, it was of vital importance to work with Dr. Jorge Franco and Dr. Michelle Cortés from the Morphology Department of Pontificia Universidad Javeriana. By contrasting the cause of death examined in the body found in the aquatic environment with the respiratory symptoms analyzed in the performers, it was found that air does not seem so obvious in its gaseous and respiratory qualities. Sometimes the lack of air says more than trying to fill it, and other times the air is not enough to say what we think. We often do not realize the importance of using the air to breathe, precisely because we see that this almost imperceptible and innate means of the human condition is easy to pass through.

Keywords: respiratory system, suffocation by submersion, gaseous, obvious, Shakespeare.

[RESUMO]

Uma das principais funções do sistema respiratório é respirar e, embora essa afirmação pareça óbvia e risível, eu gostaria de perguntar, o que acontece quando o sistema respiratório não usa ar para respirar? Diante dessa incógnita, decidiu-se realizar duas pesquisas — a primeira com base na ciência forense e a segunda a partir das artes vivas — para investigar a função do sistema respiratório. Ao preparar este artigo, era de vital importância trabalhar com o Dr. Jorge Franco e a Dra. Michelle Cortés, do Departamento de Morfologia da Pontificia Universidad Javeriana. Ao contrastar a causa da morte examinada no cadáver encontrado no ambiente aquático, com os sintomas respiratórios analisados nos artistas, verificou-se que o ar não parece tão óbvio em suas qualidades gasosas e respiratórias que apresenta. Às vezes, a falta de ar é mais do que tentar preenchê-lo, outras vezes, o ar é insuficiente para dizer o que pensamos. Em muitas ocasiões, não prestamos atenção à importância de usar o ar para respirar, justamente porque achamos fácil viajar por esse ambiente quase imperceptível e inato da condição humana.

Palavras-chave: sistema respiratório, asfixia por submersão, gasoso, óbvio, Shakespeare.

¿Quién dice que los astros no se están cayendo?
 No en vano los carpos de su carne
 soltaron la rama del sauce.
 Sus pensamientos se suspendían mientras ella caía,
 y su cuerpo gravitaba en medio del aire que le faltaba.

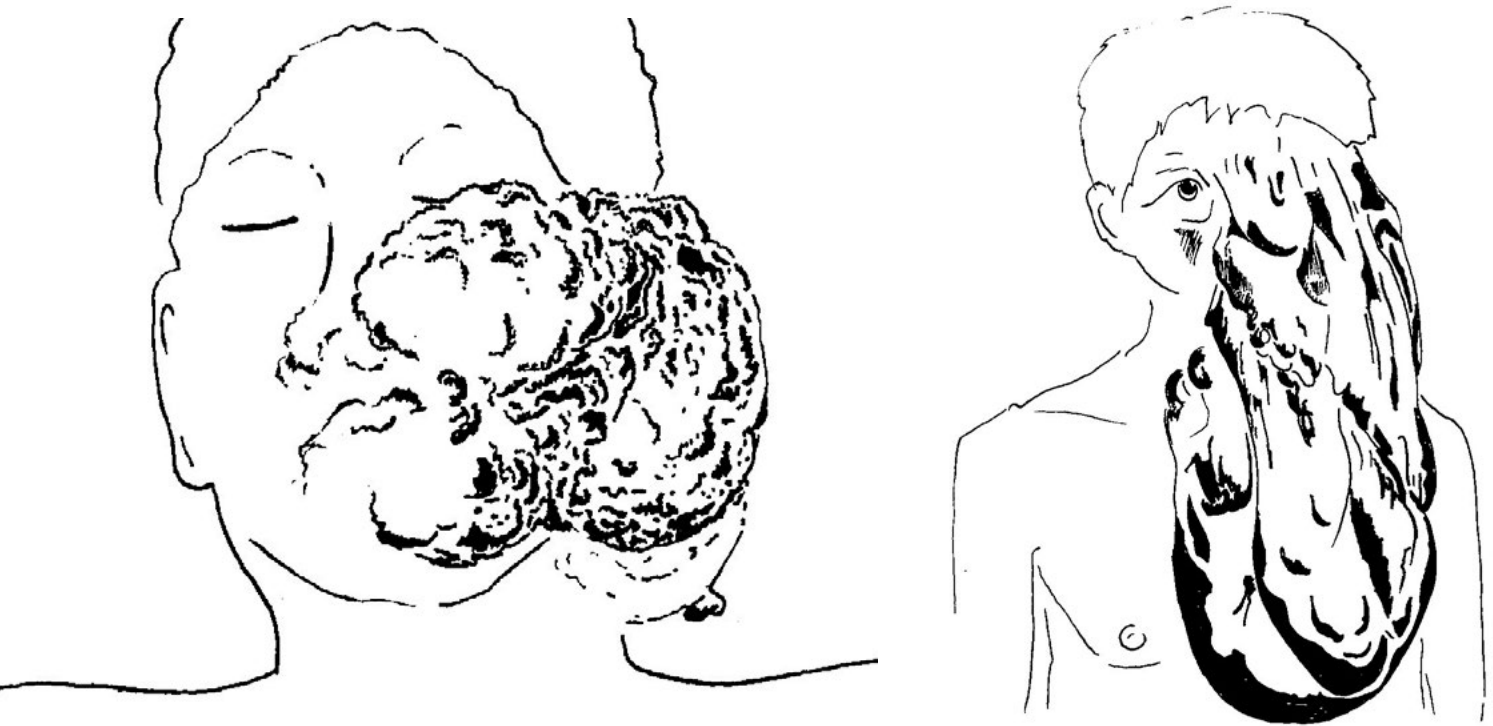
Inhalar

Cuando nos enfrentamos a este tipo de escenas en que hay un cadáver en un medio acuoso, sea un río, un mar o una piscina, usualmente se tiende a creer que la causa de muerte fuera una posible asfixia por sumersión. Sin embargo, desde un punto de vista forense, es todo un reto dictaminar con certeza de qué manera murió esa persona, debido “a que la mayoría de estos cuerpos presentan cambios por descomposición en diferentes estadios, lo que dificulta enormemente la interpretación de los hallazgos” (Morcillo 2012). Si bien es verdad que la muerte es un hecho que trasciende a todo ser vivo y lo vemos patente en la carne que se descompone cuando su aparato fisiológico deja de respirar, entonces es gracias a este cambio en la materia pútrida que observamos que el tiempo pasa; sin embargo, este pasar temporal no opera del mismo modo, pues “a number of different factors may accelerate the rate of decomposition, making estimation of the time that has elapsed since death difficult” (un número de diferentes factores pueden acelerar el estado de descomposición y dificultar la estimación del tiempo que ha pasado desde la muerte) (Zhou y Byard 2011, 6; traducción mía).

A los cadáveres que son encontrados en un medio acuoso se les denominan cuerpos recuperados del agua e independiente de la causa de muerte

podemos encontrar signos debido a la simple permanencia bajo el agua como retracción del pene, escroto y pezones y maceración cutánea (“manos de lavandera”). Otros signos externos, pero propios de la reacción vital, son: hongo de espuma (formación espumosa blanquecina, a veces rosácea, producida por la penetración del agua, al mezclarse con el aire residual pulmonar y el mucus bronquial); equimosis faciales, en los párpados y, sobre todo, a nivel subconjuntival. (Sibón et al. 2005, 230)

Es importante observar cómo el agua deforma los tejidos conectivos de la cavidad bucal: el hongo de espuma que emana de las fosas nasales y de la apertura de la boca deforma la cara, es como si se tratase de un bulto que encubre la cara del sujeto, pareciera un tumor, ese bulto que afecta la fisiología de estos órganos e impide su correcto funcionamiento: es como si el hongo quisiera encubrir, tapar y muy probablemente callar todo lo que faltó por decir.



¿Qué pasa con esa deformidad? ¿Qué hay detrás de la deformidad? A pesar de que en este artículo no tenga la intención de indagar lo *deforme*, sí es importante lanzar estas preguntas al *aire*, ya que pareciera que la deformidad causada por el agua en el cuerpo del cadáver puede ser usada para querer ocultar o desaparecer *algo*: ¿que faltó por decir? La deformidad entendida no solo como aspecto patológico del cuerpo, sino también leída como aquello que altera la intención o significado de *algo*: tal vez sea para ocultar ese tiempo del que hablan Zhou y Byard (2011); quizá sea para desaparecer los rastros de la verdadera causa de muerte y dificultar el trabajo (Morcillo 2012).

Dentro del procedimiento forense-legal de un cuerpo recuperado del agua se realiza un examen interno del cadáver para analizar el estado de los órganos; como en este caso hay una sospecha de una posible asfixia por sumersión, aparte del examen interno, también se debe realizar una disección especial del cuello, lugar donde se encuentran las vías respiratorias superiores (Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses 2004). Una vez el forense

lleva el cuello a una hiperextensión, se realiza una disección en el costado derecho del cuello buscando el músculo esternocleidomastoideo, para poder desinsertarlo de la región clavicular, del mismo modo se busca en el lado izquierdo este mismo músculo y se corta la unión que tiene con la clavícula, a continuación se disecciona el piso de la boca, para ello se hace un corte inframandibular dirigido por toda la base de la mandíbula derecha hacia el mentón, de la misma manera se corta el lado izquierdo de la mandíbula hasta que se empata con el anterior corte, se reseca la glándula tiroidea para poder llegar a la laringe y a la tráquea. (Jorge Franco, comunicación personal, 14 de marzo de 2018)

Figura 1. Fisiopatología del ahogado.²

Fuente: González (2014).

Figura 2. "India: Este es el 'Hombre elefante' que no puede ser operado".

Fuente: eju! (2014).

Allí se puede evidenciar que hay líquido acuoso y restos vegetales, y en cuanto a la caja torácica, se observa que la apariencia de los pulmones “es voluminosa como hipersuflados, como si los pulmones se fueran a salir de la cavidad” (Morcillo 2012).

Para Concheiro y Suárez (2004), la asfixia por sumersión es definida “como la muerte o el trastorno patológico producidos por la introducción de un medio líquido, habitualmente agua, en las vías respiratorias” (citados en Romero 2007, 100), definición que concuerda con los resultados arrojados en la disección especial del cuello y que por tanto responde de manera coherente con el testimonio descrito por la persona que contempló esa muerte:

Llegada que fue, se quitó la guirnalda, y queriendo subir a suspenderla de los pendientes ramos; se troncha un vástago envidioso, y caen al torrente fatal, ella y todos sus adornos rústicos. Las ropas huecas y extendidas la llevaron un rato sobre las aguas, semejante a una sirena, y en tanto iba cantando pedazos de tonadas antiguas, como ignorante de su desgracia, o como criada y nacida en aquel elemento. Pero no era posible que así durase por mucho espacio. Las vestiduras, pesadas ya con el agua que absorbían la arrebataron a la infeliz; interrumpiendo su canto dulcísimo, la muerte, llena de angustias. (Shakespeare 2003, 367)

La asfixia por sumersión puede ser una muerte de etiología accidental, homicida o suicida, que no es fácilmente detectable en el examen externo e interno del cadáver, por ello, el fragmento citado y cualquier otro tipo información dada por parte de las personas que tenían alguna relación con ella —el autor o el padre, el hermano o el prometido, los comentaristas o los críticos literarios, el espectador o el lector— es de vital importancia para esta investigación forense. Puede ser que haya sido accidental el hecho de que ella,

al intentar trepar el árbol, un vástago se haya quebrado y ella haya caído en el riachuelo, de modo que fue incapaz de salvarse, y así consiguió que se ahogara; de hecho, si releemos el testimonio, este resalta el uso expresivo de la “falacia patética” en que hace hincapié en el accidente; el envidioso y malvado vástago. (Nosworthy 1964, 345; traducción mía)

Algunos de sus comentaristas, como Charles Jennens, apuntan a que “las tonadas antiguas” son “un tipo de música para entretenerse a ella misma antes de morir” (Thompson y Taylor 2016, 438). En cambio, Dover Wilson acierta en que “ella murió coronada de flores y cantando himnos para alabar a Dios” (438).

Independiente del *envidioso vástago* y de si ella cantaba en latín o en inglés antiguo, de si sus cantos fueron himnos solemnes o entretenidos, lo que llama la atención es que “iba cantando pedazos de tonadas antiguas, como ignorante de su desgracia.” Déjame decirte, querida, ... ¿quién decide cantar mientras es arrasado por las profundidades del agua? Tal vez, solo tal vez, deberías hacer el intento de presentarte a una audición para ser partícipe de la banda Between Music. ¿Los has visto cantar bajo el agua? Esta banda danesa es guiada “por una curiosidad infinita y por el deseo de llevar más lejos la experiencia humana (artístico, tecnológico, científico). Su trabajo explora experiencias motrices, mecanismos y misterios de la naturaleza humana a través de sonidos distintivos y de ricas imágenes, a menudo con matices surreales” (Between Music 2019). ¿Qué imagen más surreal que la de *sir John Everett Millais* al querer registrar tu muerte flotando boca arriba? Los suicidas que son recuperados del agua, en vez de tener la mirada perdida hacia el cielo (aquel lugar donde creen que van a llegar después de un entierro cristiano), tienen la mirada hacia abajo, hacia las profundidades del séptimo círculo de la tierra que está fecundada por crecidos y elevados árboles, como el sauce al cual quisiste trepar.

Algunos autores como Romero (2007) señalan que, antes de que ocurra la asfixia por sumersión, la persona realiza una inspiración profunda de manera anticipada a su inmersión en el agua, por tanto, se da una situación de apnea voluntaria, “que se mantendría hasta que las bajas concentraciones de oxígeno y la hipercapnia les obligasen a una inspiración forzada, por estimulación de los centros respiratorios a través de los quimiorreceptores de los senos carotídeos” (104). A esta inspiración forzada también se le conoce como *gasp* o *punto de quiebre*, y es en ese momento cuando el cuerpo se deforma: la deformidad en este caso viene de una reacción inmediata en los centros respiratorios ubicados en el bulbo raquídeo. La mandíbula se abre de tal manera como si se fuera a dislocar para expirar todo el aire que se ha contenido (todo pensamiento no dicho). La epidermis se pliega alrededor de las comisuras de los labios, la nariz se arruga y se achata, lo cual permite que las fosas se agranden para inspirar el agua y los párpados se arruguen para eclipsar la luz que entra en las retinas. No hay tiempo y tampoco un medio propio para que las palabras del autor indiquen lo que se debe hablar o las acotaciones que se deben seguir, y muchos menos hay un mecanismo regulador de la razón en aquel cuerpo femenino que se abisma en su turbulento encierro. Debido a la falta de aire, su cuerpo reacciona y, al mismo tiempo, se deforma su figura humana para tomar la forma “semejante a una sirena, y en tanto iba cantando pedazos de tonadas antiguas” (Shakespeare 2003, 367).

Aunque el sonido tenga un origen en la vibración de las cuerdas vocales, la “faringe, boca, nariz y senos paranasales actúan como cámaras de resonancia que confieren a la voz su carácter humano e individual” (Tortora y Reynolds 2002, 790), es decir, que la fonación de nuestra voz no depende única y exclusivamente del sistema respiratorio en tanto se expira el aire, sino que también depende de la anatomía individual de cada persona: la longitud de la faringe, la forma de la nariz, el tamaño de la boca y la estructura ósea de la cara (donde están ubicados los senos paranasales). Cada vez que se usa el aire para tararear una música, cantar una alabanza, hablar en latín o en inglés antiguo, el aire ocupa de manera diferente cada cámara de resonancia, por tanto, hace que la resonancia sea “una forma de posesión pues los sonidos conjuran experiencias para el cuerpo, construyen de maneras sutiles el estado de su vulnerabilidad y de su poder; tiende a replicarse todo lo que se graba en el aire y en el subconsciente se respira” (Rodríguez 2017, 19). Como se ha escrito, el problema no radica en lo que canta y tampoco en cómo lo canta, por lo que la forma de posesión no está en lo que significa el canto, sino en el impulso mismo de querer cantar y cómo ese canto transmuta el cuerpo humano para convertirlo en un cuerpo pisciforme.

Una vez que el aire se suspende dentro de los alveolos pulmonares, se da la respiración externa, es decir, se produce un “intercambio de gases entre los alveolos pulmonares y la sangre [...] En este proceso, el flujo sanguíneo de los capilares recibe O₂ y entrega CO₂” (Tortora y Reynolds 2002, 783). Desde los alveolos pulmonares es empujado el aire tibio que re-corre bronquiolos y bronquios, re-pasa por la tráquea, vuelve a pasar por la laringe, faringe y, poco a poco, se deshinchan ambos pulmones mientras el aire termina de salir por la nariz, pero en este caso se expira por la boca (se expira por la boca todo aquello que su testa no pudo decir). El agua fría entra por la nariz, después es tragado por la faringe y la laringe, baja por la tráquea, pasa por los bronquios, bronquiolos y los alveolos pulmonares, y es así que de manera *ligera* el medio acuoso hincha el pulmón diestro y siniestro de su cuerpo. Ella decidió usar el aire para cantar antes que respirar.

Suspender la repetición o repetir la suspensión

El aire pasa, el aire se contiene y el aire se repite.
El agua pasa, el agua se contiene y el agua se suspende.

Una de las principales funciones del sistema respiratorio es *respirar*, y aunque suene obvio e irrisorio esta afirmación, quisiera preguntar ¿es posible que estemos omitiendo algo dentro de esa *obviedad respiratoria*? Desde un punto de vista anatómico y fisiológico, las funciones del aparato respiratorio también tienen la competencia de filtrar, humidificar, calentar y distribuir el oxígeno. Pero desde un análisis corporal propio, es decir, desde una mirada subjetiva de mi cuerpo, me atrevo a afirmar que hay otros dos verbos más que están inscritos dentro de este mecanismo respiratorio: *repetir* y *suspender*. A pesar de que el verbo repetir es visible gracias a la expansión y contracción de la caja torácica, este verbo no se encuentra en el pecho sino que está localizado en la nariz, ya que es el primer y último órgano por donde entra y sale el aire (si el aire no entra, no se ejerce ese proceso orgánico de expansión y contracción en el tórax). El verbo suspender, por lo contrario, se encuentra en órganos más pequeños que no están de manera visible, su ubicación es en los alveolos pulmonares, órganos especializados en el intercambio gaseoso; gracias a este intercambio de O₂ por CO₂, hace que haya una suspensión del aire, el aire se corta, se detiene, se interrumpe y se limita ante las paredes alveolares.

Según el *Diccionario de la lengua española* (Real Academia Española 2014), un impulso se define como el “deseo o motivo afectivo que induce a hacer algo de manera súbita, sin reflexionar”. Bajo esta definición comparto la afirmación de que la acción de respirar es un impulso. “El aire que respira es el primer compañero del mundo exterior del niño recién nacido —incluso antes de cualquier contacto nuevo con la superficie de la piel corporal materna—” (Sloterdijk 2003, 365), no hay un pensamiento propio del niño en que pueda definir o argumentar lo que es el aire y mucho menos lo que implica respirar, ya que “el aire posee cualidades nobjetivas inequívocas, ya que proporciona al sujeto en devenir una primera posibilidad de autoactividad en autonomía respiratoria sin aparecer jamás, no obstante, como una cosa u objeto con el que pudiera entablarse una relación” (365). Es a partir de esa autoexperiencia que el niño recién nacido experimenta una inconsciencia de respirar y hace que el mismo mecanismo respiratorio sea obvio en sí mismo: se respira porque el cuerpo lo necesita para vivir; pero, más allá de un vivir mecánico, ¿qué es lo que necesita el cuerpo de este mecanismo gaseoso que se vuelca en sí mismo más allá de una descripción anatomofisiológica? En atención a que las funciones encontradas —repetir y suspender— dentro del sistema respiratorio no se encuentran en tratados de fisiología y de anatomía, recurro a dos ejemplos performáticos en que se evidencia ese *más allá de*; pero no de una forma cerrada y concisa frente al que hay en ese *más allá de*, sino más bien desde un manifestar el hecho de que, a pesar de lo anatomofisiológico, que puede ser la carne, sí hay un *más allá de*: sí pasa algo. La *performance Persistir* de Zoitsa Noriega (2014) y la *performance Doomed* de Chris Burden (1975) en que en ambos casos el cuerpo del *performer* resalta esa relación entre repetir y suspender o, mejor dicho, entre suspender y repetir.

Zoitsa Noriega (cuerpo A) se encuentra en el espacio de una galería. Cada vez que su cuerpo realiza un movimiento, este se ve limitado por el de su compañero (cuerpo B) en escena. El cuerpo A se encuentra en el espacio de una galería, y cada vez que su cuerpo vuelve a realizar el mismo movimiento que el anterior, este se vuelve a ver limitado por el cuerpo B en escena. El cuerpo B no solo limita el cuerpo A de..., sino que también lo retrocede hasta el punto donde inicia el movimiento del cuerpo A, por tanto, la repetición no solo se evidencia en el cuerpo A, sino también en el cuerpo B. Para ambos cuerpos, “*Persistir*

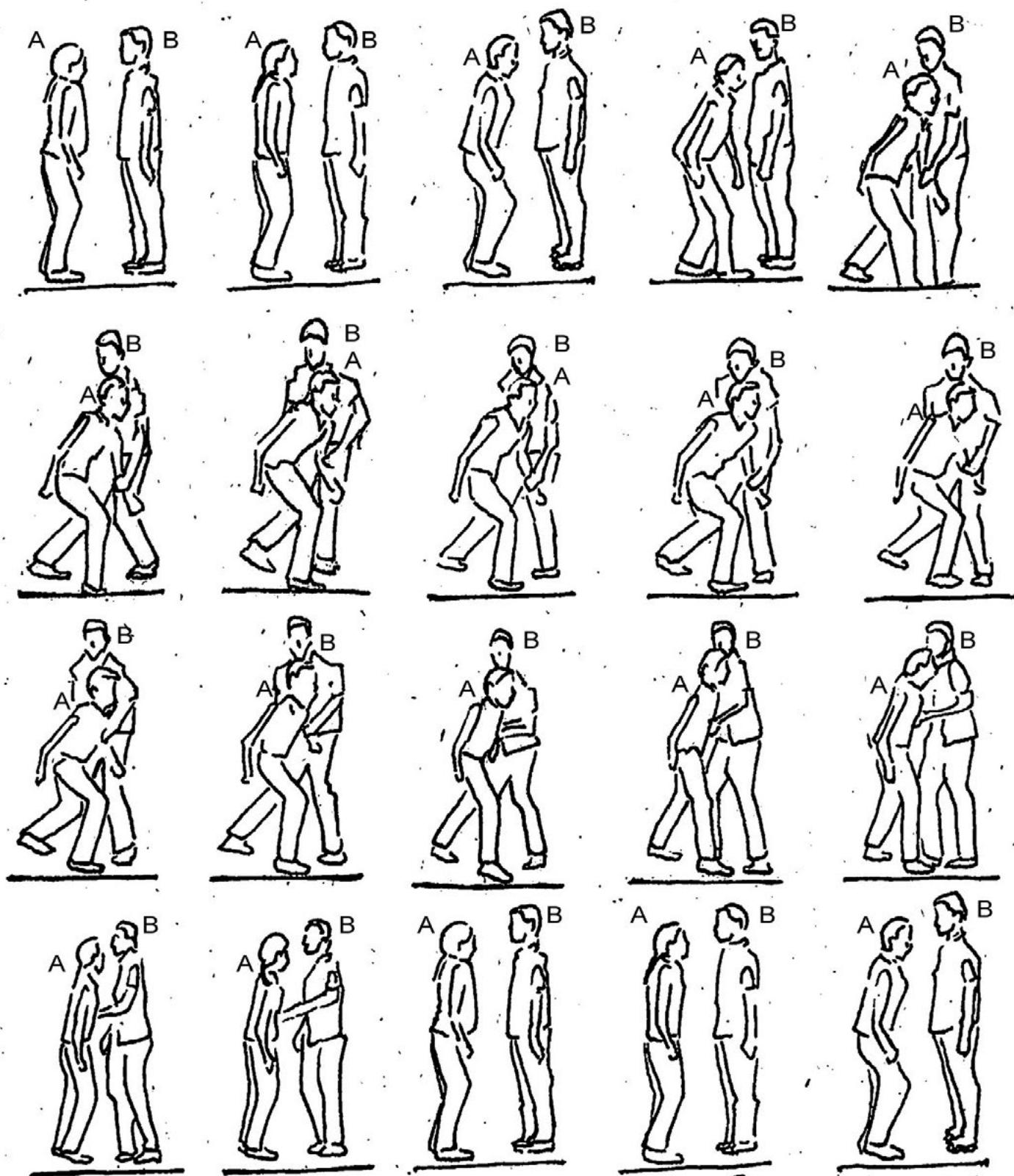


Figura 3. Zoitsa Noriega, *Persistir*, 2015, video.
Fuente: Espacio Odeón.

implica la repetición de un intento, la cosa o el evento frustrado que se retoma en un nuevo gasto de energía para apostarle a un logro final” (Noriega 2014). Noriega se frustra ante cada limitación impuesta por su compañero, y su compañero se frustra ante cada nuevo intento de movimiento por Noriega.

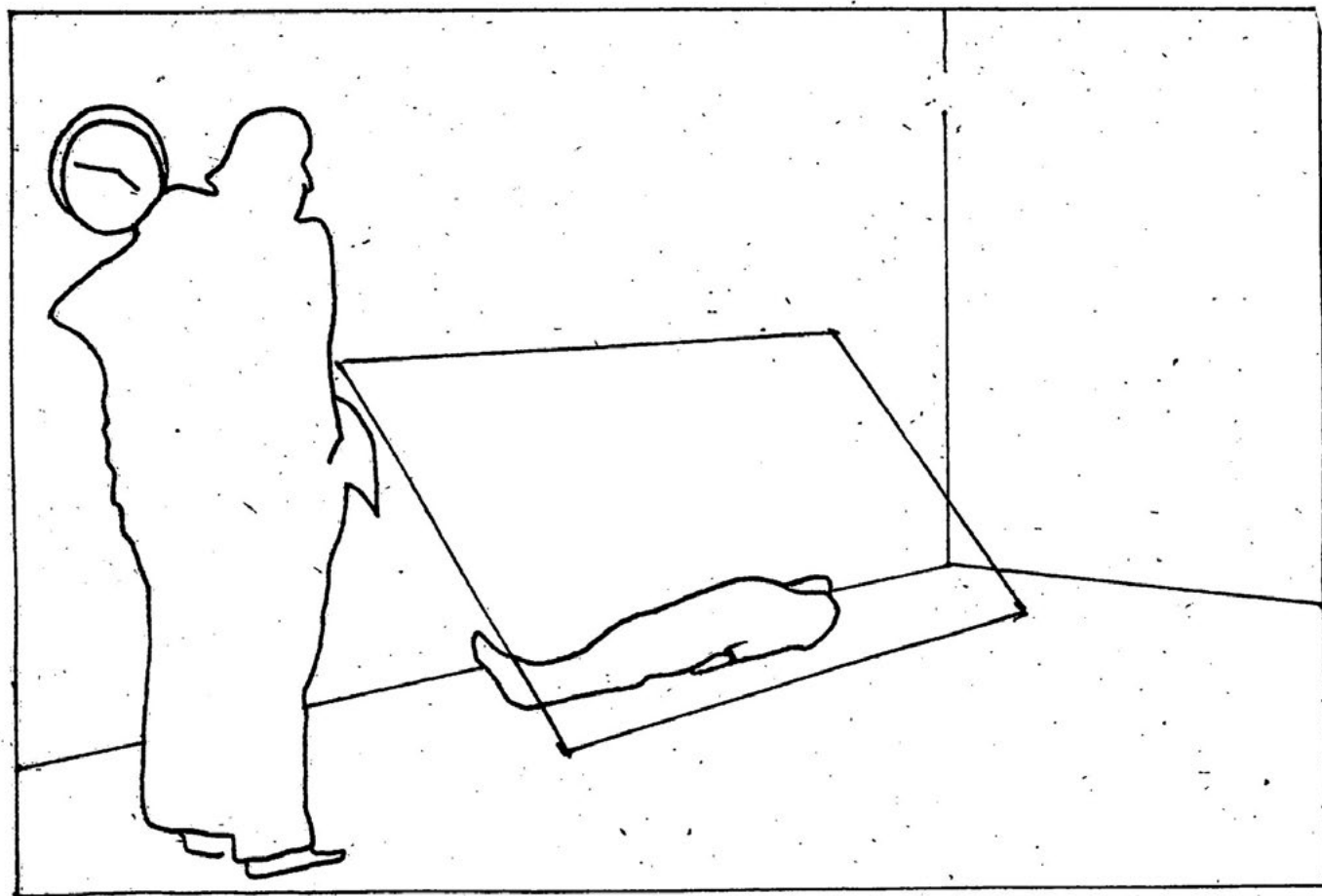
La acción comienza con pequeños movimientos y al mismo tiempo con pequeñas frustraciones. A medida que avanza el tiempo, los movimientos se vuelven más complejos para ambos cuerpos, y es que como cada intento de movimiento que realiza Noriega se ve frustrado, ella busca diferentes formas de moverse: ya sea porque ejercite un movimiento que requiera gran esfuerzo físico, ya sea porque sus movimientos involucren una secuencia de pasos, lo cual hace que el movimiento en sí adquiera un carácter casi coreográfico. Bajo esta magnitud física o secuencial que ella aplica en cada repetición de su movimiento, su compañero responde igual, por ello, esta *performance* repite la suspensión: el movimiento de Noriega *siempre* se repite, ya que este *siempre* se va a ver suspendido por acción del cuerpo de su compañero; él no permite que su movimiento avance, sino que lo pausa y lo retrocede; es casi un gesto *videográfico* el que se percibe en ese diálogo corporal.

La acción comienza con pequeños movimientos y al mismo tiempo con pequeñas frustraciones: a medida que avanza el tiempo, los cuerpos se desgastan en cada intento por *persistir* de manera fisiológica, ya que, cuando el cuerpo se ejercita, este necesita más oxígeno, es decir, “la respiración tiene que aumentar aproximadamente de 15 veces por minuto (12 litros de aire) cuando se está en reposo, hasta unas 40-60 veces por minuto (100 litros de aire) durante el ejercicio” (ELF 2019). Estas características matemáticas y secuenciales de la *obviedad respiratoria* evidencian un cambio orgánico y progresivo en el cuerpo respiratorio y debido a ello hace que el *tiempo avance*. En este punto, podemos comparar la acción de respirar con la estructura del archivo

en tanto procedimiento tautológico al margen de todo contenido semántico, fascinación acompañada por el interés en las posibilidades secuenciales y matemáticas del archivo y en el principio del índice, entendiéndolo por tal una “huella física” o presencia muda en la que las cosas hablan por sí solas en lugar de hablarse entre sí. (Guasch 2011, 175)

Lo tautológico del aire está incorporado en esa *obviedad respiratoria* de la *inhalación-exhalación* de ambos cuerpos. En *Persistir*, cada cuerpo marca su propio ritmo, por tanto, el avanzar temporal de la *performance* no son los cambios coreográficos que hacen los *performers*, sino que es la manera en que ellos respiran; su respiración se convierte, entonces, en ese tictac propio del reloj (figura 3).

El aire entra al mismo tiempo en que se abren las puertas del Museo de Arte Contemporáneo de Chicago, veinte minutos después Burden entra en el mismo espacio donde el aire lo espera, ajusta la hora del reloj que está colgado en la pared y luego se acuesta debajo de la placa de vidrio. El público entra y “there was a pregnant period of silence, about 10 minutes, and when at the end of it nothing else had happened, there were a few loud whistles and sporadic outbursts of clapping” (después de diez minutos se genera un penoso silencio; cuando parece haber un final de eso que nada ha pasado, se producen entonces fuertes silbidos y esporádicos estallidos de aplausos) (Roger Ebert 1975; traducción mía). Es de anotar que la galería de este museo no era una sala hermética: lo más probable es que el aire ya estuviera allí desde antes que abrieran las puertas, por lo cual lo ilusorio de la frase “el aire entra al mismo tiempo en que se abren las puertas” no radica en que el aire fuera un *personaje más* de la puesta en escena, sino que el aire es un *personaje* que hace *parte de* la puesta en escena. Esta alusión al aire en tanto personaje se debe a la necesidad de darle protagonismo a este medio elástico casi imperceptible. De la misma forma en que cuestionamos y señalamos sobre esa *obviedad respiratoria* en los párrafos anteriores, aquí cabe preguntar y señalar sobre esa *obviedad gaseosa*, es decir, ¿por qué darle protagonismo a ese *medio gaseoso* tan innato en el cual nos movemos?



En *Doomed*, podemos observar que el sistema respiratorio de Burden respira aproximadamente 15 veces por minuto, debido a que su cuerpo se encuentra en posición de reposo, el cual parece estar limitado por una placa de vidrio que lo arrincona contra la pared. En este caso, a diferencia de *Persistir*, el ritmo es medido por el tictac del segundero que marca la circunferencia del reloj que está colgado en la pared y no por el número de veces que el cuerpo de Burden puede respirar en un minuto. A pesar de que la duración de la *performance* tuvo un resultado de 45 horas y 10 minutos, el ritmo de la acción parece permanecer en el mismo tiempo, es decir, aun cuando el espectador sabe que el tiempo avanza debido a que hay un cambio en las tres manecillas del reloj, no parece haber cambio alguno en la puesta en escena de Burden. Por esta razón, a los diez minutos de haber comenzado la acción, el público genera sonidos —silbidos y aplausos— para interrumpir no solo esa molesta repetición monótona del tictac, sino también para interrumpir ese *no saber* qué va a pasar. Durante 45 horas y 10 minutos el ambiente tuvo un *aire* tenso, el aire parecía no moverse: en Burden no hay una transformación fisiológica corporal como sí ocurre con Noriega. Esa quietud del aire en la *performance* de Burden ocurre porque *hay algo ahí* que no podemos señalar debido a la incapacidad de ese *no saber* qué va a pasar: “es en la indagación de lo que no está, donde nace una poética por el acercamiento a lo que realmente no conocemos” (Espinosa 2019, 26). Esta vez el aire no *habla* a través del cuerpo del *performer*, sino que el aire *habla* en el ambiente que genera la puesta en escena. La *obviedad gaseosa* es aquello que podemos percibir en tanto hay *algo* en el ambiente pero que no lo podemos señalar, ya sea porque no se encuentren las palabras para describirlo, ya sea porque haya *algún* impedimento para decirlo.



Figura 4. Chris Burden, *Doomed*. 1975, fotografía análoga.

Fuente: Museo de Arte Contemporáneo de Chicago.

Burden parece querer suspender la repetición de ese tictac, no solo porque su cuerpo esté reposando en posición decúbito dorsal, sino también porque el vidrio que se apoya contra la pared genera la tensión de que en cualquier momento se pueda caer sobre el *performer*: ese *cualquier momento* es lo que hace que la obra se limite en sí misma, ya que genera un suspenso de lo que pueda o no pasar. No es en vano el nombre que el artista le da a esta *performance*: “Condenado”: Burden, al igual que un convicto de la Edad Media, sube a su propio cadalso y solo es condenado cuando el observador ve al observado: la condena radica en la mirada del espectador ansioso por no saber qué va a pasar. Bajo estos términos, el artista hace de su *performance* su propio teatro, no porque él sea un actor, sino en tanto

la platea se enardece. Las palmas enrojecen de golpes. Las bocas exhiben pozos abiertos y oscuros, el amontonamiento de dientes, el vacío y la deformidad de risas ansiosas, expectantes del inicio de la función. Una espera tensa. A todos se les da por hablar al mismo tiempo. Nadie escucha. El teatro reúne a los menesterosos y a los maestros, al artesano y al leproso. Nadie está dispuesto a perder la función. Es una noche ideal, no llueve ni corre viento. Un vaho humano se esparce, como una nube lenta alrededor de la platea. Cada uno trata de encontrar el mejor puesto para acomodar sus curiosidades. (Rosenvaig 2007, 19)

Mientras cada uno acomoda sus curiosidades a la expectativa de que algo va a pasar, las capas de tensión se acumulan en el aire y el tiempo pesa cada vez más en ese tictac, y como Burden no puede hablar precisamente porque es el sujeto observado, señalado y condenado, no tiene otra escapatoria que encerrarse dentro de su caja ósea al pensar: “My god are they going to leave me here to die?” (Por Dios, ¿acaso ellos me van a dejar aquí hasta que muera?) (Roger Ebert 1975).

e(F)e de física

En la palabra callada,
en el sonido cortado,
en el secreto del silencio,
yace el camino de lo oculto.
Juanita Espinosa

Alrededor del quinto día, el cuerpo que yace hundido en las profundidades turbulentas del río empieza a presentar una producción de gases derivado del propio metabolismo bacteriano, es decir, que el cuerpo se hincha como un globo y hace que nuestra —tuya y mía— cantante salga a flote. Aunque el cuerpo de Ofelia esté en una posición decúbito ventral, ella, al igual que Burden, hace de su tragedia su propio teatro, mientras las caras de aquellas personas que ven su cuerpo bajar por el caudal se deforman de horror al verla muerta: esta vez no es el *no saber* sobre el qué va a pasar sino el *no saber* sobre el qué pasó (figura 5).

Los tres principios físicos de los gases son volumen (V), presión (P) y temperatura (T). El volumen hace referencia a la cantidad que las moléculas del gas ocupan en un espacio determinado (el recipiente), la presión es “la frecuencia de la colisión de las moléculas contra las paredes del recipiente —que ocupa el gas— y la temperatura es la que determina la velocidad del movimiento y colisión de las moléculas” (Patiño 1998, 19); a estos tres principios físicos le agregaría un cuarto: (F) de fuerza. Durante cinco días el gas poco a poco llena cada espacio inanimado que hay entre los tejidos, y a medida que se acumula el gas, la temperatura sube y la presión aumenta: ese gas que antes parecía inoloro, incoloro e in-ofensivo, ejerce ahora (F)uerza en el cuerpo de ella y es lo que hace de su carne (F)lotar.



¿De qué está compuesto ese gas que se acaba de nombrar? ¿Acaso es simplemente aire o son los residuos de dióxido de carbono? ¿Por qué la (F) de Ofelia se escribe con la misma (F) de fuerza? ¿Ha notado usted que la (F) de fuerza no la puede pronunciar mientras inhala aire? En atención a que el aire es el primer compañero del recién nacido y que respirar es un mecanismo obvio en tanto se es inconsciente de la necesidad de vivir... primero se vive y después se respira para mantener esa vida. Parece haber una (F)uerza oscura o desconocida que incita al recién nacido a inhalar, y es después de esa primera inhalación lo que hace que el niño berree. Al igual que el jadeo de Noriega, el berreo del niño es otra forma de respirar en tanto la tautología respiratoria comunica un estado corporal de la persona; la obiedad respiratoria se convierte, entonces, en un síntoma, un "indicio de algo que está sucediendo o que va a suceder" (Real Academia Española 2014). El jadeo de Noriega devela un cansancio (F)ísico por el continuo desgaste de sus movimientos, en cambio, el berreo del niño devela un lamento por la irrupción de aquel sueño placentero en que se encontraba dentro del vientre materno. Jadear, berrear, reír, llorar, hipar, toser, estornudar y bostezar¹ son diferentes maneras de respirar debido a la variación en los ritmos con que se inhala y exhala el aire, y es que con "el aire haces el tiempo. Ganas tiempo, ganando espacio, respirando más el espacio, creando espacio dentro ti" (Rodríguez 2017, 56). ¿Acaso los pulmones de Noriega no ganan más espacio debido a que su esfuerzo físico hace que su ritmo respiratorio se acelere? ¿Acaso los pulmones de Burden no ganan más tiempo debido al espacio de incertidumbre en que él se encuentra?

▼
▼

Figura 5. John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-1852, óleo sobre lienzo.

Fuente: Tate Britain.

Cantar, silbar, tararear, hablar y pronunciar la (F) son diferentes maneras de usar el aire, lo cual no significa que se deja de respirar. A diferencia del primer tipo de verbos, la respiración pasa a un segundo plano, porque lo que prima es la decisión de cómo se usa el aire para convertirlo en una composición, en una melodía, en un conjunto de palabras o en la fonación de la letra (F):

Inhale por un momento aire y sosténgalo, mientras lo sostiene apoye los incisivos superiores contra el labio inferior de la boca, ahora proceda a soltar el aire de tal manera que cuando el dióxido de carbono pasa por su cavidad oral y perciba que este produce una ligera corriente de aire que corre por los espacios que hay entre sus dientes y su labio pueda pronunciar la (F). (Sánchez 2018, 10)

Así como hay una fuerza desconocida en el recién nacido que lo impulsa a inhalar aire para respirar con la promesa de vivir y moverse por sí mismo, en Ofelia esa fuerza desconocida es la que la lleva a inhalar aire para cantar en un medio acuático con la promesa de morir y paralizarse a sí misma. En este punto, la (F) de fuerza no se puede definir como una magnitud física en tanto esta se mida bajo un sistema físico, sino que es definida como la “capacidad para soportar un peso o resistir un empuje” (Real Academia Española 2014). No se puede medir esa resistencia que el niño experimenta cuando es empujado fuera del vientre, no se puede medir el aguante de la carne mientras la suicida muere. El acto de respirar y de levantar la mano contra sí mismo son autoexperiencias que nadie puede hacer por uno, nadie puede ayudar, nadie puede entender tal sentimiento, no se puede explicar, solo puede ser vivido (Cardona 2014, 50).

Es probable que Burden haya usado su testa para escoger palabras y ordenarlas en la siguiente pregunta: “¿Por Dios, acaso me van a dejar aquí hasta que muera?”. Ante la imposibilidad de usar el aire como medio para transmitir esta pregunta, resulta probable que sus palabras hayan resonado como eco en su caja ósea durante 45 horas y 10 minutos. El aire parece pasar *ligero* ante eso que nada pasa, y aun así el cuerpo de Burden tiene la (F)uerza necesaria para soportar las capas de tiempo que se acumulan en ese aire *ligero*: él espera a que *alguien* intervenga su puesta en escena de *alguna* manera, pero *nadie* hace *algo* para intervenir ese aire o esa espera (por ese mismo no saber). De la misma manera en que un condenado es observado por algo que no debió decir o hacer, en el caso de Burden pasa lo mismo de manera contraria: su cuerpo, además de contener el tiempo, el aire y la quietud, también contiene todas y cada una de las miradas por parte del público, sin embargo, su condena no radica en lo que dijo o hizo, sino en la anulación de cualquiera de estas dos acciones: él no dijo nada, él no hizo nada. El único que sabe cómo termina su *performance* es él, es como si fuera un secreto, por tanto, cabe la posibilidad de creer que Burden se condena a sí mismo por el hecho de que calla el secreto. De la misma manera en que la caja torácica se expande y se contrae en resonancia con los modos de respiración, la caja ósea también puede funcionar como caja de resonancia ante esos pensamientos no dichos, ante ese secreto callado.

Al menos Burden tuvo una segunda oportunidad de hacer resonar su pregunta a través de su tórax cuando Roger Ebert lo entrevistó después de *Doomed*; Ofelia —afortunada o desgraciadamente— no tuvo ese segundo chance. Más allá de apostarle a una postura anatomofisiológica de la carne que explica cómo el metabolismo bacteriano produce los gases en el cuerpo, también puede haber una explicación desde la misma ficción de Ofelia, en tanto mi cuerpo resuena con ella. Si el pensamiento es un tipo de gas como el aire que se produce en la testa, y este no puede ser expulsado del todo a través de los cantos, los monólogos y aun en la misma respiración, ¿a dónde va ese gas? Puede ser que, una vez que su cuerpo femenino se sumergió, se hundió y se ahogó en las profundidades de las cenagosas aguas, sus pensamientos empezaron a acumularse uno tras otro, uno encima de otro, uno debajo de otro, uno al lado de otro. Durante cinco días los pensamientos poco a poco llenaron el (V)olumen corporal inanimado que hay entre los tejidos, a medida que se acumula cada pensamiento la (T)emperatura sube y la (P)resión aumenta hasta que la (F)uerza de lo no dicho empuja su carne hacia la superficie del agua.

Por más ficción que sea el cuerpo de Ofelia, en el suicida siempre habrá algo que faltó por decir, ¿no?, siempre habrá uno o varios interrogantes: ¿por qué saltó desde un sauce?, ¿por qué en época de primavera?, ¿por qué cantaba en un medio acuático?, ¿por qué no la escucharon?, ¿por qué fue la primera en morir?, ¿qué faltó por decir? Las respuestas pueden ser tantas como el número de actrices que la interpretan. Aunque este artículo no pretende ser un texto crítico literario de Ofelia en cuanto a un análisis riguroso del personaje, sí es importante poner en evidencia una breve descripción de la teoría de Mary Douglas quien

analizó y describió la relación que parece existir entre las dimensiones social y personal, así como la forma en la que las presiones sociales afectan a la persona y conforman su conciencia [...] Douglas construyó su teoría sobre el cuerpo físico como microcosmos del cuerpo social, según la cual existe una correspondencia entre el control corporal y control social, donde el segundo se refleja en el primero. Cuanto más estructurada, formalista, rígida y jerárquica sea una sociedad, mayor será el control sobre el cuerpo humano, mayor intransigencia respecto al abandono corporal en la vida y en el ritual. (citado en Gómez-Acebo 2007, 33)

Siguiendo la teoría de Douglas, se puede hablar de Ofelia como ese personaje histérico, loco y desequilibrado que obró de tal manera como reflejo del infausto contexto de Hamlet... ¿Cómo es que es el final de la tragedia? Si mal no recuerdo todos mueren, ¿no? (por lo menos todos los personajes principales). Tal vez el cuerpo de Ofelia no era más que el reflejo vivo de la misma tragedia y su locura no era más que el fruto que engendró el pecado. La (F)uerza desconocida que impulsó a Ofelia a suicidarse puede ser la misma (F)uerza desconocida que impulsó a Gertrudis a ser cómplice sexual del asesino —y además hermano— de su esposo. No es el hecho encubrir lo que ambos hicieron, lo que el avaro asesino y su lujuriosa cómplice intentan ahogar es esa (F)uerza desconocida que los llevó a cometer tal acto, precisamente porque hay una *conciencia de*, mas no hay una falta de ella. Lastimosamente esa (F) con que también se pronuncia o(F)elia no es posible de ahogar, debido a que la (F) siempre sale a (F)lote porque es una letra que solo se puede pronunciar después de in(F)lar los pulmones con aire. ¡Qué (F)ea es o(F)elia al verla de(F)ormada por la hinchazón del agua! ¡Qué (F)ea es la cara de ambos reyes que ven (F)ácil la tapada de su propia cagada! ¡*Algo* huele, *algo* se pudre, *algo* se estanca, *algo* pasa y *algo* se siente!

¡Abran las ventanas que hace falta aire para respirar! El olor nauseabundo entra por las fosas nasales y deforma nuestra cara. Usualmente ponemos cara de asco ante un olor fétido, ¿no? Todos buscan un poco de aire fresco para inhalar, pero este empieza a escasear y la temporalidad se dilata en cada segundo de espera por abrir las ventanas. Algunos contienen la respiración, otros son asesinados en el intento de abrir la ventana y otros sin ser vistos se salvan por pequeños ductos de ventilación. Es esa falta de aire lo que hace que ese medio *aireoso* sea el protagonista de esta tragedia tanto de Hamlet como de Ofelia. No en vano en el inicio de la escena cuarta del acto primero Hamlet y Horacio hablan de las condiciones atmosféricas en que se encuentran:

Hamlet: Sutil el aire está: de veras frío.

Horacio: Aire que corta y muerde. (Shakespeare s. f.)

En este punto, no se trata de lo que va a pasar sino de lo que sienten estando ahí en una explanada de Dinamarca, mientras aguardan a que *eso* pase, a que el fantasma del condenado pase. No en vano en la escena segunda del acto tercero Hamlet pide a sus actores:

Hamlet: Te suplico que declames la relación como yo te la he dicho, con lengua suelta: pues si la articulas como hacen algunos actores, más me valiera que el pregonero de la ciudad recitase mis versos. Ni asierres el aire con las manos de este modo; sé mesurado: aun en el torrente, en la tempestad, en el torbellino, por decirlo así de tu pasión, debes ostentar alguna templanza, a fin de darle suavidad. (Shakespeare s. f.)

Permítase que el aire fluya en su cavidad oral para que parezca sutil el movimiento de la lengua cuando conjuga las palabras. Contenga el aire necesario para demostrar una suavidad, algo sutil en lo que se dice. Ofelia es la suicidada por la sociedad, precisamente porque es el vivo reflejo del caos que ocurre en el presente y al mismo tiempo es el reflejo de la condena futura de cada uno de aquellos que no la escuchó cantar. A pesar de los años luz con que el señor W. puso tu tinta ubicua en el papel, a pesar de tu ingenuidad por creer en él, a pesar de lo mena que eras por estar pendiente de ellos, tal vez eras la portadora... de aquella fuerza desconocida que hace temblar las partículas de ese aire estancado.

Sus tarsos descalzos recorren la tierra húmeda de Dinamarca, sus rótulas todavía persisten cada vez que se arrodilla en medio de la maleza en busca de violetas, sus carpos todavía persisten cada vez que arranca la ruda, las margaritas, el hinojo, las boquitas de dragón y las estrellas de belén, sus oídos todavía persisten al escuchar el revoloteo de los lepidópteros en primavera, su piel todavía persiste cada vez que recibe una caricia de Hamlet y sus pulmones todavía persisten en cada bocanada de aire que tomo para invocarte.

NOTAS

1. A este grupo de verbos nos referiremos como "el primer grupo de verbos".
2. Por sensibilidad del lector se optó usar dibujos propios basados en fotografías y fotogramas reales.

REFERENCIAS

- Between Music. 2019. "Between Music". Consulta: 9 de septiembre de 2019. <https://www.betweenmusic.dk/about>.
- Burden, Chris. 1975. *Doomed*. Chicago: Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. <https://mcchicago.org/Publications/Blog/2015/5/In-Support-Of-Uncertainty-Chris-Burdens-Doomed>.
- Cardona, Jairo. 2014. "¿Por qué la gente se suicida? La otra versión". *Ariel* 15: 47-51. http://www.academia.edu/download/35702107/Filosofia_del_Uruguay_Revista_ARIEL_N_15.pdf#page=47
- Concheiro Carro, L. y J. M. Suárez Peñaranda. 2004. "Asfixias mecánicas". En *Medicina legal y toxicología*. 60.ª ed., editado por E. Villanueva, 460-478. Barcelona: Masson.
- eju! 2014. "India: Este es el 'Hombre elefante' que no puede ser operado". Consulta: 6 de agosto de 2019. <https://eju.tv/2014/03/india-este-es-el-hombre-elefante-que-no-puede-ser-operado/>
- ELF (European Lung Foundation). 2019. "Los pulmones y el ejercicio". Consulta: 20 de septiembre de 2019. <https://www.europeanlung.org/assets/files/es/publications/lungs-and-exercise-es.pdf>.
- Espinosa Tapias, Juanita. 2019. "Llamado de origen". Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/44017>
- Everett Millais, John. 1851-1852. *Ophelia*. Londres: Tate Britain. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-ophelia-n0150>
- Gómez-Acebo, Isabel. 2007. *María Magdalena: De apóstol a prostituta y amante*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- González, Claudio. 2014. "Rcp 5 - fisiopatología del ahogado". Consulta: 2 de noviembre de 2019. <https://es.slideshare.net/claudiogonzalezg/rcp-5-fisiopatologia-del-ahogado>.
- Guasch, Ana María. 2011. *Arte y archivo, 1920-2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses. 2004. *Guía de procedimientos para la realización de necropsias medicolegales, 2.ª ed.* Bogotá: Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses. shorturl.at/jzFWX
- Morcillo Mércedez, María Dolores. 2012. "Cuerpos recuperados del agua". *Boletín* 35. <https://prezi.com/ariyjaycadwr/cuerpos-recuperados-en-el-agua/>
- Noriega, Zoitsa. 2015. *Persistir*. Bogotá: Espacio Odeón. <https://www.youtube.com/watch?v=WJrD1eV0jTk>
- . 2019. "Zoitsa Noriega". Consulta: 7 de septiembre de 2019. <https://www.zoitsanoriega.com/persistir>
- Nosworthy, J. M. 1964. "The Death of Ophelia". *Shakespeare Quarterly* 15 (4): 345-48. <https://doi.org/10.2307/2868091>.
- Patiño, José Félix. 1998. *Gases sanguíneos, fisiología de la respiración e insuficiencia respiratoria aguda*, 6.ª ed. Bogotá: Editorial Médica Panamericana.
- Real Academia Española. 2014. "Impulso". En *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. Madrid: Espasa. Consulta: 15 de agosto de 2019. <https://enclave.rae.es/recursos/diccionarios/dle/L9MJRDS>.
- Rodríguez Gómez, Irene. 2017. "Diálogos somáticos, válvulas sonoras y otras formas de posesión". Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia. <http://bdigital.unal.edu.co/58536/>
- Roger Ebert. 1975. "Chris Burden: 'My God, are they going to leave me here to die?'", Roger ebert (blog), 25 de mayo. <https://www.rogerebert.com/interviews/chris-burden-my-god-are-they-going-to-leave-me-here-to-die>.
- Romero Polanco, José Luis. 2007. "Muertes por sumersión: Revisión y actualización de un tema clásico de la medicina forense". *Cuadernos de Medicina Forense* 48-49: 99-130. http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1135-76062007000200001
- Rosenzvaig, Marcos. 2009. *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Biblos.
- Sánchez Prieto, Isabella. 2018. "CNI DE O (cuerpo no identificado de O)". Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana. <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/35624>
- Sibón Olano, A., P. Martínez-García, M. A. Vizcaya Rojas y J. L. Romero Palanco. 2005. "Síndrome de asfixia sumersión". *Cuadernos de Medicina Forense* 41: 229-233. http://scielo.isciii.es/scielo.php?pid=S1135-76062005000300006&script=sci_arttext&tlng=en
- Shakespeare, Guillermo. 2003. *Hamlet*. Santiago de Chile: El Cardo. <https://www.biblioteca.org.ar/libros/89485.pdf>
- Shakespeare, William. 2016. *Hamlet*. Editado por Ann Thompson y Neil Taylor. Londres: Bloomsbury.
- . s. f. *Hamlet*. Medellín: Bedout.
- Sloterdijk, Peter. 2003. *Esfemas I. Burbujas: Microesferología*. Madrid: Siruela.
- Tortora, Jerry y Sandra Reynolds. 2002. *Principios de anatomía y fisiología*, 9.ª ed. México: Oxford University Press.
- Zhou, Chong y Roger W. Byard. 2011. "Factors and Processes Causing Accelerated Decomposition in Human Cadavers: An Overview". *Journal of Forensic and Legal Medicine* 18 (1): 6-9. <https://doi.org/10.1016/j.jflm.2010.10.003>