

## DADÁ / SLOTERDIJK: EL RUIDO COMO PRE-LENGUAJE DEL SER-QUE-RESPIRA

*Miguel FERNÁNDEZ CAMPÓN*

### Resumen

El artículo profundiza en el análisis de los poemas fonéticos y del ruido llevado a cabo por algunos artistas pertenecientes al movimiento Dadá (Ball, Hausmann, Schwitters, Tzara), así como de las obras de otros artistas que se relacionan tangencialmente con dicha temática (Otto Dix, Duchamp, Juan Muñoz, John Cage), tomando como fundamento algunos de los pensamientos desarrollados por el filósofo alemán Peter Sloterdijk en algunas de sus obras. A partir de la distinción entre el lenguaje y el cuerpo, entre el lenguaje y el mundo, y centrándonos en la corporalidad como punto de inicio de nuestro análisis, presentamos una narración interpretativa del ruido tomando como puntos de reflexión los conceptos de atoterrorismo y de fonotopo, así como otras reflexiones del filósofo relativas a la distinción del ser-en como ser respirador. De este modo, comprendemos el Cabaret Voltaire y los eventos acontecidos en él en relación con los ruidos como una manifestación del ser-que-respira, en un espacio de inseguridad explicitado desde la aparición del terrorismo ambiental. Tomando como zonas de interpretación la obra de algunos artistas, analizamos, en continuidad con lo anterior, la introducción de la temporalidad (como presente absoluto del animal respirador), así como de la espacialidad (como mero intento de asegurar que, en el medio circundante, aún es posible respirar).

*Palabras clave:* Sloterdijk, Cabaret Voltaire, Dadá, respiración, tiempo, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Hugo Ball, John Cage, Juan Muñoz.

### Abstract

The article deepens into the analysis of phonetic poems and noise carried out by some artists of the Dada movement (Ball, Hausmann, Schwitters, Tzara), as well as of works by other artists who were collaterally related to this theme (Otto Dix, Duchamp, Juan Muñoz, John Cage), taking some of the principles developed by the German philosopher Peter Sloterdijk in some of his works as a foundation. From the distinction between language and body, between language and the world, and focusing on corporality as a starting point for our analysis, an interpretative narration of noise is presented, taking such concepts as atmo-terrorism and phonotope as points for reflexion, as well as other reflexions by the philosopher on the being-in as breathing being. In this way, we will be able to understand the Cabaret Voltaire and the events that took place in it in relation to noise as an expression of the breathing-being, in a space of insecurity specified since the coming of environmental terrorism. Taking the works of some artists as the area of interpretation, the introduction of temporality (as the absolute present of the breathing animal) as well as spatiality (as a mere attempt to ensure that, in the surrounding

environment, it is still possible to breath) will be analysed, in agreement with what has been previously said.

*Keywords:* Sloterdijk, Cabaret Voltaire, Dada, breathing, time, Kurt Schwitters, Raoul Hausmann, Hugo Ball, John Cage, Juan Muñoz.

#### DESDE EL LENGUAJE HACIA UNA CORPORALIDAD NO LINGÜÍSTICA

Podríamos comenzar este artículo con un silencio, con una respiración, con un balbuceo, con un tartamudeo. Podríamos callar, respirar, balbucir, tartamudear, toser, estornudar, silbar<sup>1</sup>, llegando a plantear nosotros mismos una re-edición de algunas de las actividades que los dadaístas llevaron a cabo en sus espectáculos fonéticos. Desde esta perspectiva, podríamos ser intérpretes de todo verbo y toda acción, ya que todo lo efable y audible, todo aquello que se diga o se haga, podría servir hoy y siempre como comienzo incondicional, a partir de la consideración de lo gestual-afirmativo como inicio sin fundamento, como origen que únicamente fuera intensidad<sup>2</sup>. En nuestro hipotético comenzar, también podríamos interrogar sobre el valor de los productos culturales de la tradición, bajo la óptica a-estética del Dadaísmo<sup>3</sup>: ¿Consideraríamos más valioso un poema de Goethe que un estornudo o una carcajada? No existe mayor aristocracia vital que la supresión de todo modelo de lenguaje, ya que se acepta todo. [Nosotros y nuestro siglo deberíamos alcanzar la definitiva aceptación de toda acción.]

Podríamos comenzar con el ruido, noción a la que nos iremos aproximando progresivamente en el presente escrito, noción que aquí llega a convertirse en la des-territorialización<sup>4</sup> del lenguaje emitido por la boca, hasta des-territorializarse de modo

<sup>1</sup> Lo que nos acercaría a los modos de creación de algunos artistas dadá, como manifiesta la siguiente declaración de Jean Arp. Según él, el poema fónico dadaísta: «sale en línea recta de las entrañas del poeta o de cualquier otro de sus órganos que hayan almacenado reservas (...). Él cacarea, jura, gime, tartamudea, yodlea, como le apetece. Sus poemas son como la naturaleza: hieden, ríen, ríman como la Naturaleza...». Citado en: BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, *Dadá. Historia de una subversión*, Barcelona, Ediciones Península, 1996, p. 110.

<sup>2</sup> «El sí dadaísta a la realidad y a la realización no se preocupa por la opinión de expertos, conoedores, esnobs y críticos. Se puede entender el dadaísmo como un preludio a una emancipación de diletantes que parte del hecho de que la alegría de una producción es más importante que el resultado obtenido. La potencia es sólo la añadidura de la autenticidad, no cuentan tanto las obras que quedan como los momentos de intensa realización». SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, p. 569.

<sup>3</sup> «Allí donde aparecen sólidos “valores”, significados superiores o sentidos más profundos, el dadá intenta una perturbación del sentido. El dadá suministra una técnica explícita de la desilusión del sentido y con ello se coloca en un espectro más amplio de *cinismos semánticos* con los que la desmitificación del mundo y de la conciencia metafísica llega a un radical estadio final. El dadaísmo y el positivismo lógico son partes de un proceso que quita el suelo a toda creencia en conceptos generales, a toda clase de fórmulas cósmicas y totalizaciones. Ambos trabajan como la recogida de basuras dentro de la decaída supraestructura ideológica europea. Para los dadaístas (...) empezó así un gran limpieza en la propia cabeza, en el propio pasado». SLOTERDIJK, Peter, *ibídem*, pp. 570-571.

<sup>4</sup> «D es el movimiento por el que “se” abandona el territorio. Es la operación de la línea de fuga. (...) ¿Hay una D absoluta, y qué quiere decir “absoluto”? (...) lo absoluto no expresa nada trans-

absoluto y devenir respiración definitiva. Sin embargo, comenzaremos nuestra zona dinámica de pensamiento a partir de un territorio más o menos conocido por todos, y que quizá por ello pueda ser calificado como de máxima dificultad: el lenguaje. Un lenguaje que es todo y nada al mismo tiempo. Pues nada hay más hechizante que el lenguaje, y al mismo tiempo, nada más miserable; nada hay tan inocente y al mismo tiempo tan generador de violencia como el lenguaje. La dicotomía entre inocencia-violencia del lenguaje fue percibida de inmediato por los miembros de los grupos futurista y dadaísta, pervirtiendo y destruyendo el lenguaje en algunos casos, purificándolo de lo conceptual en otros. Pero existe una gran diferencia entre ambos movimientos y su comprensión del lenguaje. Mientras que en el grupo futurista la destrucción del lenguaje se producía debido a un exceso de voluntad de potencia, mientras que el grupo futurista disolvía el lenguaje en un exceso energético, y mientras que para los futuristas el lenguaje era solo una herramienta eventual que servía de potenciación creativa<sup>5</sup>, dada utilizó diferencialmente el lenguaje desde la neutralidad y el nihilismo<sup>6</sup>. Pero ¿qué acontecimiento podemos señalar como definidor y explicitador del modo de aparecer los usos del lenguaje y del ruido en esta corriente de vanguardia?

El contra-acontecimiento más importante, desde el punto de vista de la historia filosófica del espectáculo occidental, se produjo el día 1 de febrero de 1916<sup>7</sup>. Hasta

cedente ni indiferenciado; ni siquiera expresa una cantidad que sobrepasaría cualquier cantidad dada (relativa). Sólo expresa un tipo de movimiento que se distingue cualitativamente del movimiento relativo. Un movimiento es absoluto cuando, cualesquiera que sean su cantidad y su velocidad, relaciona “un” cuerpo considerado como múltiple con un espacio liso que ocupa de manera turbulenta. (...) La D es absoluta, según el primer caso, cada vez que realiza la creación de una nueva tierra, cada vez que conecta las líneas de fuga, las lleva a la potencia de una línea vital abstracta o traza un plan de consistencia. Pues bien, lo que viene a complicarlo todo es que esta D absoluta pasa necesariamente por la relativa, precisamente porque no es transcendente». DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 517-519.

<sup>5</sup> Además de los diferentes manifiestos relacionados con el lenguaje, es de especial interés el escrito de Marinetti titulado «La declamazione dinamica e sinottica», ya que se observa, de modo patente, la asociación entre el uso del lenguaje y su consiguiente capacidad potenciadora y energizante: «Oggi voglio liberare gli ambienti intellettuali dalla vecchia declamazione statica pacifista e nostalgica e creare una nuova declamazione dinamica sinottica e guerresca. Il mio indiscutibile primato mondiale di declamatore di versi liberi e di parole in libertà mi ha permesso di constatare la deficiente della declamazione com'è stata compresa fino ad oggi. Questa declamazione passatista, anche quando è sorte a dai più meravigliosi organi vocali e dai temperamenti più forti, si reduce sempre ad un'inevitabile monotonia di alti e di bassi, a un andirivieni di gesti che inondano di noia reiteratamente la rocciosa imbecillità dei pubblici di conferenze. (...) Ciò che caratterizza il declamatore passatista è l'immobilità delle sue gambe, (...) Il declamatore futurista deve declamare colle gambe come colle braccia. Questo sport lirico obbligherà i poeti ad essere meno piagnucolosi, più attivi, più ottimisti». MARINETTI, F., T., *La declamazione dinamica e sinottica*, da F. Cangiullo, Piedigrotta, Milano, Edizioni di «Poesia», 1916.

<sup>6</sup> Todavía es necesario esclarecer si el debilitamiento de las estructuras fuertes por parte del Dadaísmo puede considerarse como una disposición nihilista frente al mundo. ¿No puede ser considerado como nihilismo los momentos onto-teo-lógicos del arte y de los escritos futuristas sobre velocidad y violencia? Los pensamientos posibles a este respecto merecen una multiplicidad de matices y de distinciones, aún por determinar.

<sup>7</sup> «Un joven poeta alemán, Hugo Ball, quien también era director de teatro, y su esposa, Emma Hennings, música y bailarina, concibieron el proyecto de transformar (...) un café literario que acogiera

entonces ningún evento histórico había explicitado la crisis de la metafísica (en términos heideggerianos y nietzscheanos) ni la crisis del pensamiento occidental se había mostrado de un modo tan históricamente relevante. El 1 de febrero de 1916, fecha de la inauguración del Cabaret Voltaire en Zúrich, puede calificarse como un acontecimiento en el que, los presentes en el espacio cerrado del cabaret Voltaire, se olvidan del lenguaje y de su existir como habitar, girándose hacia una dinámica de un venir al mundo<sup>8</sup>, un escuchar-se por primera vez en un evento-destrozo, en un acontecimiento que arrasa el pensamiento y la ideología hasta manifestarse en su inmanencia como un gesto que no puede retornar. El lenguaje, el día 1 de febrero de 1916, dentro del espacio cerrado del cabaret Voltaire, queda expuesto a la mera corporalidad del *ser-en-el-mundo* como *ser-respirador*, anunciando de ese modo que es en el cuerpo, en el cuerpo que respira irremediablemente, mucho antes de *instaurar* en el lenguaje su casa del ser<sup>9</sup>, donde se decide la devaluación del pensamiento metafísico-moderno. Desde entonces, el cuerpo que respira como *ser-en-el-mundo* no habita el lenguaje como casa del ser, sino que viene al mundo como cotidianeidad desideologizada, manifestándose eventualmente en lo interpretable, como animal que respira.

Pero antes de llegar a las conclusiones arriba señaladas, hemos de realizar un recorrido filosófico que esclarezca las distinciones entre el lenguaje y el cuerpo. Para ilustrar lo que decimos, debemos trasladarnos a la *Loggia dei Lanzi*, en Florencia, lugar donde se encuentra la escultura denominada *Perseo*, realizada por el orfebre y escultor Benvenuto Cellini en el año 1545, en la que siempre seduce el virtuosismo técnico, la originalidad compositiva y el genial tratamiento de la corporalidad<sup>10</sup>. Fuera del ámbito de las posibles consideraciones y juicios de valor

a la *intelligentsia* en el exilio. Se cerró el trato y el cabaret Voltaire abrió sus puertas el 1.º de febrero de 1916. (...) ¿Cuál fue en su origen el objetivo del Cabaret Voltaire? Ningún otro, si le creemos a Hugo Ball, que el de reunir en ese lugar a “algunos jóvenes deseosos”, como él, de afirmar su independencia y también de probarla». WALDBERG, Patrick, *Dadá. La función del rechazo. El surrealismo. La búsqueda del punto supremo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 18-19.

<sup>8</sup> «Cuando están en acción gestos preformativos y de sentido experimental, sigue patente –de modo progresivamente acósmico– la tendencia del venir-al-mundo en gestos tonales. Semejante música está en camino de lo informe a lo formal, de lo vacío a lo complejo, del silencio a lo manifiesto. Se arroja, en un mimetismo natal, hacia delante, cara al mundo, a horizontes jamás bloqueados». SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2008, p. 295. «Porque, en sentido musical, escuchar siempre quiere decir, o bien adelantarse hacia el mundo, o bien, huir de él. Por eso, en la aproximación a una ontología del oído, surgen de nuevo las preguntas de aquella antigua gnosis que, en la modernidad, sólo se puede manifestar anónimamente. El humano ser-en-el-mundo se representa según la comprensión gnóstica como un ser yendo o como un ser viniendo, jamás como un insistir y habitar, por más que Heidegger, en un giro tardío criptoapocalíptico, haya intentado abordar al hombre de nuevo como inquietante ser que habita». SLOTERDIJK, Peter, *ibidem*, p. 297.

<sup>9</sup> «El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre». HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el Humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 7.

<sup>10</sup> Agustín Bustamante García describirá del siguiente modo la escultura de Cellini a la que nos referimos: «Su mayor logro fue el encargo del *Perseo* (1545-1547), donde empleó una nueva técnica de fundición. Sobre una riquísima base con estatuitas se alza el grupo formado por el cuerpo decapitado de Medusa, desnuda y en postura artificiosa; encima, de pie, Perseo, con la espada en una mano

estético relativos a esta genial escultura, la obra se nos presenta, desde nuestro recorrido de interpretación, como punto de partida icónico-conceptual para comprender la dicotomía entre el lenguaje y las cosas, entre el lenguaje y el cuerpo. Si observamos un detalle visible de la obra, como es la espada que porta Perseo en su mano derecha, estaremos en disposición de comenzar un relato-pensamiento sobre las diferencias entre lo lingüístico y lo corporal, a partir de la asociación comparada entre fragmentos filosóficos y artes plásticas. Nos referimos, como no puede ser de otro modo dentro de un contexto ligado a las paradojas del lenguaje, a la conocida invención del anti-filósofo alemán Georg-Cristian Lichtenberg, en la que el lenguaje queda, de modo elegantemente radical, desvinculado de aquello que designa. Si decimos, junto con Lichtenberg, «Un cuchillo sin hoja, y que ha perdido el mango»<sup>11</sup>, si suprimimos tanto la hoja del cuchillo de Perseo como el mango que la sostiene, nos encontramos con la nada. El lenguaje ha suprimido las cosas, hasta que éstas han dejado de ser, y han entrado a formar parte de aquello que se da fuera del ser, en el extra-ser [Deleuze]<sup>12</sup>. Lichtenberg crea el cuchillo del extra-ser, un cuchillo abstracto fuera de lo fáctico, un extra-existente que en ningún caso, por su existir desorbitado, podría tocar el mundo fáctico. Ello constituye un caso ejemplar de elevación del lenguaje respecto al mundo-objeto a designar.

Así, la invención de Lichtenberg ya no designa nada, pues no existe en esta frase una relación de designación con el mundo. Si la palabra cuchillo se adhiere al objeto cortante conocido por todos, en la sentencia de Lichtenberg el lenguaje y el mundo se separan, adquiriendo cada uno su propia autonomía. ¿Qué sucede cuando el lenguaje deja de designar el mundo?

Tras la invención de Lichtenberg, es decir, tras la creación de una proposición del sinsentido que abandona el mundo de los hechos, creando un imposible, un extra-ser o un extra-existente, el lenguaje se muestra como independiente del mundo. Mundo fáctico y lenguaje parecen, desde esta perspectiva, alcanzar un estadio de

y en la cabeza el casco de Hades, alza su brazo izquierdo portando la cabeza decapitada y chorreante de la víctima, cuya cabellera son serpientes. Es un desnudo impecable que busca la dificultad en los detalles, como la boca de Medusa con sus dientes, o la cabellera de Perseo». VV.AA., *Historia del Arte*, 3. *La Edad Moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 82.

<sup>11</sup> WALDBERG, Patrick, *op. cit.*, p. 11.

<sup>12</sup> «Paradoja del absurdo, o de los objetos imposibles. De esta paradoja se desprende aún otra: las proposiciones que designan objetos contradictorios tienen también un sentido. Sin embargo, su designación no puede efectuarse en ningún caso; y no tienen ninguna significación, que definiera el género de posibilidad de una tal efectuación. No tienen significación, es decir, son absurdas. Pero no por ello dejan de tener un sentido, y las nociones de absurdo y de sinsentido no deben confundirse. Y es que los objetos imposibles (...) son objetos "sin patria", en el exterior del ser, pero que tienen una posición precisa y distinta en el exterior: son el "extra-ser", puros acontecimientos ideales inefectuales en un estado de cosas. (...) Si distinguimos dos clases de seres, el ser de lo real como materia de las designaciones, y el ser de lo posible como forma de las significaciones, debemos añadir todavía este extra-ser que define un mínimo común a lo real y a lo posible y a lo imposible. Porque el principio de contradicción se aplica a lo posible y a lo real, pero no a lo imposible: los imposibles son extraexisistentes, reducidos a este mínimo, y como tales insisten en la proposición». DELEUZE, Gilles, *Lógica del Sentido*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2005, pp. 64-65.

autonomía, pues la proposición no penetra en el mundo-objeto para abordarlo, sino que permanece libre, fuera de él, del mismo modo que el mundo fáctico de los objetos permanece innominado, autónomo, sin lenguaje<sup>13</sup>. Si quisiéramos representar en un esquema visual la autonomía de las palabras y del mundo, podríamos trazar un conjunto de palabras que se deslizaran sobre el mundo de las cosas sin llegar a introducirse en ellas, sin llegar a detenerse sobre ellas<sup>14</sup>, un conjunto de palabras que sobrevolaran las cosas para generar un área de independencia respecto al mundo fáctico. En la representación el lenguaje adquiriría una ligereza no fáctica, una vez que se hubiese vaciado del peso de las cosas a las que antes aparecía asociado<sup>15</sup>. Si en la invención de la proposición que designa un extra-ser el cuchillo ha desaparecido, y si esta desaparición de la identidad entre lenguaje y mundo se hace visible en la escultura de Cellini situada en la Loggia dei Lanzi a la que ya nos hemos referido, ¿qué permanece entonces? ¿Dónde situarnos ahora si la presencia del lenguaje crea y destruye la ausencia de mundo? ¿Hacia que límite debemos dirigirnos para escuchar el silencio de las cosas abandonadas y traicionadas ya por la palabra?

Si el lenguaje adquiere una autonomía respecto al mundo de las cosas que designa, el mundo también adquirirá una autonomía respecto al lenguaje que lo designaba. En la escultura de Cellini, una vez suprimido lo que podríamos calificar de «cuchillo lingüístico», tan sólo resta la corporalidad. El cuerpo del *Perseo* aparecerá ante nosotros en su desnudez pre-lingüística, en su insistencia como mera corporalidad, corporalidad que se da como insistencia y como permanencia enfática, como repetición de un comienzo pre-lingüístico que no se extingue, sino que se da «cada vez», como un pre-lenguaje, como si la patencia del cuerpo arrasara el lenguaje hasta hacerlo desaparecer, hasta hacerlo devenir sonido ininteligible y a-lógico. En la interpretación del mundo del movimiento Dadá, en la que las cosas

<sup>13</sup> «El dadá toma una parte de su fuerza impulsora del sentimiento de mirar al mundo de manera irremediablemente sobria. Uno se hace patéticamente positivista. Se separan sin contemplaciones “los hechos desnudos” de las frases, la mera cultura de la dura realidad». SLOTERDIJK, Peter, *Crítica de la razón cínica*, op. cit., p. 566.

<sup>14</sup> No podemos hacer otra cosa que citar al Wittgenstein de las Investigaciones filosóficas: «38. Nombrar aparece como una *extraña* conexión de una palabra con un objeto. Y una *extraña* conexión así se produce realmente cuando el filósofo, para poner de manifiesto cuál es *la* relación entre el nombre y lo nombrado, mira fijamente a un objeto ante sí y a la vez repite innumerables veces un nombre, o también la palabra “esto”. Pues los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje *está de fiesta*. Y es precisamente *así* como puede ocurrirnos que nombrar es un acto mental notable, casi el bautismo de un objeto. O que podemos, como quien dice, dirigir la palabra “esto” *hacia* el objeto, *abordarle* con ella». Citado en: REGUERA, Isidoro, *Ludwig Wittgenstein*, Madrid, Editorial EDAF, 2002, pp. 293-294.

<sup>15</sup> Según Ribemont-Dessaignes «No existe nada más que las palabras –y su definición es inútil, como la definición de lo que existe fuera de nosotros y sólo se traduce con palabras. No hay pues realidad– salvo esta palabra. El diccionario basta –y sobra». Citado en: BÉHAR, Henri y CARASSOU, Michel, op. cit., p. 107. Tzara «Por lo tanto decide dejarse arrastrar por el torrente verbal, sin preocuparse de la puntuación ni de la sintaxis. El poeta escribe, sin ninguna censura, lo que le pasa por la cabeza o, por decirlo como Tzara, por la boca». *Ibidem*, p. 109.

deben ser limpiadas de la excesiva contaminación lingüística, el cuerpo adquiere la relevancia propia de aquello en lo que sí es posible permanecer fuera del lenguaje. Por ello, será a partir del cuerpo, de la corporalidad, a partir de la insistencia y de la repetición de los cuerpos pre-lingüísticos (como en el caso del cuerpo del *Perseo* de Cellini) desde donde partamos como fundamento des-fundamentado para pensar el ruido en las manifestaciones fónicas asociadas a algunos de sus artistas. Si miramos el cuerpo de *Perseo* en su presencia enfática podemos plantear la pregunta fundamental de esta narración. ¿Qué se es cuando sobreviene el enmudecimiento de la totalidad? ¿Qué puede hacer un cuerpo sin lenguaje, sino simplemente estar? ¿Qué sucede de modo correlativo al darse cada vez el cuerpo sin lenguaje, si no es la respiración? ¿Qué puede hacer *Perseo*, en su devenir pre-lingüístico, sino respirar? ¿Qué sucede en la corporalidad de los artistas del movimiento Dadá? O dicho de otro modo: ¿Qué podemos hacer cuando no hablamos? ¿No somos, en lo pre-lingüístico, seres respiradores?

#### DEL SER-PARA-LA-MUERTE AL SER-EN-EL-AIRE

Si el cuerpo, desde ahora, se ha mostrado como interpretable a partir de la residencia de lo pre-lingüístico, como aquello que pertenece al mundo fáctico y que es capaz de permanecer en la insistencia de su mera presencia, y si en el apartado anterior sugeríamos como correlato del ser pre-lingüístico del cuerpo la respiración, como aquello que se da *cada vez*, y que permite una presentación de la insistencia del cuerpo ajeno al lenguaje, debemos plantear ahora lo siguiente: ¿bajo que condiciones y en qué zonas contextuales la respiración viene a hacerse explícita como «*infraestructura*» de la voz? ¿Qué sucedió para que, tanto desde el punto de vista del que escucha como del que *se-hace-oír*, comenzara a manifestarse el lenguaje como ruido emitido por un *cuerpo-que-respira*?

La devaluación máxima del lenguaje a partir del cuerpo respirador del artista dadá se presta, desde lo ya dicho, a ser interpretada a partir de la explicación que el filósofo alemán Peter Sloterdijk enuncia sobre el *ser-en-el-mundo* como *ser-en-el-aire*. En el tercer libro que compone su trilogía «*Esferas*», denominado «*Esferas III. Espumas. Esferología plural*» nos presenta una narración sobre el modelo de guerra *atmterrorista*. Según Sloterdijk, en su capítulo dedicado a los «*Aerimotos*», el siglo XX se inicia durante la Primera Guerra Mundial<sup>16</sup>, cuando

<sup>16</sup> «El siglo XX se abrió espectacularmente revelador el 22 de abril de 1915 con la primera gran utilización de gases de cloro como medio de combate por un “regimiento de gas” –creado expresamente para ello– de los ejércitos alemanes del Oeste contra posiciones franco-canadienses de infantería en el arco norte de Ieper. Durante las semanas precedentes en ese sector del frente soldados alemanes, sin que el enemigo se diera cuenta, habían instalado en batería al borde de las trincheras alemanas miles de botellas de gas escondidas de tipo desconocido hasta entonces. A las 18 horas en punto pioneros del nuevo regimiento, bajo el mando del coronel Max Peterson, con viento dominante del norte y nordeste, abrieron 1.600 botellas llenas de cloro grandes (40 kg) y 4.130 más pequeñas (20 kg). Mediante ese “escape” de la substancia licuefactada unas 150 toneladas de cloro se desplegaron convertidas en una

el 22 de abril de 1915 los ejércitos alemanes del Oeste utilizaron por primera vez gases de cloro contra posiciones franco-canadienses. Desde entonces cambiará la concepción de la guerra tradicional, inaugurándose la guerra atmoterrorista. Podríamos establecer una comparación entre ambas concepciones de la guerra a través de dos ejemplos plásticos pertenecientes al ámbito de la historia del arte. Nos referimos a las obras «*Los fusilamientos del 3 de mayo*» [1814], de Francisco de Goya, y al grabado «*Destacamento de asalto avanza en el gas*» [1924], del artista alemán Otto Dix<sup>17</sup>. Si en «*Los fusilamientos del 3 de mayo*» de Goya las tropas francesas focalizaban su ataque al cuerpo del enemigo, en la obra *Destacamento de asalto avanza en el gas*, observamos que el ataque ya no se realiza sobre el cuerpo del enemigo, sino sobre su medio ambiente<sup>18</sup>. El dominio tecnológico del aire permite conocer que siempre se es un *ser-que-respira*, y en consecuencia, mediante el envenenamiento del aire, obtenemos la forma post-militar de la guerra contemporánea. Las figuras representadas se protegen utilizando máscaras anti-gas, primer dispositivo eficaz capaz de generar una atmósfera de aire acondicionado que asegura la continuidad de la vida. Ahora, aquello que nos era de la máxima confianza, el aire, se presenta como susceptible de ser sospechoso.

Las consecuencias ontológicas de lo anterior no pueden obviarse, debido a la novedosa interpretación que Sloterdijk plantea del *ser-en-el-mundo*. Si en la obra «*La lechera*», de Vermeer, el personaje femenino reside en un espacio en el que lo atmosférico no ha sido aún presentado en su tematización, podemos afirmar que el personaje era un *ser-para-la-muerte* que respiraba, confiado, en su esfera de tranquilidad<sup>19</sup>.

nube de gas de aproximadamente 6 kilómetros de anchura y 600 a 900 metros de profundidad. (...) Durante un tiempo de exposición prolongado ello produjo daños gravísimos en vías respiratorias y pulmones». SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III. Espumas. Esferología plural*, Madrid, Ediciones Siruela, 2006, p. 76.

<sup>17</sup> Dicha confrontación interpretativa de ambas obras fue ya realizada por nosotros en la siguiente referencia bibliográfica: FERNÁNDEZ CAMPÓN, Miguel, «Masao Okabe: un archivo post-militar de velocidades infinitas», en VV.AA., *Archivos y Fondos Documentales para el Arte Contemporáneo*, Cáceres, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Extremadura, Consorcio Museo Vostell Malpartida y Universidad de Extremadura, 2009, p. 152.

<sup>18</sup> «Se podría llamar la introducción del medio ambiente en la lucha de los adversarios. Desde que hay artillerías pertenece al oficio de los defensores y señores de la guerra el dirigirse al enemigo y sus escudos protectores con tiros inmediatos. Quien pretende eliminar a un contrario según las reglas del arte militar de dar muerte a distancia tiene que establecer, mediante el cañón de una pieza de artillería, una *intention directa* a su cuerpo e inmovilizar el objeto puesto en el punto de mira por un impacto suficientemente certero. (...) Su manifestación técnico-armamentística es el fusil con bayoneta calada: si por algún motivo fallaba la eliminación (burguesa) del enemigo por disparos a distancia, el fusil siempre ofrecía la posibilidad de regresar al (noble y arcaico) horadamiento directo desde cerca. Se recordará el siglo XX como la época cuya idea decisiva consistió en apuntar no ya al cuerpo de un enemigo sino a su medio ambiente. (...) El terror actual opera más allá del intercambio ingenuo de golpes armados entre tropas regulares. Lo que le importa es la sustitución de las formas clásicas de lucha por atentados a las condiciones medioambientales de vida del enemigo». SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III. Espumas. Esferología plural, op. cit.*, pp. 79-80.

<sup>19</sup> «(...) una mujer vierte leche desde una jarra a otro cacharro, sobre una mesa en la que, ante todo, destaca el pan. (...) el gesto de la mujer es tan medido como concentrada su actitud, ajena, una





FIG. 1. *Diferenciación entre el ser-para-la-muerte [Vermeer, La lechera, 1660-1661] y el ser-en-el-aire [Otto Dix, Destacamento de asalto avanza en el gas (detalle), 1924].*

Muy al contrario, en la obra de Otto Dix, de la que puede observarse un detalle en las imágenes que adjuntamos, las figuras, tras la tematización de la atmósfera circundante a través del terrorismo, son ahora *seres-en-el-aire*, que respiran, desconfiadas, mediante una prótesis tecnológico-atmosférica<sup>20</sup>. La definición de la ingenuidad heideggeriana respecto al habitar bucólico del *ser-en-el-mundo* a partir del *ser-en-el-aire* de Sloterdijk adquirirán en nuestra interpretación otros sentidos, ya que consideramos que el giro del *ser-para-la-muerte* al *ser-en-el-aire* no sólo tendrá consecuencias para-militares, sino también lingüístico-conceptuales. Y ello a partir del concepto de *Fonotopo*, que Sloterdijk define como «la campana vocal bajo la

vez más, al espectador, y lo que llama profundamente la atención es la corpulencia de la figura, lo velado de su mirada y, ante todo, ese tratamiento de la luz que permite crear espacio entre la lechera y la pared del fondo. (...) Los ruidos han desaparecido». BOZAL, Valeriano, *Johannes Vermeer*, Madrid, Historia 16, 1993, pp. 54-55.

<sup>20</sup> «Cuando Heidegger, en 1927, en *Ser y Tiempo*, hablaba con prolijidad ontológica del rasgo existencial del *ser-para-la-muerte*, magistrados y médicos de ejecución norteamericanos ya habían puesto en funcionamiento un aparato que hacía del respirar-para-la-muerte un proceso ópticamente controlado. No se trata ya de “avanzar” hacia la muerte propia; ahora se trata de mantener fijo al candidato en la trampa-aire letal». SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III. Espumas. Esferología plural*, op. cit., p. 100.

que los convivientes se oyen unos a otros, hablan unos con otros, se reparten órdenes unos a otros e inspiran unos a otros»<sup>21</sup>. Más adelante, el filósofo dirá lo siguiente:

«Esas islas suenan constantemente a sí mismas, constituyen *soundscape*s de carácter peculiar, están llenas del bullicio de vida de sus miembros, de ruidos de trabajo producidos por el manejo de sus útiles y herramientas, de ese murmullo que ha de acompañar a todas nuestras representaciones. Lo más presente es el sonido casi incesante de las voces: de voces infantiles, que se alegran y gimotean, de voces maternales, que amonestan, consuelan, sugieren, de las voces de los hombres cooperantes, que se animan, aconsejan y asimilan, de las voces de los mayores, que dan órdenes, sentencian, amenazan, se enojan. La isla humana primitiva es una campana psicoacústica envolvente, como una zona comercial animada de música de adviento. Configuran su contexto sonosférico por la presencia de voces y ruidos, con los que el grupo se impregna como unidad autorreceptiva. Hay que permanecer en ella para comprender cómo suena, y permanecer mucho tiempo para asimilarla en la propia existencia como una entonación que se va diluyendo en ella, como un inconsciente sonoro. La isla del ser está siempre emitiendo y recibiendo acústicamente»<sup>22</sup>.

¿Qué puede decirse respecto a la campana vocal de la fonotopía, pensada desde la superficie de inscripción del *ser-en-el-mundo* como ser respirador? Puesto que, como afirmaba Sloterdijk en su obra *«Extrañamiento del mundo»*, ningún oyente puede permanecer en el límite del medio del sonido, sino dentro de éste, inmerso en su continuo, y si el medio sonoro exige un *ser-en*<sup>23</sup>, ¿no estamos obligados a pensar que el medio sonoro del *ser-que-habla* y del *ser-que-escucha*, es decir, y entre otras cosas, el medio sonoro del ser dialogante, ha quedado devaluado para ser medio sonoro del *ser-que-respira*? La inocencia dialógica en el espacio sonoro no puede continuar desarrollándose en circuitos ideológicos inmunes. ¿Cómo poder hablar con tranquilidad cuando el aire, el aliento, es susceptible de ser extraído? Imaginemos, por un momento, la obra de Manet *«Desayuno sobre la hierba»*, realizada en 1863. En la imagen observamos a diferentes personajes que se comunican y hablan sobre temas estético-poéticos, configurando de este modo una pequeña campana de seres que dialogan. Ahora bien, ante semejante escena, podríamos plantearnos lo siguiente: ¿qué sucedería si, una vez abierta la posibilidad de la guerra atmoterrorista, los personajes carecieran de aire? ¿Qué sucedería si ya, después de todo, los contertulios se vieran privados de la facultad natural de respirar?

<sup>21</sup> SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III*, op. cit., p. 279.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 290-291.

<sup>23</sup> «Para los pensadores que, por el contrario, quisieran exponer la existencia a partir del hecho de la audición, no podría el alejamiento del sujeto-observador caer en el límite exterior del mundo, porque es característico a la naturaleza de la audición no verificarse de modo diverso al ser-en-el-sonido. Ningún oyente puede creer estar en la esquina de lo audible. El oído no conoce ningún enfrente; no se muestra “vista” frontal alguna en el objeto exterior, porque sólo hay “mundo” o “materias” en la medida en que se está en medio del suceso auditivo; también se podría decir: en tanto se está sumergido o inmerso en el espacio auditivo. Por eso, una filosofía de la audición sólo sería posible, desde el principio, como teoría del ser-en, como exposición de aquella “intimidad” que se hace globalmente sensible en la vigilia humana». SLOTERDIJK, Peter, *Extrañamiento del mundo*, op. cit., p. 287.



FIG. 2. *Marcel Janko, Cabaret Voltaire.*

Si el siglo XX se inauguraba con el dominio tecnológico del medio ambiente y con el diseño de cápsulas de aire acondicionado, no es extraño que pocos meses después, en el Cabaret Voltaire, se inaugurara el primer cabaret artístico en el que la atmósfera estaba en peligro. Podríamos definir el espacio de actuaciones del Cabaret Voltaire como el primer centro de arte en donde, por primera vez, es posible la ausencia de aire natural, y en consecuencia, la ausencia de voz, y sobre todo, la ausencia de lenguaje. Desde entonces, debemos admitir que no puede seguir hablándose del mismo modo. Si toda palabra es el testimonio de la irrebasabilidad de nuestra existencia atmosférica, la vulnerabilidad del lenguaje desde el 22 de abril de 1915 se muestra evidente. No puede, entonces, resultarnos extraño el paso hacia atrás y hacia adentro de Dadá en lo referente al lenguaje, pues toda palabra se fundamenta en el inicial poder-*respirar*, y todo discurso, ya sea político, religioso, moral, académico o artístico, descansa en el animal que respira. Si nuestro ser pre-lingüístico es nuestro *estar-contenidos-en-la-atmósfera* circundante, el cabaret Voltaire se muestra como el primer lugar poético-artístico en donde ya no se puede hablar del mismo modo. El cabaret Voltaire, después del 22 de abril de 1915, queda definido ontológicamente como un reducido *fonotopo* no dialógico

de seres que, interpretativamente antes que nada, emiten los sonidos del respirador. El fonotopo, desde entonces, no es otra cosa que el lugar de la constatación fónica y no lingüística de la tematización de la atmósfera como medio del *ser-que-respira*. Desde entonces, sabemos que el ruido del fonotopo, ya sea en grandes reuniones sociales, en pequeños sectores de hablantes o bien en individuos discretos que susurran, es el ruido del *ser-en* como mero respirador.

La pregunta que ahora debemos plantearnos es la siguiente: si en el cabaret Voltaire ya no se puede hablar, ¿qué es posible? ¿Cómo se manifiesta la nueva situación de los artistas ante el lenguaje en el Cabaret Voltaire, y en extensión, en todas las manifestaciones anti-arte de los artistas o anti-artistas dadá?

#### DADÁ Y LA DEVALUACIÓN DEL LENGUAJE: EL ANIMAL RESPIRADOR

Si el Cabaret Voltaire se mostraba como una *fonotopía* en la que se ha producido un neo-realismo manifiesto, el neo-realismo pre-lingüístico del *animal-que-respira*, el núcleo de nuestra interpretación debería funcionar en los artistas que, bien perteneciendo a la filosofía desideologizadora de Dadá, o bien cercanos a la devaluación crítica del lenguaje, manifiestan en sus creaciones la tematización de lo atmosférico circundante. A continuación, pensaremos las obras de una multiplicidad de artistas, en los que es posible crear zonas de interpretación para el *ser-en-el-mundo* como presentación que viene al *ser-respirador*, y comprendiendo a su vez la inmediatez no dialógica ni representativa del respirar como temporalidad enmarcada en el presente, así como la tentativa de asegurar, mediante el ruido, que existe un espacio-medio atmosférico para respirar.

Comenzaremos nuestro recorrido con una obra que consideramos muy ilustradora de aquello que venimos exponiendo. La obra de Otto Dix, llamada «*Los durmientes de Port Vaux*» (perteneciente a la serie «*La Guerra*», de 1924), muestra en un detalle un conjunto de soldados muertos tras haber inhalado gases tóxicos<sup>24</sup>.

Si observamos un detalle de la obra, la figura central aparece con la boca entreabierta, manifestando la urgencia de respirar en un ambiente hostil para ello. La postura fisionómica del rostro de la figura muestra al ser humano como *ser-en-el-aire* dependiente de lo pre-lingüístico. ¿Qué podría decirse aquí, cuando toda superestructura ideológica ha implosionado, cuando la explicitación de la atmósfera ha convertido, sin remedio, al *ser-que-habla* en un *ser-que-respira*, en el límite de un neo-realismo ontológico? La boca abierta no habla, sino que respira, y el posible sonido que pudiera emitir es tan sólo el gemido de la imposibilidad de respirar.

<sup>24</sup> «A veces sus muertos son bultos inertes, anónimos, impersonales, como muertos por gas que desgarran desde dentro los pulmones». BÁEZ MACÍAS, Eduardo, «Otto Dix: serie gráfica sobre la guerra», en VV.AA., *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, U.N.A.M., n.º 76, 2000, pp. 242-243.



FIG. 3. *Otto Dix, Los durmientes de Port Vaux (Detalle) (1924).*



FIG. 4. *Juan Muñoz, Sombra y boca (Detalle) (1996).*

Idéntica postura facial podemos encontrar en la inquietante obra de Juan Muñoz denominada *Sombra y boca*, realizada en el año 1996<sup>25</sup>. En este montaje escultórico destaca la figura que aproxima su boca al muro de la sala de exposiciones, moviendo lentamente los labios a través del mecanismo de un motor. La figura parece confundir la respiración con el susurro, en una imagen de la máxima discreción lingüística-sonora. El límite del lenguaje es aquí fragilidad y mudez pre-lingüística. No se habla. Con Juan Muñoz estamos comprendidos en la sala de exposiciones como público que nada tiene ya que decir, que, en su discreción, respira casi imperceptiblemente. No se habla, tan sólo se respira, y los posibles sonidos del respirar configuran una esfera anterior a todo lenguaje y a todo concepto. Aquí queda manifestado de modo patente que cualquier sonido emitido, tenga sentido o no, depende de la inserción en una atmósfera medioambiental propicia para la respiración. Pero en esta obra de Juan Muñoz no sólo comprobamos la sincronización entre el hablar, emitir sonidos, y respirar: se muestra de modo clarificador la introducción de la temporalidad en el ámbito de lo pre-lingüístico. Observamos que en cada movimiento del mentón, la atención del espectador se sitúa en el momento presente, al mismo tiempo que la figura, con cada movimiento, genera un área de continua actualidad para sí misma. Por tanto, si tuviéramos que situar a la figura dentro de un modo temporal, el más adecuado sería el presente, elección que no es casual, ya que la respiración y la voz son acciones-gestos que se realizan siempre en el momento presente. La persistencia de una temporalidad del presente en esta

<sup>25</sup> Obra expuesta en la muestra retrospectiva sobre el artista celebrada entre el 22 de abril de 2009 al 31 de agosto de 2009. Sobre dicha exposición puede consultarse el catálogo: VV.AA., *Permítaseme una imagen... Juan Muñoz*, M.N.C.A.R.S. / Turner, 2009.

obra es la actualidad continua del respirar, temporalidad que se muestra con nitidez, como veremos a continuación, en los ruidos a-conceptuales de algunos artistas pertenecientes al movimiento dadá.

Como decimos, la introducción de la temporalidad y de la cotidianeidad en el arte dadaísta se da a partir del presente enfático del artista como *artista-que-respira*. El presente ineludible del artista-que-respira, la cotidianeidad intramundana del *ser-que-respira* y su *estar-en-una-atmósfera-para-ser* hace del lenguaje una eventualidad, una excusa para respirar. No es extraño entonces escuchar al poeta rumano Tristan Tzara decir que «DADA (...) está (...) decididamente contra el futuro»<sup>26</sup>, pues no existe fuera de lo conceptual-lingüístico una proyección que no sea aquella del presente. No importa lo que se dice, importa que al hablar respiramos. Lo que importa es lo enfatizado por Tzara: «nosotros afirmamos la vitalidad de cada instante»<sup>27</sup>. No importa el contenido ni el sentido de lo que se dice, pues el presente más enfático hace desaparecer el lenguaje como mera excusa para respirar. Si los especialistas interpretaban la ruptura del lenguaje en Dadá como ironía respecto al lenguaje de la comunicación y de la prensa, nosotros interpretamos el ruido en Dadá como la instauración del respirar que hace suspender la comunicación en el seno fonotópico.

Otros artistas podrían servir de ejemplo de aquello que venimos señalando. Es el caso de R. Hausmann, H. Ball y K. Schwitters. Y es que, sin duda, se muestra como muy ilustrativa la imagen del poeta y artista Raoul Hausmann, en la que observamos definitivamente al ser humano como *ser-en-el-aire*, una vez que la atmósfera ha quedado tematizada y una vez que, debido a ello, aparecen la fisionomía del artista como esfuerzo realizado en la *infraestructura* medioambiental. La imagen nos muestra una postura facial en la que su boca recita un poema fonético<sup>28</sup>. Si en lugar de escuchar el lenguaje, el público asistente optara por concebir al hablante como *ser-que-respira*, tan sólo percibiría una continuidad de ruido emitido por el mismo. Como hemos afirmado con anterioridad, no importa ya aquello que se dice, pues el decir es una mera excusa para el respirar.

Sólo desde este punto de vista es posible comprender los sonidos emitidos por los artistas dadá, y entre ellos, por Hugo Ball. En una conocida imagen aparece el filósofo y escritor alemán, vestido con un diseño cubista del artista Marcel Janko<sup>29</sup>,

<sup>26</sup> «DADA; abolición de la memoria: DADA; abolición de la arqueología: DADA; abolición de los profetas: DADA; abolición del futuro: DADA; creencia absoluta indiscutible en cada dios producto inmediato de la espontaneidad: DADA», *Siete Manifiestos Dadá*, Barcelona, Tusquets Editores, 1999, p. 25.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>28</sup> «En sus poemas fónicos, Hausmann desintegraba el lenguaje, aislaba sílabas sueltas, descuartizaba los conceptos y reordenaba a su gusto los jirones de palabras. De este modo privaba al lenguaje de su función comunicativa; los sonidos recuperaban su autonomía; ya no tenían que transmitir nada. Las secuencias acústicas así creadas ofrecían a los oyentes una nueva experiencia acústica». ELGER, Dietmar, *Dadaísmo*, Colonia, Taschen G.M.B.H., 2004, p. 40.

<sup>29</sup> «Una de las actuaciones de Hugo Ball ejemplifica claramente qué debía esperar el público del Cabaret Voltaire tras las primeras semanas. (...) Hugo Ball se presentaba así ante el público como

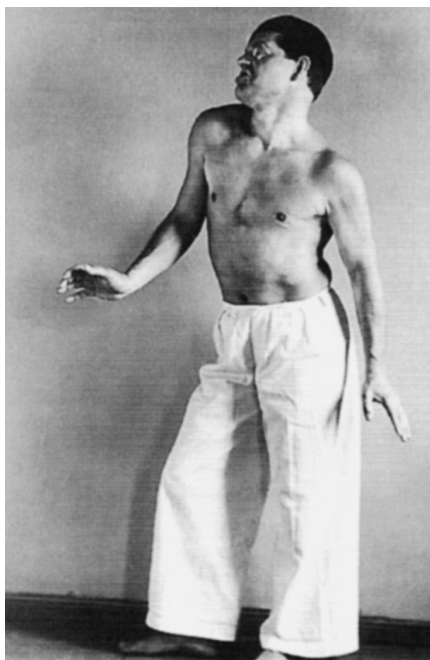


FIG. 5. *August Sander, El dadaísta Raoul Hausmann (1928).*



FIG. 6. *Ernst Schwitters, Kurt Schwitters recitando poemas fonéticos (1944).*

y recitando uno de sus poemas fonéticos, en los que se intercalaban ruidos y sonidos ininteligibles. La devaluación del lenguaje aquí se manifiesta como una ganancia de la respiración, donde la voz y el ruido son posibles, donde se comprueba que todavía es posible emitir algún sonido. La asfixia atmosférica generada por el atmo-terrorismo da lugar al ruido corporal pre-lingüístico, a la onomatopeya, a la interjección. Cuando Hugo Ball dice: «Gadji Beri Bimba», no hace otra cosa que instaurar nuevamente el medio para respirar.

Pero quizá, el ejemplo más ilustrativo de lo que decimos lo encontremos en esta fotografía del artista dadaísta Kurt Schwitters<sup>30</sup>, en la que aparece recitando poemas fonéticos en Londres, en el año 1944. La dentadura dadá del artista funciona aquí como trituradora de todo intento lingüístico-conceptual y sintáctico, mostrándose el ruido-sonido como pura desnudez, más o menos rítmica, del animal-respirador. Se es,

el gran sacerdote del dadaísmo, y cuando tras una breve pausa comenzó el recital, el asombro de los presentes en la sala fue mutando hacia un airado torrente de protestas. Su actuación había comenzado con el recitado de estas líneas: “Gadji beri bimba” (...). ELGER, Dietmar, *op. cit.*, p. 12.

<sup>30</sup> «Todos los dadá se entregaron con mayor o menor fortuna a esos experimentos, pero ninguno puso en ellos tanta fe y constancia como Hausmann y su amigo Kurt Schwitters, de Hannover. (...) La Ursonate, la Lautsonate de Schwitters, recitadas en público, tienen la resonancia de un canto salvaje, de un rito de encantamiento o de abracadabras aullados alrededor del círculo mágico». WALDBERG, Patrick, *op. cit.*, p. 29.

junto con Schwitters, a-conceptualismo que respira, animalidad sonora del *ser-en-el-aire*, nivelación del sentido a la corporalidad respiradora. Con Schwitters no somos *seres-en-un-auditorio*, y en consecuencia, tampoco nos encontramos insertos en el fonotopo de la comunicación, sino que acontecemos como animales que comprueban que, antes de la llegada del lenguaje, existe el ruido-sonido del ser-respirador.

Los ejemplos anteriores muestran que la neutralidad dadaísta, la aceptación de la contradicción, el ruido y su nihilismo lingüístico son una afirmación contextual de lo meramente atmosférico. No importa lo que se dice, importa que cuando emitimos un sonido, cualquiera que éste sea, comprobamos que podemos respirar. Desde esta perspectiva no es extraño que los artistas de esta vanguardia no encontraran jamás un acuerdo sobre el significado de la palabra dadá, argumentando en ocasiones que «Dadá no significa nada»<sup>31</sup>, o que «(...) la palabra Dadá (...) no tiene para nosotros ninguna importancia». Dadá, a nuestro parecer, es el sonido de la tentativa de *saber-que-se-respira*, es la espontaneidad del gesto cotidiano del respirar. Todo lo que se diga es, desde ahora, un intento por respirar, un comprobar que se respira, en un realismo neumático más allá de toda estética, razón o ideología. Desde esta interpretación debemos comprender las palabras de Tzara: «Yo escribo este manifiesto para mostrar que pueden ejecutarse juntas las acciones opuestas, en una sola y fresca respiración(...)»<sup>32</sup>, como una suspensión de la dialéctica, como una disolución de la metafísica que encuentra en el respirar un máximo de realismo neumático al que atenerse.

Tampoco sorprende que Tristan Tzara enunciara que «el pensamiento se crea en la boca»<sup>33</sup>, enunciado que puede ser considerado como la máxima devaluación de la metafísica tradicional, que ahora se desvanece en la precariedad del *ser-que-respira*. Si interpretamos el dadaísmo desde su vertiente marxista, entenderíamos la inversión de la metafísica y del pensamiento hacia lo puramente inmediato de la corporalidad. Si, tal como escribía Marx en «*La ideología alemana*»<sup>34</sup>, «La conciencia no determina la vida, es la vida la que determina la conciencia», es muy

<sup>31</sup> TZARA, Tristan, *op. cit.*, p. 13.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>33</sup> «¿Acaso ya no debe creer uno en las palabras? ¿Desde cuándo expresan lo contrario de lo que el órgano que las emite piensa y quiere? He aquí el gran secreto: El pensamiento se hace en la boca». *Ibidem*, p. 45.

<sup>34</sup> «En contraste directo con la filosofía alemana, que desciende del cielo a la tierra, ascendemos aquí de la tierra al cielo. Dicho de otro modo, no partimos de lo que los hombres dicen, se imaginan y representan, ni de aquello que son, según sus palabras, el pensamiento, la imaginación y la representación de los otros, para llegar a los hombres de carne y hueso; no es así; partimos de los hombres en la actividad real, a partir de su proceso de vida real, mostramos los desarrollos, reflejos y repercusiones ideológicas de este proceso vital. Los fantasmas del cerebro humano son sublimaciones necesarias del proceso material de la vida de los hombres, el cual puede ser empíricamente constatado y reposa sobre bases materiales. La moral, la religión, la metafísica y toda otra ideología, juntamente con las formas de conciencia correspondientes, pierden con este hecho cualquier apariencia de existencia autónoma. No tienen historia, no tienen desarrollo; son los hombres los que, desarrollando su producción material y sus relaciones materiales, modifican juntamente con su existencia real el propio pensamiento y los productos del propio pensamiento. No es nunca la conciencia lo que deter-



posible encontrar el pensamiento tan conectado con la anti-metafísica a partir del no-lenguaje del *artista-que-respira*.

Desde este punto de vista no es extraño que uno de los artistas más relevantes del siglo XX, Marcel Duchamp, se autodefiniera con las palabras: «Soy un respirador»<sup>35</sup>, alcanzando lo pre-lingüístico su máxima desnudez minimalista; ni tampoco es extraño que capturara *50 c.c. de aire de París* en 1919<sup>36</sup>, subvirtiendo la obra de arte tradicional para crear un mero gesto de captación atmosférica, en el que el presente absoluto aparece petrificado en la espontaneidad del acto de capturar el aire.

Pero el hacerse explícito de la respiración no solamente va a influir en la concepción del lenguaje de los dadaístas, sino en su concepción del espacio. Para comprender lo que decimos, es preciso tomar como ejemplo algunos de los fotomontajes realizados por los dadaístas alemanes, desde 1918 hasta 1924<sup>37</sup>. En ellos las palabras en libertad futuristas toman un sentido nuevo. No deja de sorprendernos la introducción de elementos lingüísticos dentro de las obras. El que estos artistas introdujeran recortes de prensa en un espacio bidimensional, grafías, letras, sonidos, etc., incide nuevamente sobre la misma idea<sup>38</sup>. En el caso de los fotomontajes, no importa aquello que se dice, sino asegurar que existe un espacio atmosférico que transmita el sonido. No importa la comunicación, los artistas dadá no quieren comunicarse, sino cerciorarse de que existe la inmediatez del sonido en el aire. Si la

mina la vida real, sino que es la vida real aquello que determina la conciencia». MARX, Karl, *La ideología alemana*, Barcelona, Grijalbo, 1976, p. 60.

<sup>35</sup> Citado en: SLOTERDIJK, Peter, *Esferas III. Espumas. Esferología plural*, op. cit., p. 152.

<sup>36</sup> «Duchamp pasó las navidades en Ruán, junto a su familia. Dos días después, partió camino de Le Havre, dispuesto a embarcar en el vapor *Touraine*, que tenía previsto zarpar la noche del 27 de diciembre. Sin embargo, antes de marcharse se detuvo en una farmacia de la rue Blomet, no muy lejos del apartamento de Gaby Picabia. En aquellos tiempos solían venderse jarabes y sueros envasados en ampollas de vidrio sellados, con unos cuellos de graciosas curvas. Duchamp pidió al farmacéutico que rompiera el sello de una ampolla campaniforme bastante grande (de 14,5 cm de altura), dejara que se perdiera el líquido y la sellara de nuevo. Aquel iba a ser el regalo de Duchamp para Walter y Louise Arensberg, Como tenían de todo, según explicaría más tarde, les llevaba cincuenta centímetros cúbicos de *Air de Paris* [Aire de París]». TOMKINS, Calvin, *Duchamp*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999, p. 249.

<sup>37</sup> «La invención del fotomontaje por parte de los dadaístas berlineses ha sido reivindicada, por un lado, por Raoul Hausmann y Hannah Höch, y, por otro, por George Grosz y John Heartfield». En Cualquier caso, podemos afirmar junto a Hausmann: «Pero la idea de fotomontaje era tan revolucionaria como su contenido, su forma tan subversiva como la conjugación de fotografía y el texto impreso que, juntos, se transforman en un filme estático. Habiendo inventado el poema estático, simultáneo y estrictamente fonético, los dadaístas aplicaron los mismos principios a la representación pictórica». ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, pp. 19-24.

<sup>38</sup> «Existe también una estrecha conexión entre el fotomontaje dadaísta y la poesía dadá de, por ejemplo, Hans Arp, Tristan Tzara y Kurt Schwitters, una poesía caracterizada por el empleo aleatorio de frases de periódicos, fragmentos de conversación y tópicos descontextualizados, así como de palabras vacías de sus "asociaciones normales". En los *collages* y fotomontajes dadaístas, la utilización de fragmentos de texto (normalmente de fuentes preexistentes como fotos y grabados de sus compañeros) es mucho más agresiva que en el cubismo, generando una mezcla que a menudo trata de negar la innegable distinción entre palabra e imagen. Interesan pues la propiedades visuales del texto (...). *Ibidem*, p. 36.



FIG. 7. *Diferenciación entre el espacio de la comunicación (Bernini. Plaza de San Pedro del Vaticano. 1656-1667) y la constatación de un espacio para respirar (Raoul Hausmann. ABCD. Hacia 1920).*

ausencia de aire amenaza con la insonoridad absoluta, el decir algo, el hacer ruido, asegura la existencia del artista como ser-en-un-espacio-atmosférico.

Si en la plaza de San Pedro del Vaticano, de Bernini, obra de 1656-1667, nos encontramos en una atmósfera segura que nos acoge, en la que el espacio se presenta como una homogeneidad de transmisión del mensaje de la cabeza de la iglesia, donde sobre todo importa la comunicación con los fieles, en el espacio del fotomontaje del *artista-que-respira* no importa ya el mensaje, sino la constatación de la atmósfera, el hacer aparecer la atmósfera<sup>39</sup>. La precariedad lingüística dadaísta manifiesta creaciones de atmósferas, al mismo tiempo que muestra la amenaza del control tecnológico del aire.

Para terminar nuestro relato sobre el pre-lenguaje de los artistas dadaístas entendidos como animales respiradores, debemos trasladarnos a un espacio concebido

<sup>39</sup> «El fotomontaje ABCD (1923-1924) es como el canto del cisne de dadá. El propio Hausmann aparece en una fotografía, que utiliza más de una vez en sus fotomontajes, donde declama uno de sus poemas fonéticos (“ABCD”, las primeras letras del alfabeto representan el poema sonoro) y lleva en el ojo una rueda por monóculo». ADES, Dawn, *Fotomontaje*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 36.

FIG. 8. Marcel Duchamp, *À bruit secret*, 1916.

como invernadero en el que la fonotopía se muestra en su infraestructura como ruido del *ser-oyente* y del *ser-que-habla* manifestado ya como respirador. Desde esta perspectiva no es extraño comprender la obra *4'33''*<sup>40</sup> de John Cage como la constatación tranquilizadora de que existe un espacio atmosférico que nos contiene, y a través del que puede escucharse cualquier tipo de sonido<sup>41</sup>. Con Cage se explicita de modo sintomático que el *ser-en* se encuentra circundado por una atmósfera o *fonotopos* omni-abarcante, en la que se manifiesta en lo cerrado como *ser-que-respira*. Cuando Cage hizo subir al escenario a David Tudor el 29 de agosto de 1952, fecha en la que se interpretó por primera vez *4'33''*, para sentarse al piano y abrir y cerrar la tapa al comienzo y al final de cada uno de los tres movimientos de la obra, estaba mostrando que el artista, ante todo, y el público, antes que nada, existen en la atmósfera como animales-respiradores. El sonido-

<sup>40</sup> «El golpe de gracia final fue el estreno de *4'33''*, la conocida como pieza silenciosa, el 29 de agosto, en la localidad de Woodstock, al norte del estado de Nueva York. Cage dijo más tarde que la inspiración para escribir *4'33''* le había llegado después de ver un grupo de lienzos totalmente blancos de Rauschenberg en Black Mountain el año anterior. “La música está quedándose atrás”, pensó para sí, al toparse con la obra de Rauschenberg. (...) La partitura original estaba escrita en papel pautado convencional, tempo = 60, en tres movimientos. David Tudor salió al escenario, se sentó al piano, abrió la tapa del piano y no hizo nada, excepto cerrar la tapa y volver a abrirla al principio de cada uno de los posteriores movimientos. La música era el sonido del espacio circundante». ROSS, Alex, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2009, p. 457. «En su famosa pieza *4'33''* se imponía al pianista que permaneciese sentado frente al tablero durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. La idea era que el público percibiese todos los ruidos extraños que llegaban al salón, el latido de su propio torrente sanguíneo, todo lo que podía considerarse la “música” de la pieza». SCHONBERG, Harold C., *Los grandes compositores. (II) De Johann Strauss a los minimalistas*, Barcelona, Ediciones Robinbook, 2004, p. 376.

<sup>41</sup> «Porque en esta nueva música nada sucede excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no lo están aparecen en la música escrita como silencios, abriendo así las puertas de la música a los sonidos del ambiente». CAGE, John, *Silencio*, Madrid, Árdora Ediciones, 2002, pp. 7-8.

ambiente que configura la obra no deja de ser un ruido en un invernadero de seres que respiran.

Si sugeríamos al comienzo del presente escrito iniciar nuestra interpretación basándonos en la emisión de ruidos ajenos al lenguaje comunicativo para acercarnos, lo más posible, al ámbito del pre-lenguaje, debemos ahora plantear una última pregunta: ¿cómo es posible, cómo ha sido posible durante la redacción del presente artículo el hablar de lo pre-lingüístico utilizando el lenguaje? En lugar de desarrollar en el lenguaje su des-territorialización hacia el ruido del respirar, tendríamos, del mismo modo que los dadaístas, que haber deconstruido las palabras, la sintaxis, las sílabas, y así establecer una comunidad de seres-respiradores. Para ser estrictos, deberíamos, por tanto, en correlación con la temática desarrollada en nuestro relato, hacer desaparecer el lenguaje, hacer devenir al lenguaje ruido, y encerrar, por ejemplo, el presente artículo en un pequeño ovillo de cuerda [apropiándonos de la acción de Marcel Duchamp llevada a cabo en el *ready-made A bruit secret*, «Con un ruido secreto», de 1916]<sup>42</sup> para volver de nuevo hacia un sonido extraño, casi inaudible, en la zona de vacío del pensamiento insuperable en la que, después de todo y a pesar de todo, siempre hemos estado.

<sup>42</sup> «Para su cuarto *ready-made* norteamericano, Duchamp contó con la colaboración de Walter Arensberg. Fechado en “Pascua 1916”, se trata de un ovillo de cordel de uso doméstico comprimido entre dos láminas cuadradas de latón, sujetas entre sí por cuatro largos tornillos, que se titula *À bruit secret*. Siguiendo las indicaciones de Duchamp, Arensberg aflojó los tornillos e introdujo un objeto de pequeñas dimensiones en el interior del ovillo sin decir a Duchamp de qué se trataba. Y ése es el “*bruit secret*” [ruido secreto] que se escucha cuando se agita el objeto». TOMKINS, Calvin, *op. cit.*, p. 181.