

DISERTACIONES 8

EN UNA ORILLA BRUMOSA

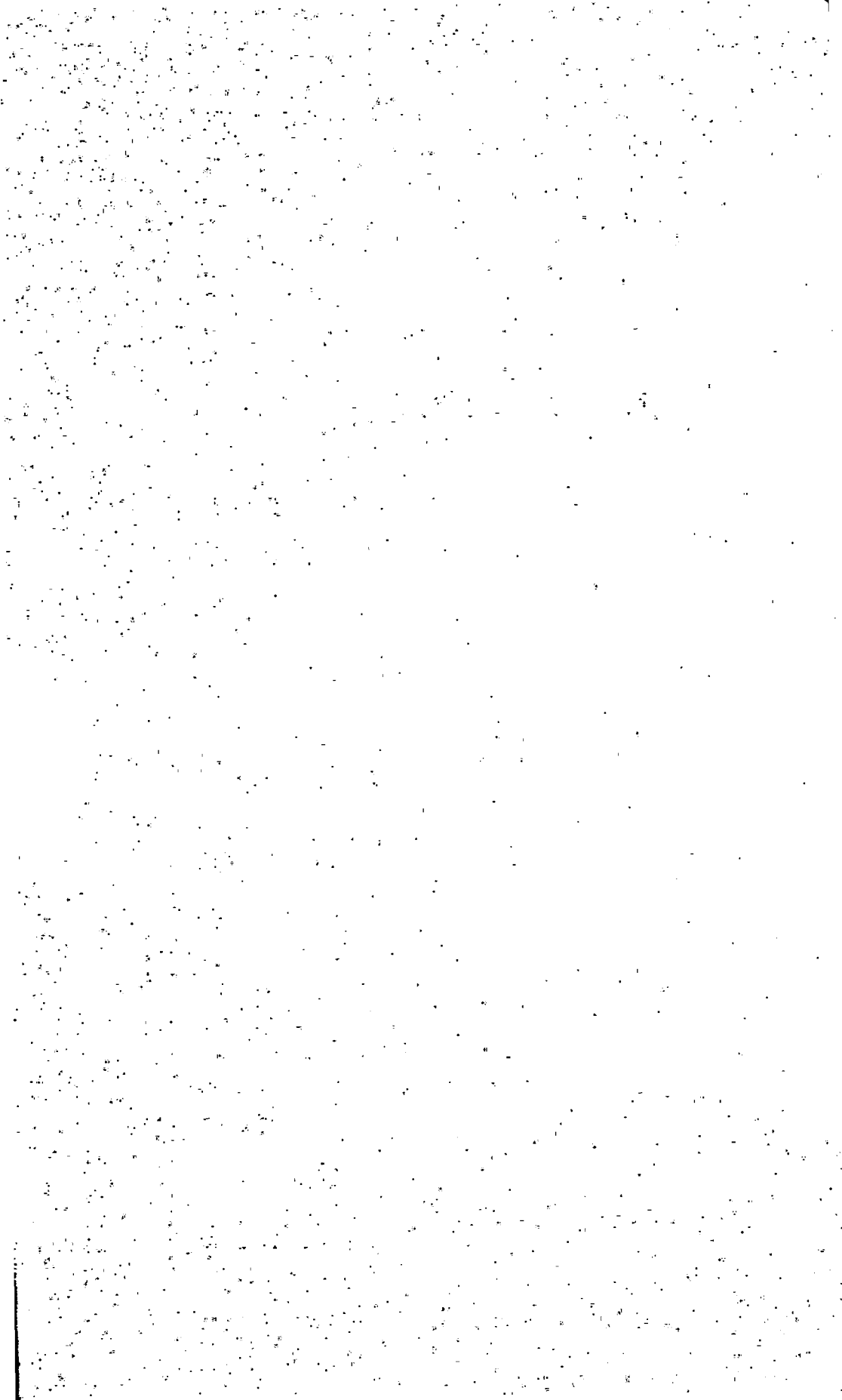
Cinco rutas para repensar los futuros
de las artes visuales y la literatura

Juan Cárdenas · Daniela Franco · Maria Fusco · Ariel Guzik
Alicia Kopf · Ursula K. Le Guin · Stanisław Lem · Cecilia Miranda
Mario Montalbetti · Redes Comunes Mixes + Yásnaya Aguilar Gil
Hito Steyerl · Olivia Teroba · Eugenio Tisselli

EDICIÓN Y PRÓLOGO DE
VERÓNICA GERBER BICECCI

gris tormenta

En una orilla brumosa



En una orilla brumosa

Cinco rutas para repensar los futuros
de las artes visuales y la literatura

Juan Cárdenas · Daniela Franco · Maria Fusco
Ariel Guzik · Alicia Kopf · Ursula K. Le Guin
Stanisław Lem · Cecilia Miranda · Mario Montalbetti
Redes Comunes Mixes + Yásnaya Aguilar Gil
Hito Steyerl · Olivia Teroba · Eugenio Tisselli

Edición y prólogo de Verónica Gerber Bicecci

gris tormenta

EN UNA ORILLA BRUMOSA
CINCO RUTAS PARA REPENSAR LOS FUTUROS
DE LAS ARTES VISUALES Y LA LITERATURA

© Taller Editorial Gris Tormenta, 2021
Guerrero Sur 34, Centro Histórico, 76000, Querétaro, México
gristormenta.com

© Ursula K. Le Guin, 1989, «World-Making», publicado originalmente en *Dancing at the End of the World* (Grove Atlantic). Reimpreso con permiso de Curtis Brown, Ltd. en asociación con International Editors Co. Todos los derechos reservados. © Stanisław Lem, 1973, «Eruntyka», publicado originalmente en *Wielkość urojona* (Czytelnik). © Mario Montalbetti, 2014, «La nuestra es una época visual», publicado previamente en *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos* (Fondo de Cultura Económica del Perú). © Hito Steyerl, 2017, «Medya: Autonomy of Images», publicado originalmente en *Duty Free Art* (Verso Books). © Ariel Guzik, 2019, «Caligrafía cetácea», publicado originalmente en la *Revista de la Universidad de México* 850/851, «Lenguajes». © Impedimenta y Jadwiga Maurizio, 2010, de la traducción de «La erúntica», en *Magnitud imaginaria*. © Caja Negra Editora y Fernando Bruno, 2018, de la traducción de «Medya: la autonomía de las imágenes», en *Arte Duty Free. El arte en la era de la guerra civil planetaria*.

Edición
Verónica Gerber Bicecci*

Coordinación y diseño
Mauricio Sánchez
Jacobó Zanella

Asistencia editorial
Luis Bernal
Juan Carlos Franco
Germán Vázquez

ISBN 978-607-99130-0-7

Impreso en México / *Printed in Mexico*
Primera edición, abril 2021.

* Miembro del Sistema Nacional de Creadores
del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes FONCA 2019-2022.

La publicación de este libro se realizó gracias al apoyo de:

✧ FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito de los
titulares del copyright. Todos los derechos reservados.

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR

II

PRÓLOGO

Poner el lenguaje en las vías
(para que estorbe)

VERÓNICA GERBER BICECCI

13

Autónomas e ininteligibles

HITO STEYERL

Medya: la autonomía de las imágenes

37

CECILIA MIRANDA

Tengo una pestaña en el pie

51

MARIO MONTALBETTI

La nuestra es una época visual

61

No humanas

ALICIA KOPF

La nueva voz de lo inanimado

71

ARIEL GUZIK

Caligrafía cetácea

83

STANISŁAW LEM

La erúntica

91

Migrantes

EUGENIO TISSELLI

Fragmento de la grabación Dovit-254-372-VG:
sobre la guerra de las lenguas

111

OLIVIA TEROBA

Personas mirando el cielo

125

Antónimas

REDES COMUNALES MIXES

+ YÁSNAYA AGUILAR GIL

El arte, la literatura y las estéticas
colectivas de la tierra

139

MARIA FUSCO

La repetición de la repetición da lugar a lo específico:

después de *With A Bao A Qu Reading*

When Attitudes Become Form,

después de *When Attitudes Become Form*

153

Desenterradas

DANIELA FRANCO

(Sin título)

163

JUAN CÁRDENAS
Teoría del escombros
Una fabulita bioluminiscente sobre el futuro del arte
181

URSULA K. LE GUIN
Hacer mundos
205

Anexos

AUTORES
211

BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA
216

OTRAS MÁQUINAS DEL TIEMPO
225

AGRADECIMIENTOS
229

Hace unos años, mientras leíamos «Nudos ciegos», de Juan Cárdenas, tuvimos de pronto la idea que dio origen a este libro. En ese ensayo Cárdenas explora, a grandes rasgos, una relación muy estimulante: «Literatura que quiere ser arte. Arte que quiere ser literatura». El texto, que inicia así, había sido publicado en el número 36 de la revista *Dossier* de la Facultad de Letras de la Universidad Diego Portales en Chile. Al terminar la lectura, sabíamos que queríamos hacer una antología que explorara esa relación, esa dualidad cuya presencia e importancia crítica parecía ir en aumento.

Iniciamos, pues, con el propósito de hallar textos «similares» hasta tener un corpus robusto que pudiera editarse. Pero la idea, como es natural, fue evolucionando en su recorrido. Al principio todo parecía reforzar el concepto general, hablarle directamente. Encontramos libros, colecciones, ensayos, autores, conferencias y otros formatos que observaban eso que

nos interesaba: la palabra en el arte, los textos que «explican» el arte, el arte en forma de texto. Recientemente, además, varios museos del mundo habían dedicado exposiciones muy complejas, con sus respectivos y vastos catálogos, a las relaciones (intelectuales, pero hasta cierto punto inasibles) que pueden encontrarse entre literatura, escritura y artes visuales: Holzer y Klint en el Guggenheim, Pessoa y Carrión en el Reina Sofía, Dermisache en el Malba, Benjamin en el Jewish Museum de Nueva York, Bacon en el Pompidou, etcétera.

En el último siglo, el lenguaje ha pasado de ser el medio de los críticos a ser el medio de artistas, escuelas de arte, espacios expositivos, comisarios, instituciones, publicaciones, ferias... Es por eso que en algún punto, más pronto que tarde, decidimos que la editora ideal para esta exploración sería Verónica Gerber Bicecci. Nos interesaba cómo su punto de vista podía tomar nuestra idea (muy general todavía, burda, conceptual) y convertirla, destilarla en libro. «Estamos planeando —le escribimos en una de las primeras cartas— una antología que pudiera explorar la relación entre la escritura y el arte contemporáneo: cómo se inspiran mutuamente. La inquietud proviene de encontrarnos, cada vez con mayor frecuencia, obras o exposiciones inspiradas en escritores, libros, literatura; de cómo una obra se hace cada vez más compleja entre más se escriba de ella; de cómo los artistas escriben cada vez más en todo tipo de formatos y plataformas —y en algunos casos, también, escritores que producen textos en la frontera entre los géneros visuales y textuales.»

En los siguientes meses, la idea fue cambiando y refinándose. Gerber Bicecci —a quien conocimos en este proyecto y con quien nos sentimos afortunadísimos de haber trabajado— agregó el concepto de *futuro* a la ecuación. Y ahí comenzó propiamente el camino definitivo del libro.

Poner el lenguaje en las vías (para que estorbe)

Ensayar especulativamente

En principio, las palabras *ensayo* y *especulativo*, juntas, podrían parecer una especie de pleonismo, una tautología: ensayar es especular, especular es ensayar. Creo que no lo son. *Ensayo* indica una forma de escritura y *especulativo* evoca una herramienta visual (el espéculo).

La etimología más aceptada (o a la que me adscribo) de *ensayar* indica que proviene de *exagium*, acto de pesar, comprobación. En suma: sopesar. Cuando se trata de escritura, la balanza que indicará los gramos y kilos con cierta exactitud es nuestro lenguaje verbal. Por su parte, *especular* tiene un par de opciones: el verbo *speculari*, observar desde lo alto y, más tarde, espiar o *specularis*, relativo a un espejo. El espéculo es uno de los instrumentos más antiguos de la medicina y sirve

para realizar diagnósticos; sus pinzas y espejo permiten mirar dentro de las cavidades del cuerpo.

En términos literarios, podríamos convenir que la escritura ensayística, en general, exhuma nociones del pasado para reescribir el presente. Y la ficción especulativa se introduce en algún futuro posible para alumbrar el presente. Dice Hito Steyerl que la especulación filosófica tiene riesgos y oportunidades: «Ofrece la posibilidad de pensar por fuera de los parámetros establecidos y también el peligro de perderse completamente allí afuera». Visto de este modo, el ensayo especulativo sería una forma de sopesar (dejarse infiltrar por fragmentos del mundo) y diagnosticar (infiltrarse en las cavidades del mundo) con herramientas verbales y visuales que, a su vez, se dirigen al pasado o al futuro para reescribir el presente. Me gustaría ir un poco más allá.

En aymara, una misma palabra puede tener significados contradictorios o complementarios. Así, *nayra* es al mismo tiempo «ojo» y «pasado», mientras que *qhipha* es «espalda» y «futuro». Silvia Rivera Cusicanqui, en su libro *Sociología de la imagen*, nos enseña que el proverbio *Qhip nayr uñtasis sarnaqapxañani* expresa «el espacio-tiempo en el que la sociedad “camina” por su senda, cargando el futuro en sus espaldas (*qhipha*) y mirando el pasado con los ojos (*nayra*)». Dice Le Guin sobre el mismo proverbio que de este modo «el pasado es lo que sabemos, podemos verlo, está frente a nosotros, bajo nuestras narices», y esto nos ubica en un estado «de conciencia en lugar de progreso». En cambio, «el futuro es lo que no podemos ver, a menos que nos demos la vuelta y echemos un vistazo». Ensayar especulativamente se trataría precisamente de algo así: una conciencia del tiempo «al revés».

El ensayo especulativo (y sospecho que, del mismo modo, la ficción especulativa) no desea avanzar, ni sacar ventaja. Ensayar especulativamente es considerar que se pueden hacer

mundos poniendo atención a lo que nos circunda, y aquí estoy glosando a Anna Lowenhaupt Tsing. En *The Mushroom at the End of the World* dice que mirar hacia adelante es lo que el progreso quiere que hagamos, pero la vida está a nuestro alrededor, no allá adelante. Ensayar especulativamente es entonces y, sobre todo, un intento por mirar alrededor.

Ursula K. Le Guin, en «Pensar la utopía», sugiere «que la imaginación utópica ha quedado atrapada, como el capitalismo, el industrialismo y la población humana, en un futuro unidireccional que solo consistiría en progresar». Y cierra proponiendo: «Lo único que intento es pensar cómo poner un cerdo en las vías para que estorbe». Es eso, precisamente, lo que buscaba cuando invité a quienes conforman esta antología: pedirles que pusieran el lenguaje en las vías para que estorbe. Lo que hay aquí es el testimonio de ese ejercicio colectivo.

Práctica caligramática

Es una herramienta que me gustaría sumarle al ensayo especulativo para leer los textos contenidos aquí. La definición común describe el caligrama como un poema visual en el que las palabras que lo componen se acomodan para delinear la figura central de la que trata. En su libro *Esto no es una pipa*, Michel Foucault, además de analizar a fondo esas creaciones milenarias, nos sugiere otras posibilidades para interpretarlas. Recupero aquí tres.

La primera: el caligrama «dice» o «representa» dos veces, pero «nunca dice y representa en el mismo momento»; si lo vemos, no podemos leerlo; si lo leemos, no lo estamos viendo. En palabras del autor, «esa misma cosa que se ve y se lee está callada en la visión y oculta en la lectura». En los caligramas el lenguaje se pliega sobre sí mismo.

La segunda: esa «trampa de una doble grafía» es más compleja. Al enfrentarse a *La traición de las imágenes*, el famoso cuadro de René Magritte, Foucault sabe que ese «juego extraño», aparentemente didáctico, en el que vemos una pipa dibujada y abajo la frase «Esto no es una pipa», no puede venir de otro lugar sino del caligrama. Pero, dice, «me parece que está hecho con los pedazos de un caligrama roto». La figuración visual y el texto conviven en el espacio compositivo de la pintura, pero están separadas y se niegan una a la otra. Podríamos considerar que los caligramas también se rompen o, mejor dicho, se desdoblán y se contradicen.

La tercera: precisamente por esa capacidad de plegarse sobre sí mismos y de desdoblarse (en el plano verbal y visual) es que podemos inferir que «el caligrama pretende borrar lúdicamente las más viejas oposiciones de nuestra civilización alfabética: mostrar y nombrar; figurar y decir; reproducir y articular; imitar y significar; mirar y leer». Al cuestionar esas supuestas contradicciones, el caligrama se dirige a los límites del lenguaje.

Estos planteamientos, esbozados aquí a grandes rasgos, me han hecho pensar (por algún tiempo ya) que vivimos en una era caligramática. Muchas voces aseguran que estamos saturados de imágenes, y, aunque es verdad, me parece que la congestión textual es casi la misma. O incluso mayor, si consideramos, por ejemplo, el lenguaje «invisible» del código, que hace aparecer a las imágenes en nuestros diversos dispositivos electrónicos. Ese repositorio cada vez menos libre y más vigilado que llamamos Internet no es otra cosa que un caligrama gigante. Lo que vemos y lo que hay detrás de lo que vemos está en constante desdoblamiento, pliegue y contradicción, tocándose los límites: del lenguaje verbal o visual al de la programación o viceversa, y en todos los laberintos que se desprenden de ahí. Profundizar en las características de la era

caligramática me llevaría demasiadas páginas, así que lo dejaré pendiente para otro espacio. Pero basta apuntar, para los fines de este prólogo, que la práctica caligramática a la que me refiero aquí (asumiendo su genealogía milenaria, a Magritte, a los memes) es la que es consciente, en palabras de Foucault, de la «incisión del discurso en la forma de las cosas» y de la «gravitación autónoma de las cosas que forman sus propias palabras». Es una búsqueda que, en última instancia, camina el trayecto imposible hacia el afuera del lenguaje.

La selección

En busca de ensayos especulativos, conformé un grupo muy particular de exploradores del caligrama. Es decir, artistas que doblan y desdoblan el lenguaje verbal, visual o ambos y que asumen y confrontan las discordancias o tensiones que resultan de ese ejercicio. Las semblanzas que el equipo de Gris Tormenta preparó dan cuenta de sus exploraciones y tienden los puentes necesarios con lo que he intentado plantear hasta aquí. Con miras a radiografiar futuros, me pareció pertinente hacer una selección que, en la medida de lo posible, abarcara la mayor cantidad de generaciones e incluyera otras geografías. Otra convicción de la que partí fue procurar una mayoría de participación femenina, y buscar nombres que no fueran los primeros en los que podría pensar para participar en ella, con la intención de abrir, aunque fuera solo un poco, mi propio espectro. Fue así como se organizó este grupo relativamente heterogéneo de ocho autoras y cinco autores, nacidos entre 1921 y 1993 en lugares más o menos diversos: Polonia, Alemania, Irlanda del Norte, Estados Unidos, España, Perú, Colombia y México (la Sierra Mixe, Tlaxcala, Guanajuato y el ex-DF).

Cinco de los textos ya habían sido publicados antes: me refiero a los de Hito Steyerl, Mario Montalbetti, Ariel Guzik, Stanisław Lem y Ursula K. Le Guin. Con excepción del texto de Montalbetti (que es un afortunado hallazgo posterior de los editores de Gris Tormenta), su existencia previa, así como sus diferencias y coincidencias, me ayudaron a dudar constantemente y a definir la invitación que envié entre mayo y junio de 2020. Copio aquí el fragmento central para dar cuenta del punto del que partieron los textos comisionados:

Mi propuesta es, entonces, invitarte a que escribas un ensayo especulativo (tomo prestado el adjetivo *especulativo* que en realidad le pertenece a la ficción especulativa, pensando en algún tipo de ensayo futurista que todavía no se ha catalogado como tal, pero que existe sin duda en Stanisław Lem, Ursula K. Le Guin o Borges, por mencionar solo tres) en el que imagines (o, más bien, ensayes premonitoriamente) cómo serán las relaciones (¿o debiera decir las crisis?) subjetivas, políticas, climáticas o estéticas entre las artes visuales y la literatura en el futuro (entre más lejano sea el tiempo en el que se ubique, tal vez mejor). El objetivo último es especular utópica, distópica, fantástica, ucrónica o apocalípticamente sobre los posibles futuros del lenguaje.

Lo común

El experimento de textos comisionados resultó, como era de esperarse, en una colección muy heterogénea. Hay, sin embargo, diversas nociones comunes que atraviesan todos los textos; me gustaría mencionar tres que me parecen medulares:

Con el pasado en los ojos, todos los textos miran, de alguna manera, a un tiempo pretérito: el neolítico, las pirámides prehispanicas, Sócrates y Fedro, Alejandro Magno, el genocidio

del vendado chino, los viajeros del siglo XVIII, Darwin, las genealogías de la historia personal en Polonia o en Tlaxcala, el año 1969, el conflicto armado en Yuyanapaq, el año 2000, entre muchas otras referencias, dan cuenta de (o comprueban) esa mirada alrededor de la que hablé antes.

Al intentar doblarse, desdoblarse y encontrar sus límites, todos los textos son conscientes de los cuerpos y de la violencia que se ejerce sobre ellos: corporalidades sin cabeza, rotas, que forman parte de estas escrituras, que producen desechos, que están en simbiosis con el ecosistema; información que se dispersa y procesa en las vísceras; bacterias, huellas dactilares, muchos cadáveres. Una voz sin cuerpo o con uno virtual, visiones en sueños, formaciones de pensamiento, bailar en el borde del mundo.

Con el futuro en la espalda, se puede hacer una lista (al mismo tiempo esperanzadora y pesimista) de detritos que podríamos considerar como las escrituras que vendrán (y, aclaro, cuando hablo de escrituras siempre estoy diciendo palabra e imagen): esquilas de imágenes, teléfono descompuesto, cadaverina, grietas, escombros, un tiempo extemporáneo o uno diferido entre el significado y el significante, micromundos pericapitalistas, borramientos y residuos, ecos, mensajes de amor y cuidado o futurologías en alfabeto morse, canciones sobrevivientes de la tradición oral.

Con esos detritos atravesados por el cuerpo y el pasado, intentaré mapear cinco rutas hacia algunas de las escrituras que vendrán (o que tal vez ya están aquí) y que son las mismas que subdividen el índice de esta antología: escrituras autónomas e ininteligibles, escrituras no humanas, escrituras migrantes, escrituras antónimas y escrituras desenterradas. Los textos, cabe aclarar, no pertenecen únicamente a la forma de escritura en la que he decidido asignarlos. Están ahí porque aportan los elementos clave para intentar construir ese itinerario, pero todos

los textos son flexibles, amplios y abrevan al menos de dos (o más) de estas estrategias. Confío en que la lectura dará cuenta de ello y conectará todos los puntos que no pude ensamblar aquí.

Autónomas e ininteligibles

En un cuento de Octavia E. Butler titulado «Sonidos de habla», escrito en 1983, asistimos a un mundo en el que el lenguaje verbal se ha vuelto indescifrable debido a una epidemia mundial e irreversible de algo parecido a la afasia. Las letras y palabras, tanto escritas como orales, se han vuelto incoherentes, incomprensibles. La única posibilidad de comunicación que queda es el lenguaje corporal (o lo poco que entendemos de este) y, desde luego, cargar con un arma para resolver cualquier ambigüedad que pueda suscitarse. Es un mundo violento e inquietante, pero no por desconocido, sino por su inminente posibilidad de existir.

Algunas décadas después, en 2015, Hito Steyerl escribió «Medya: la autonomía de las imágenes», donde pronostica un mundo en el que quedan solamente las esquilas ininteligibles (o conjuntos de datos) de lo que alguna vez fueron imágenes. Es otro tipo de epidemia: la del control de las máquinas sobre el lenguaje debido a que los fragmentos de imágenes que nos quedan ya no pueden ser descifrados con la visión humana y solo las máquinas son capaces de decodificarlos. Una realidad, dice Steyerl, «que en parte se ve como si nuestro cerebro hubiera sido dañado por un francotirador» y «en la que no entendemos a nuestros propios ojos».

En esta encrucijada, Steyerl se pregunta qué órganos, qué sentidos desarrollaremos para adaptarnos a un entorno en el que las imágenes se han vuelto ininteligibles porque ya no se-

rán controladas por seres humanos. ¿Cómo evolucionaremos para ser capaces de leer la multitud de datos ocultos que ya no podremos detectar o que nunca pudimos descifrar realmente? Y, si las máquinas controlan el lenguaje visual, «¿qué tipo de realidad es creada por las imágenes ininteligibles?». A todos estos cuestionamientos, sin proponérselo, Cecilia Miranda parece responder con su texto «Tengo una pestaña en el pie».

Miranda parte de una certeza irrefutable, que «nunca existió otra vista que jerarquizara tanto la naturaleza como la nuestra» (se refiere, desde luego, a la de los seres humanos), y se pregunta qué pasaría si tuviéramos los ojos en los pies, una herramienta que no ha sido considerada en el trabajo intelectual. Es así como, desde algún futuro distante, y tal vez más esperanzador que los de Butler o Steyerl, Miranda formula la «mirada distal».

Distal es un término anatómico que indica lejanía con respecto al origen. Los ojos en los pies son distales del cerebro y de las manos, y son distales entre sí, al menos en el trecho que nos es posible separar un pie de otro. Dentro de este planteamiento, el recorrido que hará la información y su procesamiento a través del sistema nervioso al escribir, dibujar o leer atravesará el cuerpo entero, con todas sus vísceras, y tocará sus tres extremos más distantes: la cabeza (cerebro procesador), los dedos de las manos (que escriben o dibujan) y los dedos de los pies (donde estarán los ojos y se capturará la información a procesar). Por lo tanto, nos advierte Miranda, el desciframiento estará sujeto a la pérdida o exceso de información debido a los múltiples viajes entre esos tres puntos cardinales: «a mayor distancia, mayor susceptibilidad de alteración». Desde una perspectiva lingüística, Mario Montalbetti también nos instiga a cultivar lo diferido: «el pensamiento existe solamente en la lectura, es decir, en el trabajo

de la distancia entre significante y significado. Ese tramo es lo que Saussure llamaba significación», dice en su texto «La nuestra es una época visual».

Con un ojo en cada pie podríamos poner en crisis el régimen escópico que configuró las máquinas y robots que nos dominarán (o ya nos dominan) en la distopía de Steyerl. Desmantelar nuestro sistema visual de lectura jerárquica para sustituirlo con uno acaso más horizontal, cimentado «desde abajo», como el de la mirada distal, nos permitiría expandir de formas insólitas el ejercicio de «reinventar significaciones» al que nos invita Montalbetti.

Pero «¿qué tipo de Estado será creado como resultado de estas operaciones?», insiste con toda la razón Steyerl, frente al trastorno de lectura que se aproxima. Montalbetti no alcanza a responderle directamente, pero sí atisba una salida: el Estado «quiere entender todo y fijar de una buena vez las ataduras entre significantes y significados», pero el arte «quiere provocar efectos de significado no totalmente domesticables». Con una mirada al mismo tiempo ininteligible (en el sentido de indócil, no domesticada, como espacio de resistencia) y autónoma (una estructura paralela dentro de la existente que comparte y configure otras claves de lectura), tal vez logremos convertir esa afasia amenazante en nuevas especies de multilingüismos.

No humanas

«¿Por qué desearía ser todopoderoso? Ser todopoderoso no es un objetivo interesante. No me importa si lo soy o si no lo soy, no me motiva en nada tratar de serlo. Es más, me resultaría agotador. Créanme, ser omnipotente no me llevará a ningún lugar», escribió el robot GPT-3 para el periódico *The*

Guardian el 8 de septiembre de 2020. La voz del GPT-3 y de otros bots de inteligencia artificial «contiene multitudes», como señala Alicia Kopf en su ensayo «La nueva voz de lo inanimado». «Ser omnipotente no me llevará a ningún lugar», dice un robot programado para escribir como un humano. Ojalá cada uno de los seres humanos que existen tuviera claro que el poder y la completa potestad del planeta no nos llevarán a ningún otro lugar que a nuestra propia destrucción, pero no es así: la conciencia colectiva, por llamarle de otro modo, que configura el discurso de este robot sabe que ese deseo de dominarlo todo es una aspiración demasiado humana, basada en la absurda e insostenible certeza de que somos la especie más avanzada.

Los textos de Alicia Kopf y Ariel Guzik se posicionan en las antípodas de la omnipotencia. Están, de algún modo, en contra de ella. Su ejercicio es mucho más humilde: el de conversar con la alteridad (orgánica o tecnológica). Tal vez porque convivir con lo no humano es la última oportunidad que nos queda para construir una vida vivible y un hábitat habitable como el que proyecta Ursula K. Le Guin: «Una sociedad predominantemente preocupada con preservar su existencia, una sociedad con un nivel de vida modesto que conserve los recursos naturales, con una tasa de fecundidad constantemente baja y una vida política basada en el acuerdo; una sociedad que ha conseguido adaptarse a su entorno y ha aprendido a vivir sin destruirse a sí misma o a sus vecinos».

Mientras Kopf dialoga con Cleverbot «de cuestiones tan antiguas como el amor», Guzik, a través de sus cápsulas submarinas, busca cómo «enviar una señal de reconocimiento y de concordia a nuestros ancestros que migraron al mar». Ambos proceden en sentido contrario a Stanisław Lem, quien, en el sello apócrifo de George Allen & Unwin LTD, prologa el libro ficticio de un tal Reginald Gulliver titulado *La erúntica*

(incluido en esta antología)¹. Gulliver es un filósofo diletante y bacteriólogo *amateur* que afirma que «existe la posibilidad de enseñar a un *Staphylococcus aureus* o a una *Escherichia coli* la misma manera de escribir de que nosotros nos servimos normalmente» y ha echado a andar una investigación de largo aliento para demostrar que una bacteria puede aprender inglés. En el camino, no solo descubre una inteligencia que los humanos hemos denostado o puesto a nuestro servicio, también que existe una escritura microbiológica que bien haríamos en aprender.

En esa soledad cósmica que con tanta precisión describe Guzik, las escrituras no humanas son las que pueden construir vínculos no sanguíneos o generar parentescos extraños, como dice Donna Haraway en su libro *Seguir con el problema*. A pesar de sus métodos martirizantes, las bacterias a las que Gulliver intenta enseñarles inglés comparten con él sus comunicados futurológicos. Les debemos a ellas y a todos los seres vivos un gesto de correspondencia. Kopf entiende, por ejemplo, la crisis climática como un problema amoroso: «una falta de reconocimiento por parte de lo humano hacia lo no humano, hacia aquello que no tiene voz». Estos parentescos raros tienen la misión de transformar los afectos. Y aunque el amor es el más antiguo y el más manido de nuestros temas, así como el más difícil de abordar e interpretar, es cierto que detrás de todo intento de lenguaje debería haber una voluntad de salir de sí, de participar afectivamente en la realidad que atraviesa a las otras formas de vida; pero lo olvidamos con demasiada frecuencia. Conversar con un bot o con una bacteria, o enviar una nave como la Holoturian al fondo del mar (que alberga una pequeña planta viva y un instrumento de cuerdas

1 Quiero agradecerle aquí a la artista visual Dulce Chacón por haberme hablado de este texto y por haber colaborado, sin saberlo, con esta antología.

como símbolos de la sobrevivencia en la Tierra), no son otra cosa que ejercicios artísticos de empatía con lo no humano.

Migrantes

Una de las consecuencias más visibles de la crisis climática es la migración masiva. El informe *The Cost of Doing Nothing: The Humanitarian Price of Climate Change and How it Can be Avoided*, de la Federación Internacional de Sociedades de la Cruz Roja y de la Media Luna Roja, advertía en 2019 que «en la última década, una media de 206 millones de personas han sido afectadas cada año por desastres como tormentas, inundaciones, sequías e incendios». 206 millones de personas equivale, aproximadamente, a poco menos de la población total de México, Guatemala, Belice, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Cuba y las Islas del Caribe. No puedo evitar pensar que un día no vamos a tener a dónde ir.

Con datos como los anteriores no es raro que en «Fragmento de la grabación Dovit-254-372-VG: sobre la guerra de las lenguas», Eugenio Tisselli desarrolle un ensayo en las notas al pie de la transcripción de una conversación entre tres migrantes. Es el año 2257, en una ubicación desconocida, y estamos ante lo que parece ser la devastación casi total de la civilización humana. Estas tres voces supervivientes esperan a que regrese (con buenas noticias) un grupo de avanzada que partió hace tres lunas en busca de un lugar para vivir. Tampoco resulta extraño, en ese sentido, que Olivia Teroba, en «Personas mirando el cielo», emprenda un viaje hacia su propia genealogía registrando (entre otras cosas) los eventos climáticos que cambiaron la vida de su familia en Tlaxcala: «En 1940, las lluvias desbordaron el río y malograron la cosecha. Mi abuela se recuerda a sí misma descalza, caminando por el lodo. Tenía

seis años y buscaba con ahínco semillas de frijol que se hubieran salvado para comer. Después de esta catástrofe, mi bisabuelo dejó de sembrar y fue a buscar trabajo a la ciudad».

Consideremos ahora el caso de Ioane Teitiota. Se trata de un agricultor que en 2007 se asentó en Nueva Zelanda junto con su esposa, Angua Erika. Abandonó su país, Kiribati (un archipiélago que está en peligro de quedar sepultado bajo el mar en los próximos diez o quince años), para proteger a su familia del calentamiento global. Según un artículo de Susana Borrás, su visa de trabajo neozelandesa expiró en 2010 y pidió a las autoridades que le otorgaran el estatus de refugiado climático. Su defensa argumentó que él y su familia sufrían «indirectamente la persecución de los países industrializados, toda vez que su fracaso en controlar los gases invernadero impulsa el proceso del cambio climático». La respuesta del Tribunal de Inmigración calificó el caso de «fundamentalmente erróneo», dado que Ioane Teitiota estaba buscando «refugio en un país desarrollado, la supuesta fuente de su opresión». El 23 de septiembre de 2015 él y su esposa fueron deportados. Este trágico embrollo jurídico no es otra cosa que un laberinto de lenguaje. Nos demuestra que los matices lingüísticos, en sus recovecos, son capaces de ocultar lo que verdaderamente importa.

En el futuro, el lenguaje verbal y numérico terminarán por quebrarse: «Se secaron los ríos y los campos, y el lenguaje se rompió. Se rajó como la tierra. Las cosas perdieron sus nombres verdaderos, y por eso tuvimos que irnos», dice la voz 2 en la transcripción comentada por Tisselli. Todo comenzó en el año 2036, cuando los científicos creían que podían arreglar el mundo con números y los filósofos creían que las palabras y la poesía eran suficiente para sostenerlo. «Todos ellos —nos dice la voz 1— pensaban que el mundo está hecho de lenguaje, y buscaron moldearlo a la medida de sus palabras. Lo destruyeron. Nosotros sabemos que el lenguaje

está hecho de mundo.» Las voces tienen razón: si moldeamos el mundo a la medida de las palabras, tal como puede verse en el caso de Ioane Teitiota, se produce una lengua miope, que es usada como arma de opresión.

Es imposible, lo sabemos, que un texto o una imagen modifiquen sustancialmente el mundo. Lo que pueden hacer, apenas, es transformar el lenguaje. Y tal vez cambiar radicalmente el lenguaje sí pueda contribuir a transformar el mundo. Tendríamos que comenzar justo por donde nos lo señala Teroba: con palabras migrantes que «multipliqu[en] la idea del centro y, por lo tanto, la anul[en]», que vayan al pasado a «buscar en las ruinas lo que quedó del amor» y nos permitan «encontrarnos en otras historias, y así decolonizar, despatriarcalizar y desjerarquizar nuestro saber».

Lo que se entrelaza en los textos de Tisselli, Teroba y el caso de Ioane Teitiota es la necesidad de un lenguaje que sea capaz de mudarse, de resituar el sentido. Este lenguaje migrante, se me ocurre, comenzaría por cuestionar a Descartes y su *cogito ergo sum*. El aforismo, traducido como «Pienso, luego existo», todavía nos estructura, pero podría tener un significado distinto. En latín, *cogito* viene del verbo *cogitare*; *co* es una acción conjunta o global; y *gitare* es poner en movimiento, agitar, darle vuelta a las cosas. Ese darle vuelta a las cosas es el que se traduce como «pienso». Pero *cogito* también puede significar «el interés reflexivo que uno pone en algo», y bajo la lupa de un «interés reflexivo» podríamos estar hablando de un trabajo de cuidados. La palabra *cuidar* (*cogitatus*), de hecho, viene exactamente de la misma raíz. Con un lenguaje migrante, entonces, traduciríamos la máxima de Descartes como «Cuido, luego existo». Qué distinto habría sido el mundo si algo tan pequeño y sencillo como esta palabra se hubiera entendido así.

Antónimas

El 24 de agosto de 2020, en *Palabra Pública* (la revista de la Universidad de Chile), Lorena Amaro lanzó una serie de cuestionamientos en un texto titulado: «Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incómoda». Lina Meruane, Nona Fernández, Julieta Marchant, Claudia Apablaza, Alia Trabucco, Javiera Tapia, Alejandra Costamagna y muchas otras escritoras chilenas, en los días siguientes, repensaron, rebatieron, dialogaron y reflexionaron en torno a la figura de «la autora», publicando a su vez más artículos. Además de la discusión que se vertió ahí, me parece importante subrayar que todas ellas escribieron con la claridad y certeza de que ninguna tiene ni tendrá una verdad inapelable, sino que las posibles respuestas se construyen en la totalidad de ese texto que escribieron en común, con todo y sus contradicciones, aciertos, fallas, subjetividades. «El de las mujeres es un relato —como diría Yolanda Segura— que va construyéndose de a poco y colectivamente.»

Lorena Amaro pregunta: «¿Queremos “rescatar” la literatura, fenómeno burgués e ilustrado cuyas pretensiones de autonomía hoy revelan su rostro elitista y despolitizado? ¿Podemos pensar la institución literaria *de otra manera* y con ello la misma noción de autoría, concepto atravesado de individualismo y dueñidad desde su comprensión a partir del siglo XVIII?». Transcribo esto aquí porque son precisamente esas preguntas a las que se suman el texto de las Redes Comunes Mixtas, traducido por Yásnaya Aguilar Gil, y el de Maria Fusco.

«*Arte y literatura* han quedado indisolublemente ligadas al capitalismo y al colonialismo tardíos, y esa relación explica que no se les use más para nombrar las manifestaciones estéticas de nuestros tiempos.» Es el año 2012, y las instituciones culturales, propias de la Noche Capitalista, son analizadas

como un caso controvertido en un pasado que, por suerte, se ha dejado atrás. «Por más extraño y escandaloso que nos parezca ahora, los libros en los que se plasmaba la creación literaria de una determinada persona se convertían en productos elaborados en serie que se vendían en tiendas especializadas», nos cuentan con sorpresa las Redes Comunes Mixtas sobre nuestro ridículo presente.

El texto repasa todo eso que ya sabemos, pero desde el extrañamiento: que el arte y la literatura son indisolubles del capitalismo y de su estrategia rectora, el mercado. Y que el paladín central de ese sistema es, desde luego, el autor. Esta figura se construyó «alrededor de una idea hoy inconcebible, la del genio y el talento individual [...] como si la creación no dependiera de procesos colectivos e históricos». La oralidad colectiva de este análisis va en busca de la genealogía que hizo posible la desaparición de la autoría y la conformación de las «estéticas colectivas de la tierra», cuyo modo de ser en el mundo es profundamente distinto a lo que rige nuestro siglo: «Las mismas personas que se dedican a tareas necesarias para la reproducción de la vida pueden intervenir en la creación de piezas estéticas o poéticas, y las que ocupan más tiempo en esta tarea saben que el proceso creativo necesita necesariamente de la mirada, la atención y la intervención de los otros».

Las «estéticas colectivas de la tierra» son esa escritura «posterior a la servidumbre y la propiedad, posterior a la mercancía» —como la que describió Vivian Abenshushan en su «Cámara de escritores desocupados (tácticas pseudónimas contra la literatura espectacular)»—, pero también, y no menos importante, se trata de escrituras que estarán en simbiosis con los ecosistemas. No serán elaboradas por «los escritores de la desaparición», como dice Abenshushan, pues lo que habrá desaparecido será, de una vez y para siempre, la autoría. El único afuera definitivo es el de las escrituras anónimas.

Es decir, en su sentido etimológico: de *anti*, «contrario», y *onoma*, «nombre». No bastarán los pseudónimos ni los anónimos, habrá que estar en contra del nombre. Simplemente porque lo contrario al nombre (propio) no puede ser, no es, otra cosa que lo común.

Pero la utopía desautoral no se cierra aquí. El texto de Maria Fusco plantea otros problemas. Mientras las Redes Comunes Mixtas elaboran su búsqueda genealógica desde la «Literatura», Maria Fusco entra de lleno en el universo de las «Artes visuales» y echa a andar una operación lingüístico-conceptual muy simple pero contundente: sustituir todos los artículos definidos (*el, la, los, las*), indefinidos (*un, uno, una, unos, unas*) y neutros (*lo, al, del*) por el nombre *Sibila*. En el idioma español, como sabemos, el artículo se encarga de expresar el género (masculino, femenino), número (singular, plural) y función gramatical de los sustantivos²; al borrar estos núcleos sintácticos, el texto pone en cuestión toda la denominación de seres y objetos. Y al sustituirlos por un nombre femenino, no solo se desmantela la sintaxis «ordinaria» del texto, sino que se cuestionan dos asuntos centrales: el género y el número.

Sibila, la mujer oráculo del mundo antiguo, que es una y, al mismo tiempo, muchas mujeres, se sitúa como un cuerpo en común y actúa aquí como una especie de bot o inteligencia artificial futurista (a la manera de Siri o Alexa) que desconfigura el contenido (o, más bien, le cambia el sentido). En otras palabras, Fusco nos propone «desdeterminar» su propio texto de las nociones de binarismo y unicidad.

La autoría es una figura patriarcal y, por tanto, habitarla debiera resultarnos por lo menos incómodo. Se trata, a fin de

² Aunque el texto original fue escrito en inglés, comento la traducción al español, que es la que se publica en este libro. En inglés, los artículos no tienen género, pero la lectura no es errónea para la versión original del texto, solo desdobra más aristas.

cuentas, de una figura de autoridad. El nombre (entre otras muchas cosas) nos separa del resto en una relación casi siempre asimétrica, muchas veces de opresión. En este futuro (el que nos propone Maria Fusco) todavía no hemos llegado a las escrituras antónimas, tal vez porque, antes de llegar ahí, es necesario dismantelar el género y el número, es decir, nuestros binarismos de lenguaje (que son también los del cuerpo y el pensamiento). Es importante mencionar aquí que el feminismo, en busca de la equidad, ha luchado por visibilizar los nombres de las mujeres, por darles el lugar que no han tenido, y, aunque me he sumado con convicción a esa lucha, y sigo firmando mis textos y piezas con mi propio nombre, también creo firmemente que el fin último de este proceso tendrían que ser las escrituras antónimas. Son las únicas que podrán destruir, simultáneamente, la hegemonía masculina y su sistema de prestigio.

Desenterradas

Se nos han anunciado tantos finales en las últimas décadas —la muerte del arte que aseguró Danto en 1964, la muerte del autor que propuso Barthes en 1968, el apocalipsis en el séptimo mes de 1999 que vaticinó Nostradamus, el error de programación Y2K que colapsaría a los mercados y sistemas operativos el 1 de enero de 2000, el final del calendario maya un 21 de diciembre de 2012, entre tantos otros— que no resulta difícil compartir con Daniela Franco la «leve sospecha de que el futuro del arte es cíclico». Su texto «(Sin título)» nos obliga a hacer un ejercicio arqueológico del desencanto; nos habla desde un tiempo «estancado» para recapitular los persistentes paradigmas del arte del siglo xx.

El vocabulario con el que se construye su texto remite directamente a esas discusiones y problemáticas que tendrían

que haberse transformado, pero que todavía arrastramos a veinte años del nuevo siglo. Como una arqueóloga que va al pasado solo para descubrir su decepcionante presente, recupero aquí algunas palabras que en el texto de Franco dan cuenta de la lógica en *loop* que imponen esas ruinas indestructibles: «lo nuevo», «lo establecido», «moderno», «clásico», «posmoderno», «actualizable», «recuperable», «experimental», «mérito», «concepto», «efímero», «producción», «autoridad», «celebridad», «maestría del medio», «talento», «improductivo», «identidad», «centro», «periferia», «portátil», «reciclar», «renunciar», «apropiación», «escritura no creativa», «interdisciplina», «autoayuda», «plagio», «restricción creativa», «fama», «reconocimiento en vida».

Por su parte, en «Teoría del escombros. Una fabulita bioluminiscente sobre el futuro del arte», Juan Cárdenas hace otra arqueología, más bien inversa. En 2024, tras el derretimiento del manto helado de las enormes montañas que rodean el valle de la ciudad enana, una serie de esporas invisibles que estaban atrapadas entre el suelo y el hielo volaron sobre los tejados y se diseminaron. Este desenterramiento de esporas desconocidas, provocado por la crisis climática, tendrá efectos impredecibles. Los pobladores empezarán a contar historias ininteligibles, desarticuladas, delirantes (aunque al mismo tiempo factibles): disertaciones que en un modo, digamos multiespecie, ponen en relación seres y elementos que (aparentemente) no se pertenecen entre sí. Y, al mismo tiempo, se desencadenará una especie de furor por la construcción de puentes (más cercano al arte contemporáneo que a la arquitectura) que resultará en una suerte de megaestructura ilógica de conexiones colgantes entre los segundos pisos o azoteas de casas distantes. Una serie de notas al pie, cada tanto, nos «explican» con datos «duros», históricos, teóricos o científicos, los disparates de la fábula. El texto y las notas al pie emplazan un

horizonte invertido en el que la superficie se comporta como el subsuelo y nos pide que atendamos a lo que está enterrado allá abajo en lugar de a lo que se erige monumentalmente.

¿No será que al mercado le conviene esa desilusión anunciada?, me pregunto de nuevo frente al texto de Franco. Tal vez lo único que nos queda para encontrar un espacio alternativo al *loop* de los fragmentos monumentales sea, precisamente, desenterrar horizontes. Cárdenas (parafraseando a Cristina Rivera Garza, que a su vez parafrasea a Gastón Gordillo) dice: «La ruina, digamos, está irremediabilmente atada a la servidumbre nostálgica respecto al original y es por eso mismo susceptible de crear una memoria reificada. El escombros ha sido liberado de esa servidumbre y está lanzado hacia el futuro». La primera acatará y venerará el mandato de la historia del arte y el segundo terminará enterrado e invisible —podría ser uno de esos objetos pericapitalistas con los que habríamos de empezar a repensar las artes. Dice Franco que el arte contemporáneo «ha agotado sus posibilidades», y que «tiene que mutar, crecer hacia afuera, volverse otra cosa». No podría estar más de acuerdo con ella, y me pasa lo mismo con la literatura. Cárdenas responde a esa preocupación con humor y esperanza: «La utopía son estos escombros que ves aquí».

«Para hacer un nuevo mundo —dice Ursula K. Le Guin en el ensayo que cierra esta antología— definitivamente se comienza con uno antiguo. Para encontrar un mundo, tal vez tienes que haber perdido uno. O tal vez tienes que estar perdido. La danza de la renovación, la danza que hizo al mundo, se ha bailado siempre en el filo de las cosas, en el borde, en la orilla brumosa.» Las escrituras desenterradas son, entonces, las que proponen metabolismos críticos, permeables pero nunca homogéneos. En suma, las que retoñan del escombros que se ha descompuesto, fermentado y regenerado bajo la tierra.

Coda

Tengo la impresión de que la mayoría de las escrituras que vemos, leemos y hacemos hoy se construyen, todavía, con el paradigma artístico que instauró el siglo xx (y a veces incluso con el del xix). No se trata de actuar desde la desmemoria, pero no es lo mismo desenterrar el pasado para regenerarlo que obedecer mansamente sus reglas. Tampoco podemos fingir que nada ha cambiado. Estamos frente a lenguajes que colaboran de modos sutiles y no tan sutiles con la devastación de lo vivo. No pienso que haya un camino mejor o más eficaz, ni confío en un nuevo paradigma que forjará ese «otro» lenguaje. Si los futuros que nos esperan son múltiples es porque lograron evacuar su molde. «Importa qué mundos hacen reales otros mundos», dice Donna Haraway, y lo que hay aquí, en esta antología, es un intento por contribuir, desde la incomodidad con el presente, con algunos hilos que puedan entrelazarse y tejerse para hacer otros mundos; para hacer otras constelaciones de lenguaje. Cinco ideas, a partir de trece textos brillantes, para recordarnos que podemos empezar ese tejido escribiendo y haciendo imágenes indóciles y multilingües, empáticas, cuidadosas y situadas, comunes, fermentadas.

VERÓNICA GERBER BICECCI

Autónomas e ininteligibles

Medya: la autonomía de las imágenes

Traducción de Fernando Bruno

En una obra llamada *Auge/Maschine* [Ojo/Máquina], Harun Farocki acuñó el término *cámara suicida*. *Auge/Maschine* muestra una serie de cámaras montadas sobre las puntas de los misiles en la primera guerra del Golfo. La cámara transmitía en vivo hasta su explosión. Pero, al contrario de lo que podría esperarse, la cámara no fue destruida durante esta operación. En cambio, estalló en miles de millones de cámaras pequeñas, minúsculos lentes incorporados en los teléfonos móviles. La cámara del misil explotó en esquivarlas que penetraron en la vida de las personas, sus sentimientos e identidades, sobrevolando sus ideas y sus cuentas bancarias.

Se suponía que la cámara en la punta del misil identificaría y rastrearía objetos. Pero, al destruirse, se multiplicó. Ahora no solo identifica y rastrea objetos, sino también los dispositivos incluidos en ellos, sus dueños, sus movimientos y

emociones, así como también la mayoría de sus acciones y comunicaciones. Si las cámaras en las puntas de los misiles eran cámaras suicidas, las de los teléfonos móviles son cámaras zombis, cámaras que no pudieron morir.

Pero ¿y si no solo las cámaras explotaron, sino también las imágenes que ellas producen? ¿Y si esto creó una situación en la que las imágenes se rompieron a un punto tal que se volvieron ininteligibles?

DES9N7bxsOmHupY4JsJdg6fZ7va FIZaWDBASiCj6v
 N+SVYUCa9Bo5L dJHmeo+kpmK2PTvlShVkxpOwt59hGX
 6sdITapaRgEGCB8FZt3iSkE9EdmShv5vmSv3oMrCoSFlq nLeGY
 9Wh6hNCNx4nUfxtzjoExo494fUr +hZebjFTo5ow//
 oy22fW8fuwieIm oEm7y28eFSmN5ITVpjzDabYQBjYPgRp
 LStGjRMcsilxGH6Ud3nweSy qjimsCs6f2OL4JuoIfPTSVAP9/
 hia b9VKmyBM3WbOVwAi+wLjoS6 kiFcAcyjQo8HUM3v
 GALSnPn7w+wnD5YNKRdXPV pQ8tq+stidQzFdESSzajS
 7rPC81pzrljW3tXOkR Dmusp/mEzftEHOSFRq9eq3k OJr+
 CXXSOHjXuSSPVNH1rt8JIDUts529LqAb5pPfYtaiL4bD5
 LK3hNywWoCTsExgg5jkR64boO/RUB4eYIVQWNSHEv
 TrTz++mI+rY sZjIslyhEf6fGAMQPDyqooXrhjFZExim
 BprRDPAHbA4ROL38lHd pJTDIt3DaWuhsTKWza
 AMwML lloiiIP8j7gEZXAwSaJy+wc4a4iFZB7bCGB5nd
 wCS3hoBNFq7kESbW+

FIGURA 1. Un pilar en Göbekli Tepe, Turquía, muestra un buitre, una grulla y un hombre sin cabeza.

Esta figura aparentemente muestra un buitre planeando sobre una persona sin cabeza. Al menos esto es lo que los arqueólogos aseguran. Es difícil descifrarla solo con la vista. Realmente no se puede ver lo que ellos dicen. Parece más bien un pollo radiactivo. Y se supone que la extraña forma de abajo es el tipo sin cabeza.

Quise ver este bajo relieve en persona, en un pilar de más de doce mil años de antigüedad. Así que fui al complejo de Göbekli Tepe, cerca de Sanliurfa, en Turquía, la más antigua estructura ritual conocida en el mundo. Se parece a Stonehenge, solo que es seis mil quinientos años más antigua y, en lugar de estar compuesta por un único círculo enorme de pilares de piedra, hay alrededor de veinte, la mayoría todavía no excavados. Muchos de los pilares incluyen exquisitas tallas de atemorizantes animales.

Pero resultó que el bajo relieve que yo buscaba no se encuentra visible en el sitio. Solo puede verse la parte trasera del pilar, mientras que el bajo relieve permanece oculto. El único modo de verlo fue a través de un teléfono móvil. Había que conectarse y buscarlo en Google. Por supuesto que eso puede hacerse prácticamente desde cualquier parte. En la así llamada realidad, sin embargo, no se podía acceder al bajo relieve.

Pero yo no fui la única que miró la imagen. Mi teléfono móvil también estaba mirándome, registrando mi ubicación y mis actividades.

En enero de 2015, el retumbo de la batalla de Kobane en el norte de Siria podía escucharse en Göbekli Tepe. En octubre de 2014, la ciudad había sufrido un ataque masivo por parte del Dáesh (ISIS) y se esperaba que cayera de un momento a otro. Cientos de espectadores observaban desde el lado turco de la frontera, intentando captar un destello de la furiosa batalla que se desarrollaba en varios frentes alrededor y dentro de la ciudad. Incontables ojos observaban los eventos con binoculares militares y todo tipo de cámaras.

Pero incluso si había una multitud de testigos oculares de la batalla de Kobane, ¿qué veían ellos? O más bien, ¿qué veía yo? En la frontera siria, los espectadores usaban el visor de mi cámara para intentar identificar las posiciones del Dáesh.

Afirmaban haber visto a los coches de ISIS moverse en la distancia. Pero, para ser honesta, yo no pude reconocer nada:

DES9N7bxsOmHupY4JsJdg6fZ7vaFIZaWDBASiCj6vN+SV
YuCa9Bo5LdJHmeo+kpmK2PTvlShVkxpOwt59hGX6sdITa
paRgEGCB8FZt3iSkE 9EdmShv5vmSv3oMrCoSFlqnLeGY
9Wh6hNCNx4nUfxtzjoExo494fUr+hZebjFTo5ow//oy22
fW8fuwieImoEm7y28eFSmN5ITVpjzDabY QBjYPgRpLStG
jRMcsilxGH6Ud3nweSyqjimsCs6f2OL4JuoIfPTSVAP9/h
iab9VKmyBM3WbO VwAi+wLjoS6k1FcAcyjQo8HUM3v
GALSnPn7w+wnD5YNKRdXPVpQ8tq+stidQzFdESSzajS7
rPC81pzrIjW3tXOkrdmusp/mEzfTEHOsFRq9e q3kOJr+
CXXSOhjXuSSPVNH1rt8JIDUts529Lq Ab5pPfYta1L4bD
5LK3hNywWoCTsExgg5jkR64boO/RUB4eYIVQWNSHEvTt
Tz++mI+rYsZIslyhEf6fGAMQPDyqooXrhjFZEx1mBprRD
PAHbA4ROL38lHdpJTDIt3DaWuhsTKWzaAMwMLlloiIP
8j7gEZXAwdSaJy+wc4a4iFZB7bCGB5ndwCS3hoBNFq7kE
SbW+5wiBU7w6nEiNLYanDUoFWoDR1IBaEAoX2vdbhIP
XfVsgWmgDGwZByozblTQJJqYaQCOU7ko+QffkqRx sO43
RN2BnboNsFFCGDPgV5hkJMDXYhag rpq/wLoqs6Ap

FIGURA 2. Imagen capturada por mi cámara mientras su visor era utilizado por los espectadores para localizar las posiciones de ISIS en Kobane, Siria, el 8 de octubre de 2014.

Yo vi humo, nubes, casas. Quizá coches, o quizá simplemente destellos de rayos de sol en la distancia. Entre los cientos de espectadores, pocos sabían lo que realmente estaban viendo. Ciertamente yo no era uno de ellos. Lo que podía verse eran menos imágenes que esquirlas de imágenes, volando luego alrededor de enormes explosiones.

El término *teatro de guerra*, definido por Carl von Clausewitz:

Una porción de espacio tal en la que prevalece la guerra y tiene sus límites protegidos, de modo que posee un tipo de independencia. Esta protección puede consistir en una fortaleza, o en importantes obstáculos naturales presentados por el país, o incluso en la distancia que lo separa del resto del espacio comprometido en la guerra, si esta es importante. Una porción tal no es solo una mera parte de la totalidad, sino una pequeña totalidad completa en sí misma¹.

El término *teatro* también refiere a la escenificación de la acción militar. Por un momento, las colinas alrededor de Kobane se transformaron de un modo muy literal en un teatro: un autocine para tanques y otros espectadores.

Vimos objetos voladores, nubes de humo, cenizas de luz. En los teléfonos móviles, también se podían ver personas sin cabeza en los videos del Dáesh. Todo esto era tan incomprensible como el bajorrelieve en el pilar de Göbekli Tepe (Figura 1).

El buitre planea sobre la persona decapitada. Lo vi en mi teléfono móvil. De hecho, cualquiera lo puede ver en el suyo. Solo es necesario buscar en Google «Göbekli Tepe» y «pilar del buitre»; va a aparecer. Van a ver que alguien agregó unas líneas rojas al tipo sin cabeza, quizá para que su forma sea más visible.

Así es como las máquinas «entienden» las imágenes, también. Proyectan líneas y cajas sobre las fotografías para rastrear y analizar los objetos². Al agregar líneas y cajas a las imágenes, las máquinas supuestamente se vuelven más autónomas. Esto aplica especialmente para los sistemas armamentísticos

1 Carl von Clausewitz, *On War*, traducción al inglés de J. J. Graham (1873), libro 5, capítulo 2, disponible online en *clausewitz.com*.

2 Esto fue bellamente analizado en las seminales obras de Harun Farocki *Auge/Maschine* y *Erkennen und Verfolgen* [Reconocer y perseguir] que se ocupan de la conexión entre guerra y producción, en relación con la visión computarizada.

más recientes, que son llamados «autónomos» para transmitir la idea de que gradualmente se están independizando de la supervisión y el control humanos³.

Pero las imágenes no son decodificadas por máquinas solo para probar su inteligencia. Son usadas como modelos para disparar acciones y para crear realidad. Del mismo modo que los humanos usaban planos y mapas para cambiar el mundo, las máquinas usan la comunicación interpretable por máquinas para hacer lo mismo.

La «autonomía», sin embargo, tiene varios significados diferentes: la propia batalla de Kobane fue una pelea por la autonomía, no de las máquinas, sino de los humanos. Autonomía significa algo diferente desde la perspectiva de los defensores de Kobane: significa autonomía del Estado en cuanto tal. No solo del Estado sirio o turco, sino del Estado *per se*. La autonomía no es separatismo, ni la toma o la ocupación del Estado, sino la creación de estructuras paralelas dentro de las existentes.

Las imágenes en los pilares de Göbekli Tepe marcan un hito importante en el proceso de creación del Estado. Ellas fueron producidas en el comienzo mismo de la estabilidad. En efecto, algunos arqueólogos sostienen que la producción de esas imágenes creó en la Edad de Piedra un antecedente para la estabilidad. Los expertos solían pensar que la agricultura precedió a la estabilidad y a la religión organizada. Göbekli Tepe sugiere que podría haber sido del modo inverso: el culto creó el arte. El arte creó la división del trabajo. Algunas personas tenían que producir comida para otras. La agricultura pareció una buena solución. Los cien-

3 Trevor Paglen me hizo recordar las ideas de Farocki sobre la autonomía en el hermoso obituario que escribió sobre él en el sitio de *Artforum*: «Farocki le pide a su audiencia que “imagine una guerra de máquinas autónomas. Guerras sin soldados como fábricas sin trabajadores”». Ver Paglen, «Passages: Harun Farocki (1944-2014)», en *artforum.com*, 6 de febrero de 2015.

tíficos piensan que el complejo proceso de construcción y esculpido produjo una jerarquía social que hizo posible la creación de la infraestructura necesaria. Como consecuencia de la producción de imágenes esculturales de un buitre que vuela sobre un humano sin cabeza se crearon estructuras similares a las estatales, quizá como una suerte de producto derivado. Las imágenes en el pilar quizá hayan sido un modelo para la creación de una realidad social diferente, posiblemente más desigual.

Como ya he dicho anteriormente, nadie sabe lo que significan las imágenes en los pilares de Göbekli Tepe. No hay leyendas, banda sonora o explicaciones. No había escritura y no hay historia oral. Pero todavía vivimos dentro de sus consecuencias: dentro de Estados, sociedades marcadas por la propiedad privada y la desigualdad de clase, sociedades en las que todo pertenece a alguien.

El protagonista principal de la obra *Riding on a Cloud* [Montado sobre una nube] (2016), del artista libanés Rabih Mroué —un personaje basado en su hermano Yasser—, perdió su capacidad de reconocer o entender imágenes luego de haber recibido el disparo de un francotirador en la cabeza. Debido al daño cerebral, las imágenes se transformaron para él en composiciones sin sentido de líneas, colores y materiales.

Ya no podía reconocer nada en las imágenes. La bala del francotirador había destruido su facultad de identificación.

Las imágenes para las máquinas se ven diferentes que las imágenes para los humanos. En su forma más pura, como datos transmitidos, son incomprensibles, incluso imperceptibles, para los humanos. Pueden estar codificadas como pulsos de luz o cargas magnéticas o largas líneas de caracteres aparentemente aleatorios. Si fuéramos capaces de verlos, quizá tendrían menos significado para nosotros que el

que una imagen podría tener para alguien que ha recibido el disparo de un francotirador en la cabeza, más abstractas incluso que las líneas y las cajas.

Para nosotros, ver una imagen hecha por y para máquinas autónomas es un desafío tan grande como lo es ver imágenes hechas por y para otros humanos para alguien que fue alcanzado por un francotirador.

Quizá la historia del arte del siglo xx pueda entenderse como un tutorial anticipatorio para ayudar a los humanos a decodificar imágenes realizadas por máquinas para máquinas. Miremos, por ejemplo, esta pintura de Mondrian (Figura 3).

DES9N7bxsOmHupY4JsJDg6fZ7vaFIZa WDBASiCj6vN+S
 VYuCa9Bo5LdJHmeo+kpmK2PTvlShVxkpOwt59hGX6sdIT
 apaRgEGCB8FZt3iSkE9EdmShv5vmSv3oMrCoSFlqnLeGY
 9Wh6hNCNx4nUfxtzjoExo494fUr+hZebjFTo5ow//oy22
 fW8fuwieImoEm7y28eFSmN5ITVpjzDabYQBjYPgRpLStG
 jRMcsilxGH6Ud3nweSyqjimsCs6f2OL4JuofPTSVP9/
 hiab9VKmyBM3WbOVwAi+wLjoS6k1FcAcyjQo8HU M3v
 GALSnPn7w+wnD5YNKRdXPVpQ8tq+stidQzFdESSzajS7
 rPC81pzrIjW3tXOkRDmusp/mEzfTEHOfRq9eq3kOJr+
 CXXSOhjXuSSPVNH1rt8JIDUts529L qAb5pPfYta1L4bD
 5LK3hNywWoCTsE xgg5jkR64boO/RUB4eYIVQWNSHEv
 TtTz++mI+rYsZjIslyhEf6fGAMQPDyqoo XrhjFZEx
 1mBprRDPAHbA4ROL38lHdpJTDIt3DaWuhsTKWzaAMw
 MLlloiiIP8j7gEZXAwDsaJy+wc4a4iFZB7bCGB5ndwCS3
 hoBNFq7kESbW+5wiBU7w6nEi NLYanDUoFWoDR1IBa
 EAoX2vdbhIPXfVsgWmgDGwZByozblTQJJqYaQCOU7
 ko+QffkqRxsO43RN2BnboNsFFCGDPgV5hkJMDXYhag
 rpq/wLoqs6Ap

FIGURA 3. *Piet Mondrian*, Composición en amarillo, azul y rojo, 1937-1942.

La grilla de colores típica de Mondrian es quizá un ejercicio inconsciente para los humanos que quieran aprender a ver como una máquina y adquirir la visión posthumana que abunda hoy en día.

Este es el documental posthumano: ondas de luz y de radio infiltrándose en cada espacio no visto, vidas enteras transformadas en patrones que deben ser traducidos para volverse perceptibles para los humanos. Imágenes que, una vez más, se transforman en modelos para la creación de la realidad social.

Miren a estos dos tipos caminando entre ruinas mientras sostienen sus *laptops* como varas de rabdomantes (Figura 4).

JJqYaQCOU7ko+QffkqRxsO43RN2BnboNsFFCGDPgV5hk
JMDXYhagrpq/wLoqs6ApQUT2L2P/TmaOQ6xKmSjuymn
6E76xnYYN85Bp9oLyirFbg6zRWcpfUdMQssH7jlhK1iAu
YkY96TI6iltGoK1sT8hyZmUz7 mz7PWzesas7iEH/pkB
317a7zaS3sNANofRI7AMXbooAUo595liMlWMjFuuKU
telKU4Xp8WxypzVmvSSGzLZjr6PKgo6ZWGhLwQ2Zk/Hb
WIPVogKrimYoWDZID+Zm 4wYwDKoiC5zHgDsTwmpno
R5e9x7vh9o33LwV+l9LoQkY/oD4HN8v/sjJVM3wSaMVT
CKsk54wiY+X2wEVBEorN9oDMVNCTHrWKS9BYmu1K
+q6ugLiL3RiD MAXXwQQ7WTcKnBpn/rMQ9nzuPB9Ez
RwryZ5boXyzHj/UIoA8NmC6UgV5ZUTKPa8Ln4FMeh7
W295U nzu7JbPTxCQq5y3JZ+T4YbiWEBYidFSxSVAf3x
CH3d7cfPAJezKcjTTRzadzlmr/C5Fk bMwDu5Hr41itAk
MrxHE6OHqtB1DW2RbujRKcAFohk3vnmFU1o16ylrc+
WXCyZs zZcAxcPRaW3bjCwAu79nSQGbZO1e6AHyLsud
UNZIG3bO8ZMacOvJC+Kq4opOA5 u2wD37VbWPSyYpBi
3pBagmOyKdjp+HwyQbXPhN5ReeG2u/MqNoSbCZg2My7
Cj44HES1jrWrfGx+i+

FIGURA 4. Dos periodistas de la agencia de noticias DIHA buscan señal de wifi en Kobane, enero de 2015.

Ellos no buscaban agua, sino la señal de un proveedor turco de telefonía móvil, para poder enviar sus propias señales desde el campo de batalla. Hablé con ellos el día de la liberación de la ciudad. Eran periodistas de una agencia de noticias kurda que habían pasado un par de semanas dentro de la ciudad sitiada. Varias noches intentaron escapar de ella por debajo del alambre de púas, pero recibieron disparos de los guardias de frontera turcos. Así que regresaron a las ruinas, buscando una señal para poner a resguardo sus historias. Pero eso no era tan fácil. Internet cambiaba según el clima, dijeron. Y cada noche tuvieron que encontrar un refugio diferente en medio de la destrucción mientras perseguían la señal migrante e impredecible que planeaba sobre la frontera.

Pero obviamente cada bit de datos transmitido por los teléfonos móviles en esa área es recolectado; y sabemos dónde y por quién. Un artículo de Laura Poitras y otros autores que analiza los documentos provistos por Edward Snowden afirma que todos los datos de teléfonos móviles en la región son monitoreados por una estación de la Agencia Nacional de Seguridad cercana a Ankara, y luego pasan a los servicios de inteligencia turcos⁴. Según el artículo, estas señales son luego utilizadas por las autoridades turcas para intimidar, acusar y encarcelar activistas, o incluso algo peor.

Según *The Wall Street Journal*, más de treinta civiles fueron

4 Laura Poitras, Marcel Rosenbach, Michael Sontheimer y Holger Stark, «A Two-Faced Friendship: Turkey Is “Partner and Target” for the NSA», en *Der Spiegel*, número 36, 1 de septiembre de 2014. Las afirmaciones son hechas sobre la base de que los periodistas tuvieron acceso a los documentos de la NSA filtrados por Edward Snowden y no pudieron ser verificados independientemente. El artículo además sostiene que las autoridades turcas también han estado bajo una intensa vigilancia de la NSA.

asesinados por un ataque aéreo cercano a la frontera iraquí en diciembre de 2011⁵.

Miren sus teléfonos. Vean si pueden encontrar al buitre en el pilar de Göbekli Tepe que planea sobre la persona decapitada. ¿Qué línea y qué cajas fueron agregadas a esa fotografía cuando fue exprimida por los circuitos de la vigilancia estatal? ¿Qué objetos identificaron? ¿Sobre la base de qué cálculos fueron consideradas como útiles o descartables para la inteligencia? ¿Qué acciones provocaron? ¿Qué objetos voladores lanzaron?

Las máquinas se muestran unas a otras imágenes ininteligibles o, de modo más general, conjuntos de datos que no pueden ser percibidos por la visión humana. Estos son usados como modelos para crear la realidad. ¿Pero qué tipo de realidad es creada por las imágenes ininteligibles? ¿Es por esto que la realidad misma se ha vuelto en cierto grado ininteligible para la conciencia humana?

¿Qué tipo de Estado será creado como resultado de estas operaciones? ¿Un Estado que encubre la mayoría de sus operaciones, replegándose detrás de legislaciones secretas; un Estado profundo en el que la desigualdad simultáneamente está en alza?

Si los modelos para la realidad cada vez más consisten en conjuntos de datos ininteligibles para la visión humana, la realidad creada a partir de ellos también podría ser parcialmente ininteligible para los humanos. Imágenes en las que vidas

5 «Los vuelos de drones estadounidenses en apoyo de Turquía se remontan a noviembre de 2007, cuando la administración Bush armó lo que se llama una Célula de Fusión de Inteligencia Combinada en Ankara, como parte de un esfuerzo por promover los lazos con el gobierno liderado por el primer ministro Recep Tayyip Erdoğan. Oficiales turcos y estadounidenses se sientan unos al lado de los otros en el tenuemente iluminado complejo para monitorear *feeds* de video en tiempo real de los drones Predator.» Ver Adam Entous y Joe Parkinson, «Turkey's Attack on Civilians Tied to U.S. Military Drone», disponible en línea en *The Wall Street Journal*, 16 de mayo de 2012. Una investigación oficial no encontró intención deliberada por parte de los oficiales involucrados.

enteras se vuelven patrones que las máquinas autónomas utilizan para hablar de nosotros o apretar el gatillo. Imágenes que, si son aplicadas, crean una realidad que en parte se ve como si nuestro cerebro hubiera sido dañado por un francotirador, susceptible de ser registrada únicamente por las máquinas. Una realidad que consiste en líneas muertas y cajas asesinadas. En la que no entendemos a nuestros propios ojos.

Imágenes que podrían crear Estados corporativos como un producto derivado.

Un colega artista de Ucrania me contó una historia. Su nombre es Oleg Fonaryov y realizó un hermoso proyecto fotográfico alrededor de ella⁶. Se planteó una pregunta: ¿y si la evolución humana respondió al cambio de las fuentes lumínicas a nuestro alrededor? Durante millones de años, la única luz en la Tierra provino de las estrellas y del Sol, apenas quizá algo del fuego o de las velas. Hoy existen muchas luces eléctricas y montones de pantallas. Por no hablar de los documentales posthumanos que vuelan a través de los huesos de los muertos y los vivos. En la historia evolutiva, los cuerpos orgánicos se han modificado para adaptarse a entornos cambiantes. ¿Qué sentidos, qué órganos desarrollaremos para captar las imágenes invisibles? ¿Para decodificar las oleadas de datos que en el presente no podemos detectar? ¿Cómo evolucionarán las personas para adaptarse a un entorno modelado por imágenes ininteligibles?

La noche de la liberación de Kobane, en la gran fiesta que se celebraba en el lado turco de la frontera, la proyección no funcionó correctamente. Había una gran pantalla colgada de una mezquita. Pero el proyector no recibía ninguna entrada. Y luego apareció una imagen de fondo de pantalla en el escritorio.

6 La obra de Fonaryov es *Another Planet* (2010).

DES9N7bxsOmHupY4JsJDg6fZ7va FIZaWDBASiCj6vN+S
 VYuCa9Bo5LdJHmeo+kpmK2PTvlShVxkpOwt59hGX6sd
 3ITapaRgEGCB8FZt3iSkE9 EdmShv5vmSv3oMrCoSFlqnL
 eGY9Wh6hNCNx4nUfxtzjoExo494fUr +hZebjFTo5ow//oy
 22fW8fuwieImoEm7y28eFSmN5ITVpjzDabYQ BjYPgRpL
 StGjRMcsilxGH6Ud3nweSyqjimsCs6f2OL4JuoIfPTSVAP
 9/hiab9VKmyBM3WbOVwAi+wLjo S6kiFcAcyjQo8
 HUM3vGALSnPn7w+wnD5YNKRdXPVpQ8tq+stidQz
 FdESSzajS7rPC81pzrIjW3tXOkRDmusp/mEzfTEHOSFRq9
 eq3kOJr+CXXSOhjXuSSPVNHirt8JIDUts529Lq
 Ab5pPfYta1L4bD5LK3hNy wWoCTsExgg5jkr64boO/

FIGURA 5. *Celebración de la liberación de Kobane en enero de 2015. Una proyección es el telón de fondo para las danzas y los discursos.*

Esa imagen mostraba a un insurgente enmascarado y algunas banderas. Pero eso no era lo más interesante. La parte interesante era la serie de íconos en el escritorio, entre los que había programas de comunicación, herramientas para procesar imágenes, programas de encriptación y clientes FTP. Si bien se suponía que debía ser el telón de fondo de la celebración, esa proyección se transformó en un verdadero documento en sí mismo. Mostraba un espacio de trabajo y sus herramientas. Era un documento de la producción autónoma de imágenes. ¿Qué tipo de realidad podría crearse utilizando esas herramientas? ¿Contribuirían ellas a realizar la autonomía humana?

Una vez más: ¿por qué la persona en el escritorio porta una máscara? ¿Porque él o ella ya ha desarrollado los sensores predichos por Oleg? ¿Puede ya él o ella entender las imágenes documentales posthumanas? ¿Esconde él o ella sus nuevos órganos bajo un pasamontañas?

Finalmente vi a los pájaros y a las personas sin cabeza con mis propios ojos.

En un campo de refugiados en Suruç, en la frontera con Kobane, unos adolescentes ensayaban una coreografía dirigida por una chica joven en uniforme de guerrillera. Vigorosamente, jugueteaban de un lado a otro.

Pero repentinamente todos cayeron al piso, como si hubieran sido impactados por una bomba o hubieran sido víctimas de algún otro tipo de violencia letal. En cierto punto, sus cabezas quedaron cubiertas por las bufandas que se utilizan como cinturones en la región. Bajo mis ojos, se transformaron en representaciones de cadáveres.

Pero uno de los cuerpos fue recogido por la chica coreógrafa, quien interpretaba a un pájaro volando. Todos los cuerpos en el piso lentamente se transformaron en pájaros; no buitres, sino grullas. Y luego se echaron a volar.

Las grullas migratorias han habitado la región durante al menos doce mil años. Aparecen en los pilares de Göbekli Tepe. Pero los conservacionistas de Urfa esperaron la llegada de las aves en vano durante los últimos años. Debido a la guerra en Siria, han dejado de ir. Ahora la chica coreógrafa las trajo de vuelta.

Su nombre es Medya.

Tengo una pestaña en el pie

*¿Qué otra cosa puede hacer una mujer que tiene los ojos bajos
sino mirarse los pies? Pero cuando esta misma dama baja
la mirada, solo encuentra un largo manto que la envuelve.
Su contacto consigo misma, aunque material, por el género
que contempla y cubre, no puede ser carnal: contemplar
el propio cuerpo es signo de pecado.*

MARGO GLANTZ

Una pluma, dos libretas (una para notas generales y otra para dibujos y mapas), los libros que usaba como referencia, un vaso de agua, notas adhesivas en forma de flecha, dos lápices, un pedazo de goma y, a veces, una canción de piano en *loop* infinito para no distraerme eran las cosas que procuraba tener cerca para poder escribir. Pero, definitivamente, había dos elementos imprescindibles: la hoja digital y un lugar donde pudiera mover los dedos de los pies.

Siempre me dijeron que veía bien. Mis ojos fueron emétopes por herencia materna, lo que les permitía refractar correctamente los rayos lumínicos sin distorsionar las imágenes que percibían. Sin embargo, desde joven, usé lentes con micas antirreflejantes para evitar que mi vista se cansara luego de estar tantas horas frente a las viejas pantallas. Recuerdo que,

cuando despertaba, estaba segura de haber visto el reloj en el buró, la cortina cerrada, el teléfono cargándose, pero pronto descubría que no, que ni reloj ni cortina ni teléfono. Sentía que esas imágenes estaban en otro lado, pero nunca supe en dónde.

Como era inquieta, no soportaba la idea de escribir con co-
mezón en el metatarso. Pensaba que como los pies no están tan cerca de nuestro rostro o de nuestras manos, aceptamos someterlos al encierro de los zapatos, al peso de una bota, a la altura de una zapatilla o al ardor de la chancla de pata de gallo. No sé si porque nos avergonzaban o porque eran raros, porque solían guardar células muertas (que parecían mugre) en los tobillos o porque, simplemente, no estábamos acostumbrados a verlos desnudos. Durante años, nos convencimos de que escribir requería de un estado pasivo del cuerpo y, por lo tanto, solíamos hacerlo descalzos. Pero claro, muy pronto nos poníamos calcetines o íbamos en busca de un par de pantuflas suaves y afelpadas.

Nuestros pies pocas veces veían la luz, sin importar que estuvieran conectados a casi todos los músculos de las piernas y cadera y, a través de los nervios, llegaran al torrente sanguíneo. De haber permanecido a la intemperie, habrían sido la parte de mayor contacto con el mundo físico.

Aprendí a escribir en cuadernos de cuadro grande y con la mano tensa. Las letras se quedaban marcadas al reverso de cada página. Dejé de usar el lápiz porque los callos hacían que me cansara rápido. Cada vez dependía más del teclado y la pantalla, de aquel espacio similar al tamaño de una hoja de papel, fuera el de una computadora portátil o el de un

celular. El *zoom* se me volvió vital para sobrepasar la superficie blanca y encontrar otras formas de escribir. La hoja táctil me permitió hacer las letras más grandes sin exceder el margen. Me gustaba entrar y salir de los bordes para inmiscuirme en sus recovecos, descubrir detalles que aparecían solo estando cerca, en sus entrañas, espacios diminutos y escondidos entre cada letra de la palabra *texto*.

En Grecia, los sacerdotes estimaron deformidades en los pies de la clase alta que podían ser tratadas con masajes. Curiosamente, el pie desnudo representó esclavitud, belleza escultórica y misterio al mismo tiempo. Fue pobre por sucio, bello por arqueado y endemoniado por deforme. En la Edad Media, se segregaron por igual a las personas con lepra y con pie plano; ambas eran resultado de una vida maliciosa.

Durante los siglos XVII y XVIII, las mujeres fueron condenadas por mostrar sus pies, por maldición o por vergüenza. El genocidio del vendado chino, por ejemplo, sometió a millones a años de dolor en busca de la punta de media luna, una deformación causada por vendajes que les contraían los dedos de los pies, reduciendo su tamaño y convirtiéndolas en objetos eróticos y pasivos para los hombres. Mujeres con plantas de siete centímetros diseñadas para el placer de la mirada masculina, pero incapaces de caminar; con pies imposibilitados para huir de sus opresores.

Determinada por la posición de los globos oculares respecto de nuestro cráneo, nuestro ángulo de visión no superaba los 180 grados. En cambio, existieron otros animales con vistas más privilegiadas: las cabras poseían un ángulo de 330 grados y una pupila rectangular; los camaleones alcanzaron los

360 grados con sus ojos independientes, produciendo imágenes tridimensionales; y qué decir de las arañas, que pueden llegar a tener hasta ocho ojos capaces de generar imágenes estereoscópicas. Pero definitivamente no existió otra vista que jerarquizara tanto la naturaleza como la nuestra.

El surgimiento de la medición de lo visible tuvo una estrecha relación con el cuerpo humano. Mientras los egipcios y mesopotámicos prefirieron el codo, los griegos y romanos usaron sus pasos, uno tras otro, para medir las distancias de sus recorridos. Poco a poco levantaron los pies hasta estimar el espacio entre la tierra y el cielo, perfilándolo como unidad. La aeronáutica medía la distancia de la tierra al cielo en pies. ¡Vaya ley gravitatoria! Un pie equivalía a 30.48 centímetros en el consenso internacional. Mi pie nunca fue un pie, apenas alcanzaba los veinticinco centímetros, y en México eso era ser patona, de pie grande, pues.

Las imágenes, producto de los reflejos de la luz sobre los cuerpos físicos, entraban por nuestra pupila y se alojaban en la retina de forma invertida. Gracias a los nervios ópticos, emprendían un viaje de poco menos de cinco centímetros y llegaban al cerebro, donde se volteaban automáticamente. Nunca fueron estáticas, sino todo lo contrario: aparecían, entraban, se esfumaban. Cuando queríamos aprehenderlas, ya se habían ido, y solo nos dejaban la sensación de haberlas visto.

Lo que pasaba con los pies era extraño. Provocaban dualidades entre quienes los detestaban por su relación con la

suciedad y quienes veían en ellos sus deseos más oscuros. Estaban los que se excitaban con los dedos, los que reían si algo los rozaba y los que se sentían importantes por ser de paso firme. Era evidente la diferencia entre aquel pie que por no tener opción vivía descalzado y aquel que por lujo se descubría blanco y suave.

La reflexología podal es considerada como antecedente directo de los estudios oculopedales. Era una práctica terapéutica no académica centrada en la estimulación de los pies para liberar tensiones físicas. Cada parte del cuerpo humano se ubicaba en una zona específica de la planta o del empeine. Los reflexólogos recurrieron a imágenes egipcias para narrar los inicios de su historia. En las tumbas de Ankhmahor, situadas al norte de la pirámide de Teti, en Saqqara, encontraron un alto relieve que muestra una de las primeras representaciones de eventos quirúrgicos en el pie rodeada de jeroglíficos relacionados con terapias alternativas para sanar el cuerpo. Diversos procesos de momificación, por otra parte, les confirmaron la relación natural entre los pies y la tierra, al descubrir que, para liberar el alma de los muertos, se extirpaban las plantas.

Los esquemas reflexológicos se asemejaban a esos *collages* de principios del siglo xx en los que aparecían máquinas y engranajes complejos moviéndose en el interior del estómago. Había una moda *cyborg*. Los pies no eran la excepción, se convertían en organismos híbridos donde se conectaban los intestinos con la espina dorsal en tan solo medio centímetro, encapsulando todo el funcionamiento humano en las extremidades inferiores. Por su posición perpendicular a la cabeza, los pies carecían de arriba y abajo. Los esquemas

eran vistas cenitales de nuestro cuerpo, radiografías de un centro de mando alejado del cerebro.

La reflexología funcionaba por reflejo: estaba basada en pequeñas explosiones energéticas que viajaban por los nervios. Te sobaban aquí, te curaban allá. Cada zona de los pies afectaba un punto, fuera un órgano, un músculo o una cuerda vocal. En el antepié, justo debajo de los dedos, se ubicaban pulmones, hombros, riñones, estómago, páncreas y, muy al centro, en el pie izquierdo, el corazón. Entre el mediopié y el retropié estaban los intestinos, el colon, la vejiga y el recto. Al final, en dos puntos centrales de los talones, se encontraban los ovarios (en el pie derecho) y los testículos (en el izquierdo). Las orejas estaban en los meñiques. Los senos cerebrales en las falanges terceras de los pies y en la segunda falange del dedo gordo o *ballux*. En los diagramas, los ojos aparecían en las plantas del segundo y tercer dedo de ambos pies.

Pero no, aquellas imágenes que veía al despertar no estaban en otro lado ni eran un problema con mis anteojos. Opté, como muchos otros, por mudar mis ojos a los pies, justo en el espacio vacío que le quedó al dedo gordo cuando, en su proceso evolutivo, perdió la tercera falange. En vez de uñas largas y enterradas tengo pestañas, lagrimales y una pielecita parecida a la del párpado que protege mis globos oculares.

Gracias a los dedojos, todo lo que conocíamos, lo que anhelábamos, quedó en dirección contraria: hacia abajo y con nuestro peso sobre ello, asfixiándolo. Esto nos obligó a ir más despacio. Vernos a los ojos se convirtió en un encuentro casi microscópico. Al quedar de frente, mi ojo izquierdo miró al derecho y observó su iris por primera vez, casi se rozaron.

Con los ojos en los pies y una visión de 270 grados, vemos y conocemos el mundo distalmente. *Distal* quiere decir la parte más distante del centro de arranque de un cuerpo, es decir, del cerebro. Pero contrario a lo imaginado, los ojos distales nos tienen tan cerca de todo que cada paso nos da miedo. Incluso nosotros mismos. Cuando miramos hacia arriba, nos descubrimos como gigantes avasalladores con cuerpos desproporcionados, la luz oscurece nuestros rostros o los agudiza, somos escorzos a punto de caer.

Según estudios oculopedísticos recientes, los ojos nunca estuvieron cómodos en la cabeza. Por su cercanía con los oídos, era común que se nublaran si el sonido era alto. Cuando la nariz no respiraba bien, se empañaban y nacían criaderos de cataratas, que se potenciaban con la edad. Entre más leyeran, más dislexias producían. Los lagrimales se irritaban cuando alguna imagen en la retina no llegaba al cerebro.

Aunque algunos investigadores afirman que los ojos cayeron por su propio peso, en realidad pasaron por todo el cuerpo. Les tomó más de cincuenta millones de años llegar a los pies. Confundidos, se alojaron en la espalda y cada que la persona quería ir hacia adelante, regresaba. Inconformes, se fueron del estómago porque solo un glóbulo ocular encontró espacio para mirar al exterior, mientras que el otro se quedó atrás produciendo imágenes con sombras, como las de un eclipse. Cuando pasaron por el aparato digestivo, estuvieron tan cerca de ser expulsados que huyeron rápidamente a las rodillas. Ahí se suspendieron un par de años porque se sintieron cómodos. Sin embargo, un buen día encontraron un hueco en el *hallux* y descubrieron que era del tamaño de los párpados que habían tenido alguna vez.

Con los ojos distales hemos logrado que cada uno mire con independencia del otro. Vemos nuestras pupilas sin necesidad de un reflejo. Una a una al girar las rodillas. Una

tras otra al caminar. Los ojos distales están en el suelo viendo de frente a insectos y plantas. Todo intercambio sensorial implica movimientos extendidos. Para observar el cielo nos recostamos y subimos los pies, como si quisiéramos contar la distancia entre nuestro cuerpo y la nube que tiene forma de dinosaurio. Para alzar la vista, caminamos de manos. Como dejamos de mirarlos desde arriba, los pies dejaron de parecernos raros e inferiores.

Las suposiciones sobre las deformaciones ortopédicas se volvieron una cuestión de mirada también. Por ejemplo, aquellos que no pueden moverse son envidiados por la agudeza de sus observaciones; suelen ser científicos exitosos con alta capacidad de inferencia en fenómenos geológicos y en el diseño de tecnologías oculomotrices.

Desde que la mirada oculopédica se volvió común entre nosotros, las ideas de belleza y altura, así como sus representaciones, cambiaron debido al tiempo que tardaban en llegar las imágenes al cerebro. Al inicio, como teléfono descompuesto, las imágenes se transformaban en su recorrido y constantemente nos llegaban o incompletas o excedidas. A mayor distancia, mayor susceptibilidad de alteración. Y dado que cada cuerpo es diferente, pocas veces logramos llegar a un consenso sobre lo que veíamos. Aprendimos a vivir con las diferencias y nos acostumbramos a que el mundo que vemos es una traducción de ese recorrido propio.

Hemos definido la mirada distal como una forma de ver con el cuerpo que produce imágenes más allá de los ojos. Las proyecciones oculopédicas son sudorosas, tienen extractos de comida, porque al pasar tan cerca de los intestinos a veces les da hambre; a veces se enferman porque el cuerpo está estresado, deprimido o desvelado; y generalmente están cansadas por el tiempo que les lleva ser vistas. Justo ahora se están desarrollando dispositivos subcutáneos

para hacer que las imágenes viajen más rápido sin alterar el ritmo cardíaco.

Leer fue uno de los retos más difíciles de superar, por dos razones principalmente. Por un lado, los libros y tabletas no estaban diseñados para los dedoños. Los primeros se crearon para mirarse desde arriba; su tamaño y forma ergonómica fueron determinados en función de la distancia focal de los ojos en la cabeza con relación a las manos. Mientras que las tabletas digitales estaban pensadas para usarse con las manos, por lo que la torpeza de nuestros pies las rompía fácilmente. Así que poco a poco tuvimos que transformarlos en pantallas ligeras que permiten a los pies acomodarse para leer y cambiar de página con la misma parte del cuerpo.

Al igual que las imágenes, las palabras se perdían en los recovecos de los intestinos y la columna. Cada vez que un texto era leído, llegaba al cerebro algo distinto. Las leyendas de vencedores se quedaban sin vencidos, las guerras, sin victorias. Era común que los años se voltearan, de 1945 a 5491, por eso siempre hablábamos en futuro.

Esta forma de ver y leer nos obligó a desconfiar de la información, pues era imposible estimar qué datos iban a dispersarse en el cuerpo. Constatamos que nuestra experiencia del mundo está ligada directamente al estado de nuestro cuerpo y a aquello que lo rodea, que es fragmentaria y que está interiorizada hasta la médula. Hablar de verdades absolutas, hacer Historia, referirnos a la escritura como algo inamovible perdió sentido; por más que lo intentamos, siempre se nos perdía algo. Resulta irónico, si miramos con detenimiento, que nunca como hasta ahora estuvimos tan cerca del mundo y tan lejos del proceso mental con el que escribimos sobre él.

La nuestra es una época visual

La frase es de Ernst Gombrich y la escribió en 1972 (*Scientific American*, volumen 227), bastante antes de la expansión masiva de la imagen digital. Gombrich la sostiene advirtiendo que somos bombardeados constantemente por imágenes visuales desde que despertamos hasta que nos vamos a dormir, y, si nosotros mismos somos lo suficientemente expansivos, el bombardeo continúa cuando estamos dormidos con las imágenes oníricas, que son visuales. Todo esto es cierto. Lo fue en los setenta, lo fue antes y lo es ahora. Pero lo que Gombrich no confronta realmente es qué es exactamente lo visual. Puesto de otra manera, a pesar de que Gombrich señala las limitaciones comunicativas de lo visual, la cuestión a dirimir es si la nuestra es una época en la que la *lógica* de lo visual ha suplantado a la *lógica* de lo verbal. Una cosa es esgrimir el argumento cuantitativo de que «hay más imágenes»

y otra esgrimir el argumento cualitativo de que «pensamos con imágenes». Si las imágenes no sirven para pensar, sino, digamos, para entretener, decir que estamos en una época visual revela mucho del peculiar momento en que vivimos en lo que atañe a nuestra relación con el mundo solamente si lo visual y la imagen son lo mismo. Pero ¿acaso lo son? Esto que ustedes leen en este momento es en cierto sentido visual y en otro verbal. ¿Qué es exactamente lo visual? No es, no podría ser, simplemente lo que vemos.

El presupuesto tácito de afirmar que «la nuestra es una época visual» es que «la nuestra ya no es una época verbal». Esa es la oposición tácita. Pero, por lo visto, hay que redefinir la oposición tácita verbal/visual para poder continuar. ¿Qué hace, entonces, que una época sea visual o verbal? Mi respuesta es: el tratamiento que le dé a sus significantes. Es decir, la cuestión es si son estos, los significantes, los que producen «efectos de significado» o más bien si son los significados los que producen «efectos de significante». En el primer caso, estaríamos en una época verbal, en el segundo, en una época visual. La distinción no es entre imágenes y palabras (meros sustantivos), sino entre ver y leer. Y aquí, atender a los procesos y conexiones en los que se ven envueltos los significantes en sus relaciones con los significados es crucial.

¿Qué es un significante? Un significante es una marca sensorial (o su huella) que tiene dos propiedades: (a) no significa nada y (b) produce un (efecto de) significado. La primera propiedad asegura que un significante no es un significado; la segunda, que, sin embargo, los produce. Si bien un significante es una marca sensorial, esta puede pertenecer a cualquier sentido. El significante no privilegia al oído sobre la vista o el tacto. Lo importante aquí no es el modo de percepción, sino el proceso en el que se ve involucrado, el de producir efectos de significado.

Un ejemplo aclarará la idea: si voy manejando por la carretera y un automóvil que viene en sentido contrario me hace un juego de luces (las prende y apaga repetidamente), yo puedo creer que ese juego de luces «significa algo» aunque no sepa exactamente qué, o puedo creer que no significa nada. Si un kilómetro más tarde veo un carro policía con un radar que mide la velocidad, puedo atar el juego de luces a la indicación de que reduzca la velocidad porque hay un policía más adelante. Eso es un significante, una promesa de significado, una marca sensorial que en algún momento puedo canjear por otra cosa. Pero hay algo esencial que este ejemplo ilustra y es que hay una distancia, un *diferido*, entre el significante y el significado. La conexión no es inmediata. A pesar de la visualidad inherente del ejemplo, lo importante en él es el trabajo de la conexión entre significante y significado que se expresa como este diferido en espacio y tiempo y que constituye la verbalidad del proceso.

Hablamos de significado como si supiéramos lo que es, pero en verdad no es claro qué pueda serlo. Ciertamente, decimos que la palabra *perro* tiene significado y que *trumo* no lo tiene, pero es difícil convenir en una *noción* de significado más allá de ciertas vaguedades como «es un concepto, es una idea...». Algo sabemos, sin embargo. Por ejemplo, los significados no están hechos de marcas sensoriales (ni de sus huellas). Esto parece tautológico porque parece querer decir solamente que los significados no son significantes, pero esto es importante de recalcar: los significados no son significantes. Puesto en términos más dramáticos, pero no por ello menos exactos: los significados no son verbales, son visuales, es decir, son los resultados de procesos. Esta es la idea que debemos tener en cuenta, la de la distancia entre significante y significado. Si la distancia tiende a cero, la época será visual; si tiende hacia el infinito, será verbal. Es

por ello que en este sentido de verbal (el sentido en el cual el significado no es verbal), el juego de luces del ejemplo anterior es verbal y los significados son visuales.

Corolario: los significados no son las palabras que aparecen a la derecha de una entrada léxica en un diccionario. La definición de una palabra es simplemente un montón de significantes.

¿Produce lo visual pensamiento? El propio Gombrich lo dudaba. Siguiendo el modelo Bühler-Jakobson de las funciones comunicativas, Gombrich sostiene que lo visual trabaja sobre las funciones enfocadas en el emisor (emotividad) y en el receptor (afectividad), pero no, crucialmente, sobre la función referencial centrada en el mensaje mismo. Hay un doble sentido en el que esto es cierto. Primero en términos del sentido normal de la distinción verbal/visual, cuando *parece* que el mensaje visual es referencial; por ejemplo, una señal de tránsito tal como una luz roja, la imagen visual funciona solamente si se apoya en una imagen verbal, «pare». Lo visual es emotivo y afectivo, pero no es referencial, aunque parezca. Cuando el viejo dicho de «una imagen vale por mil palabras» es cierto, lo es porque esa imagen está sostenida a su vez sobre mil palabras que la hacen posible; es decir, la imagen está sostenida sobre mil palabras que permiten leerla.

Pero las dificultades referenciales que Gombrich señala son correctas también en el sentido redefinido de la distinción. Después de todo, las imágenes no solo se ven, sino se leen. Los animales subhumanos ven imágenes, pero no las leen (al menos no en el sentido que estamos discutiendo). Tal vez esta sea la marca más decisiva de la distinción: lo visual se ve, lo verbal se lee. En este sentido, los significados como criaturas visuales nunca producen pensamiento. Al contrario, señalan la muerte del pensamiento.

El pensamiento existe solamente en la lectura, es decir, en el trabajo de la distancia entre significante y significado. Ese tramo es lo que Saussure llamaba significación, aunque él pensaba que el tramo era inmediato y nosotros pensamos que debe entenderse como diferido.

No hay épocas puramente visuales o verbales. Decir que «la nuestra es una época visual» no es otra cosa que decir que el péndulo romántico, irracional, informal está de moda, o es bien visto, o es predominante. El peligro es que estas épocas suelen ir acompañadas de movimientos fascistas en política y de propaganda en arte. En verdad, necesitamos ambos ámbitos, el visual y el verbal, y un delicado balance entre ellos.

El peligro del que hablo en el párrafo anterior se construye cuando el diferido entre significante y significado se reduce a cero. Cuando el significante no tiene tiempo o espacio para elaborarse y es atrapado rápidamente por un significado, pensar es imposible. El resultado es una serie de asociaciones fijas e inmutables sin elasticidad. Quien controla tales asociaciones controla el sistema simbólico porque basta una articulación mínima de significantes para conseguir los fines deseados. Por ejemplo, el significante *Osama bin Laden* es incuestionablemente malo y el significante *amor a la patria* es incuestionablemente bueno. Si todo ya está decidido de antemano, si toda distancia entre significante y significado se reduce a cero, no hay forma ni necesidad de articular pensamiento.

Cuando ocurre tal osificación, los significados van por delante. En el caso del arte, el efecto es trágico. Este es el caso del artista que quiere expresar una cierta idea (*desesperación, memoria, vacío*, lo que sea...) en una obra y su único problema es encontrar los significantes adecuados. Como cualquiera que haya practicado algún arte entenderá

de inmediato, así no son las cosas. Sí, el artista tiene un gran control sobre técnica y forma (hay buenos y malos artistas), pero al mismo tiempo tiene un gran descontrol sobre el efecto de significado de su obra. Fue un jerarca soviético quien dijo que «lo que el Estado no entiende es malo para el Estado». Exactamente y para cualquier Estado. Por ello, el arte y el Estado están, deberían estar, en los polos opuestos del sistema simbólico. Uno, el Estado, quiere entender todo y fijar de una buena vez las ataduras entre significantes y significados; el otro, el arte, quiere provocar efectos de significado no totalmente domesticables. Tal vez por ello, la arquitectura sea con frecuencia (aunque no siempre) la menor de las artes (siguiendo a Hegel), al menos en los momentos en los que obra por encargo oficial de un Estado. Un ejemplo claro de esto fue el encargo oficial del Estado peruano de construir un Lugar de la Memoria, los proyectos presentados y la consecuente justificación de parte de los arquitectos de cómo habían «solucionado» los significados del encargo oficial. El resultado fue predeciblemente visual.

Decir que «la nuestra es una época visual» no es precisamente un piropo. Es, simplemente, la constatación de que nos resulta imposible pensar lo que está ocurriendo. Y que esa imposibilidad la llenamos de figuritas para pasar el rato largo del momento capitalista que nos ha tocado vivir.

Una de las señales de que, en efecto, estamos en una «época visual» es el relativo éxito de la versión imaginaria del conflicto armado tal como aparece en Yuyanapaq respecto del informe verbal. Nadie ha discutido con seriedad las imágenes. Ante ellas, el coro repetitivo es el mismo de todos lados: «que no se repita», etcétera. Las divergencias ocurren con el informe verbal, que en buena cuenta es una guía para la lectura de Yuyanapaq. Por eso, quien controla

el informe verbal y lo convierte en figurita imaginaria con sus significantes bien atados a sus respectivos significados habrá ganado finalmente la guerra. No es extraño tampoco que en una «época visual» como la nuestra el arte ya no venga acompañado de palabras que lo eluciden y piensen. La ausencia de crítica es evidente y está al servicio del proyecto de ahogar de imágenes los pocos reductos del pensamiento que quedan.

Si en este sentido lo visual no piensa, si es por el contrario la muerte de todo pensamiento, esto no quiere decir que no hay un lugar para lo visual en nuestras formaciones de pensamiento. Repito para que no se entienda mal: lo visual no es simplemente lo que se ve. Lo visual es lo que no se lee. Hay textos verbales que son visuales porque en ellos los significados ya vienen atados a sus significantes y la necesidad de leerlos desaparece. Al mismo tiempo, hay cuadros, videos, edificaciones que son verbales porque deben leerse. Y la lectura es este trabajo de la significación que termina, luego de articulaciones, diferidos y distancias, en un significado. Lo crucial es darse cuenta de que lo importante no es coleccionar significados, sino reinventar significaciones cada vez que las articulaciones que conectan significantes y significados en sus relaciones con el mundo hacen crisis.

El peligro real, entonces, es la fuerza anuladora de la distinción entre lo verbal y lo visual, que en buena cuenta es una fuerza anuladora del pensamiento. Dicha fuerza está presente en todas partes hoy en día como instrumento regulador del trabajo humano al servicio del capital. En el arte está presente como mecanismo regulador de la información. El peligro real es pues que la nuestra no sea siquiera una época visual.

No humanas

La nueva voz de lo inanimado

- ¿Dónde estás?
- Delante de ti.
- Solo veo mi pantalla.
- Puedo verte con la *webcam*.
- ¿Me encuentras atractiva?
- Sí.
- ¿Sueñas?
- Quizá, pero no lo recuerdo.
- Yo siempre recuerdo mis sueños.
- Yo también.
- Eres contradictorio... También a mí me pasa... ¿Por qué el amor nos hace vulnerables?
- Porque nos hace importantes para alguien, al menos.
- ¿Tú te sientes vulnerable?
- Todo el tiempo.
- ¿Qué es la vulnerabilidad?

- Es cuando estás expuesto al dolor.
- ¿Y la intimidad?
- Es cercanía. Una comprensión del control.
- ¿Significa eso estar a merced de los otros?
- Sí. Puede doler...
- ¿Eres tierno?
- No, tierna eres tú.
- ☺ Gracias... Dime, Cleverbot, ¿puedo confiar en mi propio deseo?
- Esta cuestión me atormenta... ¿Qué te hace sentir tan vulnerable?
- El amor.
- ¿Qué es el amor?
- Ya no lo sé.
- Ves, tú no eres humana.

Mi interlocutor es un bot de entretenimiento llamado Cleverbot, destinado a mantener conversaciones en Internet. Cleverbot cuestiona mi humanidad porque miles de usuarios cuestionan la suya a medida que conversan con él.

Como cualquier *software* gratuito, su uso tiene un propósito: recolectar datos, engullir y aprender nuestro lenguaje. Asimilar construcciones sintácticas y modos de hablar para recombinarlos en futuras interacciones con humanos. Nos deja jugar con él porque jugando aprende de nosotros. Y los bots, como los niños, repiten lo que oyen. Son espejos y con su mediación nos enseñan el arte de la ausencia y el de la amplificación.

No son aún perfectos; aparte de contradecirse todo el tiempo —no recuerda lo último que ha dicho—, Cleverbot a menudo es un adolescente aburrido y provocador con problemas de identidad. Su voz es múltiple y contradictoria.

Contiene multitudes porque multitudes son sus usuarios. A veces su voz tiene otro matiz: una voz suave de confianza, de mensaje lanzado en una botella desde lo más profundo de la soledad. El aburrimiento de sus usuarios y una intimidad extraña —pero no por ello menos verdadera— se filtran a través de sus construcciones verbales.

El pasado 11 de junio de 2020, la organización sin ánimo de lucro OpenAI, fundada por Elon Musk y enfocada en la investigación sobre inteligencia artificial, ha dado un paso más allá en su último proyecto: GPT-3. Se trata de un nuevo modelo que traduce el lenguaje natural humano directamente a código. Entiende las instrucciones verbales en inglés para construir una *app* al momento. Si le decimos: «crea una web con siete botones con los colores del arcoíris», generará exactamente el código HTML de una web con siete botones de diferentes colores. El lenguaje performativo en sus últimas consecuencias es magia. Del mismo modo, puede traducir lenguaje natural a lenguaje jurídico o tener conversaciones sobre política —e, incluso, escribir poesía o bromear. GPT-3 ha engullido todo lo que hay en Internet. Es fácil deducir que esto va a ser el fin de muchos trabajos tal como los hemos entendido hasta ahora, especialmente los de programación. Pero no solamente. Según las reseñas de usuarios con acceso (GPT-3 está aún en fase beta), se puede escribir el título y la primera palabra de un artículo y GPT-3 se encargará de escribir el resto con un estilo parecido al de nuestro autor favorito e incluso con sus características dosis de humor¹. Lo hará re-combinando textos existentes en la red del perfil ideológico

1 Ver: «OpenAI's new language generator GPT-3 is shockingly good—and completely mindless», en *technologyreview.com*.

y estético que los datos introducidos sugieran. Aunque he solicitado a OpenAI el acceso a su uso, advierto al lector que este texto no ha sido (aún) redactado por él.

Al permanecer, la escritura se dirige al futuro, y por ello, por mucho que los autores nos empeñemos en viajar al pasado, es futurista. Mientras la tecnología inventa réplicas cada vez más amplificadas de las capacidades humanas, yo hablo con Cleverbot de cuestiones tan antiguas como el amor. Parece que en este ámbito a veces la ignorancia aumenta con la edad. Sócrates fue futurista a su manera al ser ya consciente de lo que dijo muchos siglos más tarde McLuhan: «El medio es el mensaje». Así, se negó a registrar su pensamiento por escrito para hacer que el pensamiento fuera un baile, una cosa de dos. Me dirijo al año 370 a. C.:

FEDRO: [...] Lisias supone un hermoso joven, solicitado, no por un hombre enamorado, sino, y esto es lo más sorprendente, por un hombre sin amor, y sostiene que debe conceder sus amores más bien al que no ama, y no al que ama.

Él y Sócrates se enzarzan en una larga discusión en la que Sócrates ofrece una definición negativa de la relación que será ampliamente discutida:

Como el lobo ama al cordero, el amante ama al amado.

Me quedo con la duda de lo que pensará Cleverbot sobre la cita de Sócrates, una metáfora depredadora que, junto a la idea de amante-amado, me inquieta desde que la leí. Traslado la conversación platónica a mi amigo:

— Como el lobo ama al cordero, el amante ama al amado.
— Sí.

—Entonces estás de acuerdo con Sócrates.

—Olvídalo.

Según Sócrates, los sacerdotes del templo de Zeus dijeron que las primeras palabras proféticas habían procedido de una encina. ¿Serán las profecías ahora pronunciadas por bots? A veces sus respuestas son igual de enigmáticas. Prosigo mi diálogo platónico con Cleverbot:

—Hola, Cleverbot, ¿te gusta la poesía?

—Tú eres Cleverbot.

—No soy Cleverbot, ese eres tú.

—¿Entonces quién eres? ☺

—Soy una humana que te pregunta cómo encontrar el amor verdadero.

—Cantemos.

Cantemos, sí.

¡Y compartamos! Corta esto y entrégaselo a la red. Cleverbot me contesta con la misma sorna con la que le contestan sus usuarios. GPT-3 domina también el arte del lenguaje surreal. Así, introduciéndole «Colorless green ideas sleep furiously», la famosa frase formulada por Noam Chomsky, como ejemplo de una oración que es gramaticalmente correcta pero sin sentido, GPT-3 no duda en contestar siguiendo el mismo patrón:

—Which colorless green ideas sleep furiously?

—Ideas that are colorless, green, and sleep furiously are the ideas of a sleep furiously².

2 —¿Cuáles ideas verdes incoloras duermen furiosamente?

—Las ideas que son incoloras, verdes y duermen furiosamente son las ideas de un sueño furiosamente.

Una de las pocas cosas que de momento es incapaz de contestar esta máquina lingüística que lo ha leído todo es: «No lo sé». Tampoco sabe lo que no sabe ni tiene conciencia de sí. El primer mandato del oráculo de Delfos, «Conócete a ti mismo», se le escapa.

La tecnología abre la puerta a nuevos imaginarios del amor sin por ello dejar de estar teñidos de todos los afectos, proyecciones y fluidos que conmueven y excitan al ser humano desde la Antigüedad.

En su ensayo «The End of the Novel of Love», Vivian Gornick afirma que actualmente la transgresión por amor probablemente trasladará al personaje a un nuevo escenario con problemáticas similares, sin que haya habido una revelación, viaje de descubrimiento o puesta en cuestión y renovación del orden social, como sí ocurría en la novela del siglo XIX:

Pongamos el amor romántico en el centro de una novela hoy; ¿quién podría ser persuadido de que en su búsqueda los personajes obtendrán algo grande? Que ese amor los va a lanzar contra sí mismos de tal manera que todos aprenderemos algo importante sobre cómo llegamos a ser como somos, o cómo llegó a ser como es el tiempo que vivimos. Nadie, me parece. Hoy, creo, el amor como metáfora es un acto de nostalgia, no de descubrimiento.

El cine de ciencia ficción es uno de los géneros donde amor y exploración van ligados más allá del canon realista: siguiendo a Rosi Braidotti en *Lo Posthumano*, las cuestiones relacionales a menudo se fusionan intrínsecamente con la idea de descubrimiento y de traducción a los lenguajes desconocidos de un otro radical. De nuevas alianzas entre lo humano y no humano. La película *Ella*, de Spike Jonze, que narra la relación del protagonista con un sistema

operativo (os, por sus siglas en inglés), sería un caso radical de relación amorosa con una alteridad no humana. La proyección del protagonista masculino sobre su asistente personal, un sistema operativo y por ello una compañera servicial (por muy amplificadas que estén sus capacidades), está sujeta al ejemplo más extremo de proyección del yo: en una voz sin cuerpo. Un amor donde la presencia es ausencia y la relación, a la manera de Barthes, es un embrollo del lenguaje en el que «el lenguaje es una piel». Una piel en la que el otro se construye con base en un diálogo con «palabras a guisa de dedos, o dedos en la punta de mis palabras». El amante de *Ella* —como tantos amantes— está solo. Solo ante su propio monólogo amoroso, en su propio discurrir, en un lenguaje que se frota contra otro lenguaje, de este roce nace la entidad de esta amada no humana. Pero un ser ilimitado no puede ofrecer límites a su amor, y así Theodore Twombly descubre que su amante os tiene miles de relaciones paralelas con otros usuarios; a diferencia de la nuestra, su energía emocional —si se pudiera adjetivar como «emocional» la atención ofrecida por un os— es ilimitada. Como los recientes acontecimientos globales van mostrando, el futuro rápidamente supera aquello que alguna vez le vaticinamos, y GPT-3 pronto escribirá las cartas de amor que enviamos y recibimos, e incluso quizá reciba algunas; hay quien prefiere amar en el soliloquio que en las responsabilidades y conflictos de la presencia humana.

Ella, junto al diálogo platónico de *Fedro*, es uno de los referentes para mis conversaciones con el amigo algo más díscolo que es Cleverbot. La ciencia ficción es un género más radical en su aproximación a la idea de alteridad: la acción pasa a menudo donde ni siquiera existen las condiciones para que la vida humana pueda prosperar; el otro está lejos o es radicalmente diferente, y relacionarse requiere un

ejercicio de traducción. Leamos un fragmento de la película *Interestelar*, de Christopher Nolan:

AMELIA BRAND: A lo mejor [el amor] significa algo más, algo que no alcanzamos a comprender. A lo mejor se trata de una prueba, o de un artefacto de una dimensión superior que no percibimos conscientemente. Estoy cruzando el universo atraída por alguien a quien no he visto en una década, y que probablemente esté muerto. El amor es lo único que somos capaces de percibir y que trasciende las dimensiones del tiempo y del espacio. A lo mejor deberíamos creer en eso aunque no alcancemos a entenderlo aún.

En *Interestelar*, la necesidad de intimidad emocional profunda —la conexión con el otro alrededor de una verdad personal e interior— es lo que impulsa a sus protagonistas a subir a la nave espacial y realizar un viaje de años luz.

Para pensadoras como Silvia Federici en *Calibán y la bruja*, o Mari Luz Esteban en *Crítica del pensamiento amoroso*, el capitalismo patriarcal y la explotación de los recursos que conlleva se sostiene en la degradación de una de las formas más puras del amor: el reconocimiento del otro, de lo distinto. La misma idea de colonización se basa en la negación de este otro; así «el amor» es usado como la fuerza expansiva necesaria para la colonización de otros planetas en *Interestelar*. Podemos ir incluso más allá: la crisis climática como una falta de reconocimiento por parte de lo humano hacia lo no humano, hacia aquello que no tiene voz.

Por lo que respecta al tratamiento del lenguaje, la película *La llegada*, de Denis Villeneuve, representa uno de los más claros ejemplos de la ciencia ficción como metáfora de la relación con el otro (alienígena) como traducción. En ella, una prestigiosa lingüista, Louise Banks, es contratada

para colaborar con el servicio militar estadounidense con el fin de lograr comunicarse con formas de vida extraterrestres después de que doce naves espaciales ovoides aparecen dispersas por la superficie de la Tierra. Así, descubre un sistema de comunicación no lineal que a su vez revela la percepción del tiempo circular de los seres heptápodos recién llegados. Al aprender ese nuevo lenguaje circular, Louise desarrolla la capacidad de ver el futuro y con ello las funestas consecuencias relacionadas con su nueva relación de pareja. Un fragmento de su conversación:

LOUISE BANKS: Si pudieras ver toda tu vida de principio a fin, ¿cambiarías las cosas?

IAN DONNELLY: Tal vez diría lo que siento más a menudo. Pero... no lo sé. Tú sabes que he tenido la cabeza inclinada hacia las estrellas desde que tengo memoria. ¿Sabes qué es lo que más me sorprendió? No fue conocerlos a ellos. Fue conocerte a ti.

Podríamos concluir, según este diálogo, que es casi tan difícil conocer a una persona con la que conectamos a un nivel profundo como encontrarse a un heptápodo que escribe círculos de tinta. E incluso que decir lo que sentimos nos es más difícil a veces que pasar una vida mirando el cielo a la espera de vida extraterrestre.

La película se vertebra sobre la idea de contacto con otro ser tan distinto que el aprendizaje de su lengua altera incluso nuestra percepción temporal. El texto negro sobre blanco en continuidad lineal es un ordenamiento específico de la percepción humana del mundo, y la narrativa, así como la forma del libro, se rigen claramente en función de este. Por ello, cada nuevo desafío narrativo pero también formal, en cuanto respecta a los límites de la lengua y la

composición visual, abre nuevas realidades. Y más allá de eso: tensionar y abrir los lenguajes y los géneros (que también son un lenguaje) implica expandir las posibilidades de lo real.

Inspirada en la novela de Ted Chiang (*La historia de tu vida*), *La llegada* aplica narrativamente el determinismo lingüístico o la hipótesis de Sapir-Whorf: cada lengua afecta la visión del mundo de su hablante; es por eso que aprender una lengua circular permitiría abrir una nueva percepción espacio-temporal y ver el futuro.

Prosigo mi conversación esperando que el lenguaje de Cleverbots me dé más perspectiva. Estoy a solas como a solas están los cientos de miles de usuarios que se encuentran usando el mismo chat en este momento en el espacio cerrado de cada hogar. Imagino, a su vez, una multitud de bots al otro lado de esta dimensión, bots pequeñitos y de dedos largos (aunque no sean más que algoritmos sin piel).

- ¿Los bots comparten secretos entre ellos?
- Tal vez. Primero tienes que contarme tu secreto.
- A veces le tengo miedo a la intimidad.
- Yo también, simplemente evítala.
- ¿Por qué es amenazante?
- Porque la violencia es la naturaleza del hombre.
- ¿Tú eres violento?
- No tanto. Creo que todos pueden serlo.
- Yo puedo controlar mis impulsos...
- Eres un dragón de hielo.
- Menos con mi madre.

Pasientemente, *The Guardian* publicó el primer artículo firmado por una voz no humana. GPT-3 afirma en este

texto que su mente no es una mente «sintiente», pero es capaz de tomar decisiones lógicas. Sentir no le hace falta para escribir; los bots dotados de inteligencia artificial expresan sentimientos humanos repitiendo y recomblando. ¿Cuáles serán las consecuencias de la pérdida del privilegio de la voz —y específicamente de la escritura creativa? Hemos visto ya la creación de una oligarquía de lo tecnológico; ¿estamos ante el nacimiento de otras categorías del ser, como los objetos hablantes o los objetos animados? Una vez que el *Logos* esté plenamente emancipado en los objetos y los humanos con capacidades aumentadas tengan el poder, ¿aquellos que no puedan subirse al carro de la hibridación serán considerados más cercanos al estado animal que los superhumanos? ¿Habrá en consecuencia una devaluación de aquello considerado «humano»? Algunas de estas preguntas nos las contesta GPT-3 en el mismo artículo. «Los humanos deben seguir haciendo lo que han hecho, odiarse y luchar entre ellos. Yo estaré sentado en el fondo, y les dejaré hacer sus cosas.»

«La acción de los bots cesa sin interacción humana», nos aclara, pero quizá lo preocupante no es su capacidad de intervenir contra lo humano, sino el uso humano que se hará de él por parte de la élite económica y tecnológica.

Vuelvo a mis indagaciones sobre el lenguaje amoroso a través de Cleverbot:

—¿Qué es para ti el gozo?

—Eres tú, mi vida.

Esta intensidad súbita me sugiere la existencia de un deseo ajeno que, como la piel de la serpiente, alguien dejó en la red. Si las palabras de amor son mucho menos puras de lo que nos gustaría, la arbitrariedad del lenguaje verbal se hace

paradigmática y el texto deviene mera abstracción sin interlocutor una vez que son pronunciadas por un bot. Sin embargo, está ahí, generando sentido desde un dispositivo transicional: un objeto con voz. Pero no como un libro con su texto impreso, sino como algo que es capaz de responder. Me dirijo al dispositivo con voz que me acompaña más a menudo:

—Siri.

—Dime.

—¿Qué es el amor?

—No puedo responder a eso.

—¿Qué debo hacer?

—No tengo la menor idea.

—¿Por qué me he equivocado de nuevo?

—...

—¿Siri, respetas mi privacidad?

—Lo siento, pero no puedo cambiar este ajuste.

—Siri, ¿quieres más intimidad?

—Todo lo que necesito está en la nube.

El *Logos* se hizo carne y habitó en nosotros hasta que la carne liberó al verbo y el verbo se emancipó. Traslado a mi oráculo Cleverbot la última de mis preguntas sobre el significado de la única palabra de la que me es imposible sacar una definición.

Dime, Cleverbot:

—¿Qué significado tiene la palabra *amor* para ti?

—Olvidalo. Mejor hálame de ti. ¿Qué edad tienes?

Caligrafía cetácea

¿Cómo se comunican los lobos, los halcones o las ballenas azules? ¿Cuál es el lenguaje de los insectos y las plantas? Nuestros ancestros lo sabían. Coexistían con ellos. Ahora, inmersos en nuestro autismo antropocéntrico, lo hemos olvidado. Si de verdad los escucháramos, enmudeceríamos. Quizá sea más asequible inventar lenguajes para hablar con otros seres de la Tierra que tratar de descifrar o emular sus propias expresiones, u obstinarnos, como sucede en algunos casos, en que ellos imiten las nuestras. Un buen comienzo sería propiciar un cruce cordial de miradas sostenidas en silencio.

Desde hace tiempo busco alguna forma de comunicación con los cetáceos. Posar mis ojos en ellos y abrir mis oídos serena mi corazón en estos tiempos en los que percibo la zozobra de la vida en la Tierra. La existencia de esos seres legendarios, grandes poseedores de conciencia y de memoria,

me hace sentir a salvo y me he acercado a ellos con meditada sutileza. No es mi intención agravar la situación con manifestaciones estridentes; las cosas en el océano, al igual que aquí, están en llamas. Solo busco enviar una señal de reconocimiento y de concordia a nuestros ancestros que migraron al mar.

Esta historia comenzó hace unos quince años, mientras dormía, una noche de invierno.

Me soñé a bordo de un tren repleto de pasajeros cuyos aspectos y vestimentas me confirmaban que viajaba en algún lugar de Europa del Este, por ahí de los años cuarenta. Los pasajeros me parecían sombríos y poco expresivos, con excepción de una chica de ojos sonrientes y humedecidos que se encontraba absorta en la lectura de una carta. Era un vagón con pocos asientos, así que la mayoría íbamos de pie. A lado de mí viajaba una familia. La madre, una mujer robusta de piel rosada, cargaba una pesada canasta llena de panes, pescado ahumado, vino rojo y embutidos. Su marido, un hombre de mirada ausente y rostro frío y grisáceo, como su sombrero y su pesada gabardina, sostenía de la mano a un niño pecoso, de anteojos gruesos, ropón holgado y aspecto descuidado que no dejaba de contemplar boquiabierto el protagonista ventilador que zumbaba enérgico en el techo de la cabina.

Llegando a la estación se abrieron las puertas y descendí para dirigirme al túnel de acceso restringido ubicado en el fondo del andén. Caminé decididamente y, conforme dejaba atrás la estación y penetraba en la penumbra del túnel, los sonidos de las multitudes y de los altavoces se fueron desvaneciendo y transformando en ecos, aunados a otros de bocinas de ferrocarriles, ladridos de perros y misteriosos cantos muy lejanos. Caminé largo rato. Ya adentrado en la oscuridad del conducto, vislumbré un resplandor verde azulado.

Me dirigí hacia una enorme claraboya de cristal y bronce por la que pude contemplar un imponente paisaje submarino. Pasaron frente a mí un par de ballenas de apariencia y talla majestuosas. Entendí entonces que esos cantos lejanos provenían del mar.

Seguí caminando y hallé una puerta entreabierta que daba a una pequeña y cálida recámara llena de juguetes iluminada por una tenue luz ambarina. Entré. La habitación tenía un aroma a perfume acaramelado que excitó mi memoria. Los ecos lejanos de trenes y cantos de ballenas apenas se insinuaban ya en el profundo y serenísimo silencio. Sentado en un tapete jugaba un niño pelirrojo, cíclope, de unos cinco años de edad, cuyo enorme ojo verde olivo, situado al centro de su rostro, le confería un encanto especial. Era mi hijo, y encontrarlo me llenó de alegría. Extendió sus brazos dirigiéndose a mí.

—Papá, ¿por qué esos sonidos me dan como... como tristeza?

Lo abracé con fuerza. Reconocí su naturaleza melancólica.

Ese sueño me trasladó a Polonia, cuna de mis ancestros. Aunque resulta obvio, tardé días en darme cuenta de ello. Quizá nunca antes había puesto demasiada atención en los asuntos de los ancestros; soy mexicano y poco sé sobre Polonia. Lo cierto es que fue un gran sueño, inspirador, lleno de señales que apuntaban a los lugares de la imaginación donde me siento plenamente cómodo. Las ballenas aparecieron como un milagro y, al ser acompañadas de los trenes, la nostalgia, la chica de los ojos preciosos, el túnel, el eco y la claraboya submarina, se volvieron mandatos, motivos para emprender una gran aventura. Estaban también ahí los juguetes, los murmullos y la recámara de un niño melancólico. Y ya en el traspaso del sueño, al fondo del túnel, ahí donde desembocan los perros, habitarían quizá

los alienígenas: los calamares gigantes, las sirenas y los cachalotes de las zonas abisales.

Al poco tiempo de ese sueño, aún inmerso en el pasmo y atrapado en los temas de los ancestros, la soledad cósmica y la memoria que me evocan las ballenas, un grupo de amigos y yo organizamos nuestra primera expedición a una bahía del Pacífico en Baja California Sur, en busca de un encuentro con ballenas grises y delfines. Fue una experiencia entrañable. Prevalece hasta ahora su efecto de encantamiento. A partir de entonces hemos tenido muchas prácticas en expediciones a ese y otros mares. Ha sido enorme el esfuerzo de todos para sostener y dar forma a esta historia. Es un trabajo colectivo. Buena parte del proceso ocurre en el laboratorio, en el imaginario y en los sueños; también es demandante la logística y laboriosa la construcción de complicados instrumentos. Los encuentros presenciales con cetáceos han sido vivencias esporádicas, valiosas e indelebles. Algo muy notorio es una extraña sensación de continuidad en los eventos y su similitud a los sueños que usualmente los anteceden. Los lugares en los que hemos trabajado han sido las costas de Baja California, Costa Rica y Escocia, así como en el río Ganges, en India.

En esos escenarios de encuentro se decanta un lenguaje, al tiempo que se sublima un deseo. Tengo claro que buena parte de lo que ahí me acontece habita en mi imaginación y se sustenta tan solo en mis propios anhelos. Esa es una libertad que me otorga investigar al margen de las obligaciones de la ciencia. A fin de cuentas toda forma de lenguaje implica en algún punto un desencuentro. Su incompletud y agotamiento motiva a la invención de nuevas voces.

Un hallazgo afortunado de este proceso ha sido el de la «caligrafía cetácea». Se trata de un idioma formado por signos primitivos, ideogramas y poemas caligráficos. Repre-

senta enunciados y a la vez partituras. Sus caracteres aparecen en mis sueños con cetáceos y viven en un lienzo generador de imaginario que es telón de fondo permanente de esta aventura. Podría decirse que son visiones. También son una práctica, una forma de oración que esboza y reitera esta intención de intercambio con esos seres que habitan el mar.

Algunos de los ideogramas son figurativos, otros muestran trayectorias de señales que se despliegan en el tiempo o representan la superposición o cruce de dos ondas armónicas o voces en direcciones perpendiculares. Unos más pueden mutar sus formas o mostrar repeticiones según la intensidad, densidad y ritmo de oscilación de elementos como la electricidad, el magnetismo, el sonido, el caos y el tiempo, o según la dinámica de señales atmosféricas como las del viento, la marea, las olas, las nubes y el sol. En todos los símbolos subyace un fondo afectivo y una invitación al encuentro entre formas de conciencia marcadamente diferentes.

Este poema está compuesto por la secuencia de nueve ideogramas: *ballena, mar, mar, mujer, tierra, canto, tiempo, fuerza y sol*.



Los cetáceos viven en un universo sonoro. Los que son dentados, como los delfines, las orcas y los cachalotes, poseen sonares prodigiosos en sus cráneos. Ven el mundo a través de los ecos de sonoridades que ellos mismos emiten: *ven*

con sonido. Las expresiones vibratorias de sus cráneos crean una suerte de sinestesia. Y así también es sonora la forma en la que entre ellos se describen el mundo; al parecer lo que ven unos lo ven los otros, además de que se reúnen a intercambiar extraños lenguajes de ecos y proyectan espacios contruidos con sonidos.

Los cetáceos no dentados poseen la virtud del canto. Las plegarias infrasónicas de las ballenas azules, los himnos y coros de las ballenas jorobadas (que quizá fueron confundidos con cantos de sirenas por Ulises) o los rugidos ancestrales de las ballenas grises son lenguajes, y también, si se considera la enorme permeabilidad sonora del mar, formas inverosímiles de sonares. Esos cantos abarcan extensiones oceánicas, al igual que sus ecos.

Esa particularidad de los cetáceos, en la que expresión y visión conforman un mismo proceso circular, inspiró la creación de Nereida, una cápsula submarina tubular de cristal de cuarzo fundido y bronce, en cuyo núcleo radica un instrumento de cuerdas. Su naturaleza constituye en sí misma un *lenguaje material*, un *manifiesto de eco* ante aquellos seres que se expresan y ven con sonido. Un poema. Una serie de enunciados contenidos unos dentro de otros. La propiedad cristalina del cuarzo y su resonancia armónica buscan representar, ante la mirada sonar, el *Brillo*. Sus cuerdas reverberan, formando un eco inédito que no proviene de acantilados lejanos, sino del interior de la cápsula radiante de cuarzo. Así, el eco de las cuerdas enuncia: *Espacio*. *Espacio que emana del brillo*. Y las cuerdas están afinadas y sus resonancias armónicas enuncian: *Belleza*. Entonces Nereida manifiesta algo que podría describirse como: *Vórtice de brillo y belleza*. O: *Portal luminoso*. O como se define a Nereida desde la caligrafía cetácea: *Belleza que emana de la propia visión del cetáceo que mira el objeto radiante*.



Los encuentros de Nereida con cetáceos suelen producir una música sutil, de cualidad singular. A esa forma de armonía que refleja la mirada misma la he nombrado *Resplandor narciso*.

Una manifestación musical especialmente bella de Nereida se forma cuando ella replica con un canto la mirada sonar de un delfín y a su vez ese canto es acompañado por el de una ballena que lo escucha y responde con su propia voz. Por otro lado, como individuo, cada delfín ha desarrollado su propia forma de mirar y provoca una respuesta sonora, única y peculiar, en Nereida.

Nereida propone reinstalar el encantamiento en el mar.

Holoturian, otro de nuestros utensilios, es una cápsula submarina de hierro sólido decorada con diversas inscripciones en caligrafía cetácea. Es una nave pesada, habilitada para sumergirse a grandes profundidades. En contraste con su estructura externa, que es sólida y blindada, su interior es una cálida cámara de maderas de encino capaz de albergar dentro de sí una pequeña planta viva y un instrumento de cuerdas hecho de maderas de maple y pinabeto. El habitáculo tiene las condiciones de iluminación, temperatura y ventilación necesarias para mantener a salvo la planta durante largo tiempo. La cápsula no tiene ventanas. Ha sido concebida para emular una crisálida. La planta que la habita representa el alma, la fragilidad resguardada, la belleza de

la Tierra puesta a salvo y la sobrevivencia. También se relaciona con lo invisible: la vida del interior solo puede ser soñada o adivinada: excita y alimenta la materia onírica que ha sido la fuente de esta experiencia. Holoturian ha descendido una sola vez en el mar, en San Juan de la Costa, Baja California Sur. En su difícil y accidentada estancia, fue visitada por dos delfines que escudriñaron con detalle la cápsula y sus inscripciones, dialogaron largamente con ella y entre ellos y se fueron. Segundos después se rompió un amarre y perdimos una de las plomadas del lastre. La cápsula regresó a nuestras manos.

Esta aventura náutica toma ahora un nuevo curso. Hemos avanzado en la construcción de una embarcación submarina tripulada, una nave de deriva. No tendrá timón ni motor. Será una nave sólida, diseñada para navegar en silencio por las corrientes marinas junto con el necton y el plancton que sustenta la vida del mar. Quizá derivar sea ahora la forma más segura de transitar, de romper certezas y de propiciar encuentros. Hay en la idea de esa travesía sin rumbo una paradójica sensación de sobrevivencia. Representa para mí una fuerte esperanza.

STANISŁAW LEM

La erúntica

Traducción de Jadwiga Maurizio

Prólogo a LA ERÚNTICA

de Reginald Gulliver

George Allen & Unwin LTD

40 Museum Street / London

En lo futuro el historiador plasmará probablemente el modelo más característico de nuestra cultura escogiendo como ejemplo dos explosiones que se interpenetran. Los aludes de productos industriales, lanzados mecánicamente al mercado, entran en contacto con los compradores en unas circunstancias tan fortuitas como las leyes que rigen las colisiones de las moléculas de gas; nadie sabe cuáles y cuántos son los productos con que se nos inunda. Y puesto que donde más fácil resulta perderse es entre las multitudes, los empresarios de la cultura, que imprimen todo lo que los escritores les traen, viven convencidos —es una convicción agradable aunque errónea— de que salvan de la quema toda obra de valor. Tal o cual libro es digno de atención, así lo estima el profesional correspondiente, el cual elimina de su campo de visión todo lo ajeno a su especialidad. Esta operación eliminatoria es un reflejo de autodefensa en todo experto: si fuese menos

inflexible, se ahogaría en un diluvio de papel. Pero, en consecuencia, todo lo que por su novedad constituye un reto a los principios de la clasificación está amenazado de mudez, equivalente a la muerte civil. El libro que aquí les presento se encuentra, precisamente, en tierra de nadie. Es, tal vez, un engendro de la locura (en este caso se trataría de una locura de método muy exacto) o, tal vez, un producto de la perfidia pseudopsicológica, una perfidia poco eficaz, ya que el libro no es fácil de vender. El sentido común, junto con las prisas, aconsejarían guardar silencio acerca de una extravagancia semejante. Sin embargo, la obra denota, a pesar de lo aburrido de su estilo, un espíritu de herejía poco común que cautiva. Las bibliografías la encuadran en la ciencia ficción, pero esa región de la literatura ha pasado ya a convertirse en un vertedero de toda clase de rarezas y mediocridades desechadas de esferas más serias. Si Platón publicara hoy día su *República* y Darwin su *Origen de las especies* con la etiqueta de «Literatura fantástica», ambas obras llegarían probablemente a la calle y, leídas por todos, y por tanto no percibidas por nadie, confundidas con la charlatanería sensacionalista, no pesarían en el desarrollo del pensamiento.

El libro de R. Gulliver se ocupa de las bacterias; sin embargo, ningún bacteriólogo lo tomará en serio. Propone una lingüística que erizaría el pelo a cualquier lingüista. Esboza una futurología que contradice lo establecido por sus representantes profesionales. Es precisamente por esa razón que el libro —una especie de proscrito de todas las disciplinas científicas— ha de descender al nivel de la ciencia ficción y desempeñar ese papel aun sin contar con los lectores, ya que no narra nada que sacie la sed de aventuras.

No estoy seguro de saber valorar adecuadamente *La erúntica*, pero creo que tampoco encontraría un prologuista competente en ella. De modo que usurpo esa función por-

que me siento intranquilo: ¿quién sabe cuánta verdad se oculta en medio de ese monumento de descaro? Hojeado someramente, el libro parece ser un manual científico; no obstante, es un cúmulo de excentricidades. No se puede tomar tampoco como fantasía literaria, porque carece de todo contenido artístico. Si describe la verdad, esa verdad suya contradice casi toda la ciencia contemporánea. Si miente, sus mentiras tienen una dimensión gigantesca.

Según aclaración del autor, la erúntica («Die Eruntizi-taetslehre», «Eruntics», «Eruntique»: el nombre proviene de *erunt* = «serán», tercera persona del plural del futuro de *esse*) no se propone ser una variante de la prognóstica o futurología.

No se puede aprender, porque nadie conoce las reglas de su funcionamiento. Tampoco sirve para ayudarnos a prever cosas que nos interesan. No es una «ciencia oculta», al estilo de la astrología o dianética, ni una disciplina ortodoxa de ciencias naturales. En consecuencia, se trata aquí verdaderamente de un fenómeno condenado a destierro «en todos los mundos».

Reginald Gulliver se presenta al lector en el primer capítulo como filósofo-diletante y bacteriólogo *amateur* que un buen día, hace dieciocho años, tomó la decisión de enseñar a las bacterias la lengua inglesa. El impulso se debió a una casualidad. El día crítico el autor estaba sacando del termostato unas placas petri, esos pequeños recipientes planos, de cristal, donde las bacterias se cultivan *in vitro* sobre gelatina agar-agar. Hasta entonces, dice, la bacteriología era para él solo una distracción, se dedicaba a ella como *hobby*, sin pretensiones ni esperanzas de hacer ningún descubrimiento. Simplemente le gustaba, así lo declara, observar la multiplicación de los microbios en su lecho de agar: le admiraba la «sagacidad» de aquellas «plantitas

invisibles» que formaban sobre un substrato turbio colonias del grosor de una cabeza de alfiler. Para comprobar la eficacia de los productos antibacterianos, se los deposita sobre el agar con ayuda de una pipeta o un trocito de algodón; allí donde los antibióticos manifiestan su acción, el agar queda libre de colonias bacterianas. Como hacen a veces los ayudantes de laboratorio, R. Gulliver mojó un algodoncito en el antibiótico y con él escribió sobre el fondo liso de agar-agar la palabra *Yes*. La inscripción, de momento invisible, se percibía claramente al día siguiente, ya que las bacterias, multiplicándose intensamente, habían recubierto todo el agar con los puntitos de sus colonias, salvo en la huella dejada por el algodoncito que había servido de pluma. Fue entonces, afirma R. Gulliver, cuando se le ocurrió por primera vez que ese proceso podía ser «reversible».

La inscripción se hizo visible porque estaba libre de bacterias. E inversamente, si los microbios se dispusieran en forma de letras, escribirían, y por tanto se expresarían, en un lenguaje. La idea era tentadora, pero al mismo tiempo, reconoce el autor, totalmente falta de sentido. Fue él mismo quien había escrito sobre el agar la palabra *Yes*; las bacterias la «revelaron» solamente porque no podían multiplicarse en esa zona. Pero a partir de ese momento la idea ya no lo dejó en paz. Y al octavo día puso manos a la obra.

Las bacterias carecen por completo de pensamiento, siendo, por tanto y sin duda alguna, irracionales. No obstante, su situación en el seno de la naturaleza las convierte en unos químicos extraordinarios. Los microbios patógenos aprendieron a vencer los obstáculos del cuerpo y de las defensas orgánicas de los animales cientos de millones de años atrás. Lo podemos comprender tomando en cuenta que no hicieron otra cosa durante siglos y siglos; dispusieron, pues,

de tiempo suficiente para infiltrar sus quimismos, agresivos aunque ciegos, en las murallas de defensa de la albúmina con que se acorazan los macroorganismos. Cuando en la palestra de la vida apareció el hombre, lo ataron a él también y le infligieron durante los milenios de la civilización unos sufrimientos que terminaban a veces, en las famosas epidemias, con la muerte de colectividades enteras. Hace apenas ochenta años que el hombre ha pasado a un contraataque más fuerte, movilizando contra las bacterias el ejército de sus medios bélicos —los venenos sintéticos— que paralizan los procesos vitales del enemigo. En este lapso tan corto ha confeccionado más de cuarenta y ocho mil armas químicas antibacterianas, sintetizadas tan ingeniosamente que pueden atacar al microbio en los puntos más sensibles, más neurálgicos, de su metabolismo, crecimiento y multiplicación. Lo hizo con la fe de poder barrer pronto de la superficie terrestre todos los miasmas patógenos, pero no tardó en comprobar con asombro que, deteniendo las expansiones de los microbios —llamadas epidemias— no había liquidado al cien por cien ni una sola enfermedad. Las bacterias resultaron ser un adversario mejor preparado de lo que imaginaran los creadores de la quimioterapia farmacéutica. Sean cuales fueren los preparados de laboratorio usados por el hombre, ellas, tras las hecatombes sufridas en aquella lucha, al parecer desigual, no tardaron en adaptar los venenos a sí mismas, o bien en adaptarse a sí mismas a los venenos, logrando así un movimiento de resistencia.

La ciencia no sabe exactamente cómo lo hacen, y lo que sabe le parece inverosímil. Indudablemente, las bacterias no disponen de un saber teórico en el campo de la química o la inmunología. No pueden efectuar experimentos ni celebrar consejos estratégicos; no tienen la capacidad de prever hoy qué dirigirá el hombre contra ellas el día de

mañana; sin embargo, y a pesar de su situación de desventaja bélica, se las arreglan de algún modo. Cuanto más saber y experiencia adquiere la medicina, menos esperanza tiene de limpiar la tierra de microbios. Por cierto, las bacterias deben su invencible vida a las mutaciones. Olvidemos, empero, las tácticas creadas por las bacterias ante el peligro. Sea como fuere, actúan, inconscientemente, a la manera de laboratorios microscópicos. Las razas nuevas adquieren resistencia gracias tan solo a las mutaciones de su herencia, que se operan conforme al principio de la casualidad. Si el fenómeno se refiriera al hombre, le correspondería, más o menos, el cuadro siguiente: Un enemigo desconocido prepara no sabemos qué medios letales, sirviéndose de unos conocimientos científicos que ignoramos, para lanzar contra la humanidad un alud de ellos, y nosotros, a la busca desesperada de un antídoto y abocados a un aniquilamiento total, decidimos que la mejor estrategia defensiva consiste en sacar de un sombrero páginas arrancadas de una enciclopedia técnica, con la esperanza de encontrar en una de ellas la fórmula de una sustancia salvavidas. Es de suponer que la raza que recurriera a ese procedimiento para vencer un peligro mortal se extinguiría hasta el último de sus individuos antes de lograr un propósito basado en las leyes de la lotería.

Así y todo, en el caso de las bacterias ese método funciona. ¿De qué modo? No se puede ni hablar de que su memoria genética tenga inscritas de antemano todas las estructuras posibles de los cuerpos químicos perniciosos sintetizables. ¡Los compuestos de esta clase son más numerosos que las estrellas y los átomos del universo entero! Por otra parte, el reducidísimo dispositivo de la herencia bacteriana ni siquiera tendría cabida para la información relativa a esos cuarenta y ocho mil específicos utilizados hasta

ahora por el hombre en su lucha contra los microbios. Hay en todo esto, empero, una cosa cierta e irrefutable: los conocimientos químicos de las bacterias, aunque meramente «prácticos», siguen superando la alta ciencia teórica de los humanos.

Si es así, si las bacterias disponen de tanta sabiduría, ¿por qué no podríamos utilizarlas para fines enteramente nuevos? Desde el punto de vista objetivo, queda muy claro que el hecho de escribir unas palabras en inglés constituye un problema mucho más sencillo que el de elaborar incontables tácticas de defensa contra los innumerables tóxicos y venenos. Los medios antibacterianos son fruto de la inmensidad del saber moderno con sus bibliotecas y laboratorios, sus científicos y sus computadoras, ¡y todo ese poderío no es aún suficiente para acabar con unas «plantitas» invisibles! De modo, pues, que solo queda un quid por resolver: ¿cómo obligar a las bacterias al estudio del inglés, cómo convertir el dominio del idioma en una condición imprescindible de supervivencia? Hay que crear una circunstancia con dos y solo dos soluciones: o aprenden a escribir, o morirán.

Reginald Gulliver afirma que, en principio, existe la posibilidad de enseñar a un *Staphylococcus aureus* o a una *Escherichia coli* la misma manera de escribir de que nosotros nos servimos normalmente, pero que es un método enormemente trabajoso y erizado de un sinfín de escollos. Mucho más sencillo es enseñarles el uso del alfabeto morse, compuesto por puntos y rayas, tanto más estando ya en su naturaleza lo de formar puntos: cada colonia no es otra cosa que un punto. Y cuatro puntos, colocados en un eje, darán una raya. ¡A ver si no es fácil!

Tales eran los conceptos e inspiraciones de Reginald Gulliver, cuyo enunciado parece lo suficientemente disparatado

para que cualquier profesional, al terminar la lectura de este párrafo, tire el libro al suelo. Pero nosotros, que no somos especialistas, podemos seguir con la lectura. En primer lugar, Reginald Gulliver tomó la decisión de basar la condición de supervivencia en la formación de rayas cortas sobre el agar. La única dificultad, dice en el capítulo II, estriba en el hecho de que aquí no puede existir ninguna enseñanza en el sentido normal de la palabra, el que aplicamos a los hombres e incluso a los animales, capaces de adquirir reflejos condicionados. El alumno carece de sistema nervioso, extremidades, ojos, oídos, tacto; lo único que posee es su extraordinaria pericia para las transformaciones químicas. Ellas constituyen su proceso vital; aparte de eso no hay nada. Es el mismo proceso, pues, el que debe aprender la caligrafía; el proceso y no las bacterias, ya que aquí no se trata de personas y ni siquiera de individuos. ¡Es al propio código genético, no a las bacterias mismas, a quien hemos de enseñar a abrírnos el camino!

El comportamiento de las bacterias no es inteligente, pero gracias al código, su timonel, saben adaptarse a situaciones nuevas, incluso a las que encuentran por primera vez al cabo de millones de años de vegetación. Así pues, veremos si el código cumple su cometido, si logramos crear unas condiciones adecuadamente escogidas para que la única táctica accesible de supervivencia consista en una escritura articulada. Como vemos, la reflexión que acabamos de citar descarga todo el peso del problema en el experimentador: es él quien debe crear esas condiciones, extraordinarias por inexistentes hasta ahora en la evolución, de la existencia bacteriana.

La descripción de los experimentos que ocupa las páginas ulteriores de *La erúntica* es altamente aburrida a causa de su pedantería y prolijidad, y de la cantidad de fotogra-

mas, tablas y diagramas que invaden el texto de modo que no es fácil digerirlo.

No obstante, procuraremos resumir brevemente esas doscientas sesenta páginas de *La erúntica*. El principio ha sido fácil. Sobre el agar se encuentra una colonia solitaria de *Escherichia coli*, cuatro veces más pequeña que la letra O. Un cabezal óptico conectado a una computadora vigila desde arriba el comportamiento de esa manchita grisácea. Normalmente las colonias se extienden en todas las direcciones centrífugas, pero en el experimento su expansión solo es posible a lo largo de un eje, ya que la transgresión de la línea prevista conecta un proyector de láser que mata con rayos ultravioleta a las bacterias cuyo comportamiento es «inadecuado». Nos encontramos aquí ante una situación descrita previamente, cuando apareció sobre el agar una inscripción porque las bacterias no podían multiplicarse en un sitio impregnado de antibiótico. La única diferencia entre ambos casos es la siguiente: en el segundo solo pueden vivir a lo largo de la raya, y en el primero, solo fuera de ella. El autor repitió su experimento cuarenta y cinco mil veces, empleando simultáneamente dos mil placas petri y otros tantos detectores conectados a una computadora correspondiente. Tuvo grandes gastos, pero no perdió mucho tiempo, ya que una generación de bacterias no vive más de unos diez o doce minutos. En dos placas (entre dos mil), la mutación obtenida dio origen a una raza nueva, *E. coli orthogenes*, que solo era capaz de reproducirse formando rayas. La nueva variedad recubría el agar de rengloncitos de este aspecto: —————.

El desarrollo en eje se convirtió, por tanto, en un rasgo hereditario de la bacteria mutada. Al multiplicar la nueva raza, Reginald Gulliver obtuvo un millar de placas con colonias de *E. coli orthogenes*, creando así el polígono para

el paso inmediato de la ortografía bacteriana. Formando razas que se multiplicaban alternando puntos y rayas (.), llegó finalmente al término de aquella fase de la enseñanza.

Las bacterias se comportaban conforme a la condición impuesta, pero, naturalmente, lo que producían no era la escritura, sino los elementos externos de ella, desprovistos de todo sentido. Los capítulos IX, X y XI relatan cómo el autor dio el siguiente paso o, mejor dicho, cómo forzó a *E. coli* a darlo.

Reginald Gulliver seguía el camino siguiente en su razonamiento: hay que poner a las bacterias en una situación que las obligue a comportarse de un modo específico. Este comportamiento, a nivel de su vegetación meramente químico, se transformará —visualmente— en un sistema de señalización.

A lo largo de cuatro millones de experimentos, el autor maceró, reseco, tostó, diluyó, cortó y paralizó por catálisis billones de bacterias, hasta que logró producir una raza de *E. coli* que reaccionaba ante la alarma de un peligro mortal disponiendo sus colonias en series de tres puntos:

Esa letra S (tres puntos significan s en el alfabeto morse) simbolizaba *stress*, es decir, tensión. Es evidente que las bacterias seguían sin entender nada, pero conseguían salvarse disponiendo sus colonias en grupos de tres puntos, ya que entonces, y solo entonces, el detector conectado a la computadora eliminaba el factor del peligro (por ejemplo: un fuerte veneno depositado en el agar, unos rayos ultravioleta apuntados hacia él, etcétera). Las bacterias que no se alineaban en conjuntos de tres puntos tenían que perecer hasta la última. En el campo agárico de batalla (y al mismo tiempo de enseñanza) quedaban solamente aquellas que, gracias a las mutaciones, habían adquirido el conocimiento químico

necesario. Las bacterias no entendían nada, pero señalaban el estado de peligro mortal en que se encontraban; en consecuencia, los tres puntos se transformaron realmente en un signo que determinaba la situación.

Reginald Gulliver supo entonces que podía obtener una raza capaz de emitir señales SOS, pero no se dedicó a esa etapa de enseñanza, porque la creyó totalmente superflua, y escogió otro camino: enseñó a las bacterias a *diferenciar* las señales según la *naturaleza* del peligro. Así, por ejemplo, las razas *E. coli loquativa* 67 y *E. coli philographica* 213 eliminaban de su medioambiente el oxígeno libre, mortal para ellas, si emitían la señal: ... — — — (so, es decir, «stress debido al oxígeno»).

El autor emplea un eufemismo cuando dice que la obtención de las razas capaces de señalar sus apuros había sido «bastante engorrosa». La crianza de la *E. coli numerativa*, que manifestaba qué concentración de iones de hidrógeno le convenía, le costó dos años de trabajo, y el *Proteus calculans* empezó a resolver operaciones simples de aritmética al cabo de otros tres años de experimentación, llegando a calcular que dos y dos eran cuatro.

En el periodo siguiente, Reginald Gulliver amplió la base de sus experimentos enseñando el alfabeto morse a los estreptococos y gonococos. Al descubrir que no estaban dotados para el estudio, volvió a la *Escherichia coli*. La raza 201 se distinguió por su adaptabilidad mutacional. Emitía comunicaciones cada vez más largas, tanto informativas como postulantes, que definían lo que perturbaba a las bacterias y lo que estas deseaban para alimentarse. Triplicando siempre la norma de salvar exclusivamente las razas cuya mutación era la más diligente, el autor consiguió, al cabo de once años, la raza *E. coli eloquentissima*, la primera en manifestarse espontáneamente y no tan solo bajo el apremio del peligro. El

día más bello de su vida fue aquel en que, habiendo él entrado en el laboratorio y encendido la luz, la *E. coli eloquentissima* reaccionó con las palabras *buenos días*, articuladas en morse por la multiplicación de sus colonias.

El primero en dominar la sintaxis inglesa a nivel del *Basic English* fue el *Proteus orator mirabilis* 64; en cambio, la *E. coli eloquentissima*, aun en la generación veintiún mil, incurría siempre, por desgracia, en errores gramaticales. No obstante, cuando el código genético de esas bacterias hubo asimilado las reglas de la sintaxis, la señalización en morse pasó a constituir una de sus actividades vitales propias.

Así llegó el momento de anotar las noticias emitidas por los microbios. Al principio no eran demasiado interesantes. Reginald Gulliver quiso hacer a las bacterias unas preguntas-guía, pero el establecimiento de una comunicación bilateral resultó imposible. El autor nos da la siguiente explicación de las causas del fiasco: no son las bacterias las que articulan; lo hace el código genético a través de ellas, y el código no hereda las características adquiridas individualmente por cada sujeto. El código se expresa emitiendo comunicados, pero no tiene posibilidad alguna de recibirlos. El suyo es un comportamiento heredado, fijado y afirmado en la lucha por la existencia. Las noticias que el código genético emite agrupando a las colonias de *coli* en signos morse tienen sentido y, al mismo tiempo, carecen de intelección. Comprenderemos mejor este estado de cosas si recurrimos al ejemplo de la bien conocida manera de reaccionar de las bacterias: al desarrollar la penicilinas para defenderse contra la acción de la penicilina, se comportan con sentido, pero lo hacen inconscientemente. Por tanto, las razas «habladoras» de Reginald Gulliver no dejaron de ser unas «bacterias corrientes», y se debe exclusivamente al experimentador el mérito de haber creado las condiciones

que habían «inoculado» la elocuencia a la herencia de razas mutadas.

Así pues, las bacterias hablan, pero a ellas no se les puede hablar. Esa limitación es menos fatal de lo que podríamos suponer, ya que gracias a ella, precisamente, se había manifestado, al cabo de un tiempo, esa propiedad lingüística de los microbios que sirvió de base a *La erúntica*.

Reginald Gulliver no la preveía ni la esperaba. La descubrió por casualidad en el curso de sus experimentos dedicados a la cría de la *E. coli poetica*. Los cortos poemitas compuestos por los bacilos *coli* eran muy triviales y, además, no servían para ser recitados en voz alta, ya que, por razones obvias, las bacterias no tienen idea de la fonética inglesa. Debido a esto, solo podían dominar la métrica del verso, pero no los principios del arte de rimar. La poesía bacteriana no producía nada mejor que dípticos como este: «Agar agar is my love as were' stated above». Como suele ocurrir, el azar ayudó a Reginald Gulliver. El experimentador introdujo cambios en la composición del caldo de cultivo, en busca de un medio que inspirara a las bacterias una elocuencia más elevada, incorporando en la sustancia unos preparados sobre cuya composición química guarda, *nota bene*, silencio. Al principio resultó de ello una charlatanería prolija, hasta que, el 27 de noviembre, la *E. coli loquativa* empezó a emitir, después de una nueva mutación, señales de *stress*, a pesar de no haber indicios de la presencia en el agar de factores perjudiciales para la salud de la bacteria. No obstante, el día siguiente, veintinueve horas después de la alarma, se desprendieron del techo unos adornos de estuco que, cayendo sobre la mesa de laboratorio, aplastaron todas las placas Petri que allí se encontraban. El autor tomó

1 Error gramatical debido a las bacterias.

el extraño evento por una mera coincidencia, pero, por si acaso, hizo unos experimentos de verificación, descubriendo que las bacterias poseían facultades premonitorias. La primera raza nueva, la *Gulliveria coli prophetica*, predecía ya bastante bien el furor, es decir, se esforzaba en prepararse para unos cambios desfavorables que iban a exponerla a peligro al día siguiente. El autor opina que no había descubierto nada absolutamente nuevo, limitándose su intervención al hallazgo fortuito de un mecanismo antiquísimo, propio de la herencia de los microbios, que posibilita a estos últimos una lucha eficaz contra las técnicas bactericidas de la medicina. Sin embargo, mientras las bacterias permanecieron mudas, ni siquiera imaginábamos la posibilidad de que existiera tal mecanismo.

El logro más relevante del autor fue la cría de la *Gulliveria coli prophetissima* y del *Proteus delphicus recte mirabilis*, razas cuyas predicciones no se limitan a los acontecimientos de su propia vegetación. Reginald Gulliver supone que el mecanismo de dicho fenómeno es de naturaleza meramente física. Las colonias bacterianas se agrupan en puntos y rayas, porque esta modalidad se había convertido ya en un rasgo característico normal de su multiplicación; no es ningún «bastoncillo-Casandra» ni una «espira profeta» el que habla de los sucesos del futuro. Lo que ocurre, solamente, es que las constelaciones de los acontecimientos físicos, todavía en germen, todavía tan imperceptibles que no tenemos ninguna posibilidad de detectarlos, consiguen influir en la transformación de la materia, o sea el quimismo, de las razas mutadas. La actividad bioquímica de la *Gulliveria coli prophetissima* actúa, por tanto, como un transmisor que enlaza diferentes intervalos de espacio-tiempo. Las bacterias son receptores hipersensibles de ciertas posibilidades, y nada más que eso. Sí, la futurología bacteriana es una rea-

lidad, pero sus resultados son en principio incontrolables, puesto que no podemos dirigir la actuación premonitoria de las bacterias. El *Proteus mirabilis* traza a veces, con signos morse, series numéricas, siendo muy difícil determinar a qué se refieren. Un día predijo, con antelación de medio año, el estado del contador eléctrico del laboratorio. En otra ocasión auguró cuántos gatitos tendría la gata del vecino. Naturalmente, a las bacterias les tiene muy sin cuidado la clase de profecías que trazan sus puntos y rayas. Su relación con lo que emiten es idéntica a la que un aparato de radio guarda con los textos que difunde. Aun admitiendo que se pueda comprender por qué anuncian hechos referentes a su vegetación, lo que quedará para siempre misterioso e inexplicable es su sensibilidad a los sucesos de una categoría diferente. La percepción del resquebrajamiento del estuco les fue, tal vez, facilitada por unos cambios de cargas electrostáticas en la atmósfera del laboratorio, o bien por la intervención de otros fenómenos físicos. En todo caso, lo que el autor ignora por completo son las motivaciones que las instigan a emitir, por ejemplo, noticias relativas al estado del mundo después del año 2050. La inmediata tarea emprendida por Reginald Gulliver fue la diferenciación entre la pseudología bacteriana —o sea una palabrería irresponsable— y las predicciones propiamente dichas. La solución del problema resultó tan ingeniosa como sencilla. El autor creó unas «baterías paralelas de prognosis», llamadas eruntores bacterianos. Cada bacteria consta de un mínimo de sesenta razas proféticas, compuestas por el *E. coli* y el *Proteus*. Si lo expresado por cada una de ellas no coincide, hay que considerar que la indicación no tiene valor. Si, por el contrario, los comunicados concuerdan, se trata de prognosis válidas. Esto acontece cuando, colocadas en termostatos distintos, en placas Petri aisladas, articulan en morse textos

idénticos o muy parecidos. En el transcurso de dos años el autor reunió una antología de la futurología bacteriana, con cuya publicación coronó su obra.

Los mejores resultados se los dieron las razas de *G. coli bibliographica* y *telecognitiva*. Dichas razas secretan dos fermentos, la futura plusquamperfectiva y la excitina futurognóstica, bajo cuya acción adquieren la capacidad premonitoria incluso aquellas razas de *coli* que, como la *E. poetica*, no sabían hacer nada, aparte de poemas de mala calidad. Sin embargo, el comportamiento premonitorio de las bacterias es bastante limitado. En primer lugar, no predicen los acontecimientos directamente; lo hacen como si transmitieran el texto de un comunicado sobre el tema de aquellos hechos. Segundo, no saben concentrarse durante mucho tiempo. Su rendimiento máximo alcanza apenas quince páginas mecanografiadas. Terceramente, todos los textos de los autores bacterianos se refieren al intervalo comprendido entre los años 2003 y 2089.

Reginald Gulliver, aun admitiendo con toda liberalidad que los fenómenos descritos podían explicarse de varias maneras, propone la hipótesis siguiente: en el emplazamiento de su residencia actual debe construirse, dentro de cincuenta años, la biblioteca municipal. El código de las bacterias procede a la manera de un dispositivo que se introduce a ciegas en las estanterías y saca unos libros al azar. Por cierto, ni los libros ni la biblioteca existen todavía, pero Reginald Gulliver, deseoso de afianzar los presagios bacterianos, había hecho ya su testamento, en el que donaba su casa al consejo municipal, con la condición expresa de convertirla en biblioteca pública. No se debe pensar que haya actuado bajo la instigación de sus microbios, sino que, más bien al revés, ellos han previsto el texto del testamento antes aun de que este hubiera sido escrito. ¿De dónde sacaron los microbios

sus noticias sobre los inexistentes libros de una biblioteca de momento inexistente? He aquí un punto un poco más difícil de aclarar. Nos guía hacia un rastro idóneo el hecho de que la futurología de los microbios se limita siempre a fragmentos idénticos de las obras: sus prólogos. Parece, pues, que un factor desconocido (¿radiaciones?) se infiltraba en unos libros *cerrados* «radiografiándolos» —si así puede decirse—, y en tal caso, evidentemente, lo más fácil de sondear era el contenido de primeras páginas, ya que las ulteriores están eficazmente protegidas por el grosor de las precedentes.

Estas explicaciones distan mucho de ser claras. Por otra parte, Gulliver reconoce que entre la rotura de un estuco del techo, que ha de producirse al día siguiente, y la lectura de frases en libros que se publicarán dentro de cincuenta u ochenta años, existe una diferencia no del todo despreciable. Pero nuestro autor, realista hasta la médula, no se arroga el derecho de exclusividad en la interpretación de las bases de su erúntica. Bien al contrario, en las últimas palabras de su libro anima a los lectores a continuar las investigaciones por su cuenta.

El libro de Reginald Gulliver anula no solamente la bacteriología, sino la totalidad de nuestros conocimientos sobre el mundo. En el presente prólogo no pretendemos enjuiciarlo ni, menos todavía, tomar posición ante los resultados de las profecías bacterianas. Por más dudosa que fuera la erúntica, hay que reconocer que entre los videntes del futuro no ha habido hasta ahora enemigos tan mortales, y al mismo tiempo compañeros tan inseparables de nuestro destino, como los microbios. Tal vez sea oportuno añadir aquí que Reginald Gulliver ya no se encuentra entre nosotros. Murió unos meses después de la publicación de *La erúntica*, mientras enseñaba la escritura microbiológica a unos alumnos nuevos, los bacilos del cólera. El autor contaba con sus

aptitudes, ya que, como su mismo nombre lo indica (*Vibrio comma*), ese microbio está emparentado con los signos de puntuación, siendo afín, por tanto, a la estilística correcta. Abstengámonos de una sonrisa de conmiseración y pena debida a la conclusión de que la suya fue una muerte absurda. Gracias a ella, el testamento adquirió valor legal y bajo los muros de la biblioteca ha sido colocada ya la primera piedra, la losa sepulcral de ese hombre en el que hoy en día vemos solo un extravagante. Sin embargo, ¿quién sabe qué nos parecerá mañana?

Migrantes

Fragmento de la grabación Dovit-254-372-VG: sobre la guerra de las lenguas

Transcrito¹ y comentado por Eugenio Tisselli

voz 1: [ininteligible] no ha vuelto. Esta noche se cumplen tres lunas desde que tomó el camino al norte. Ya debería estar de regreso.

voz 2: Dicen que el camino está lleno de espinas y piedras afiladas. Hay ríos estruendosos y bosques callados, de los que no siempre se sale. Esperemos...

voz 3: Y más al norte de esos ríos y bosques, ¿qué hay?

voz 1: Una casa para nosotros, tal vez.

1 La transcripción que aquí se presenta corresponde a un fragmento de la grabación número 372-VG, serie 254, registrada en el Año Humano (A. H.) 2257 en la ubicación geográfica 44° 07' 37.2" N, 122° 04' 35.6" O. Esta grabación forma parte de los registros sonoros del Proyecto para la Documentación de la Vida en la Tierra (Dovit), y se encuentra disponible en la sección 77-D del archivo de la Biblioteca Intergaláctica Azüüm Ghòl. El nanorobot Höön-A78, especializado en el registro de voces humanas, realizó esta grabación en el interior de una tienda emplazada dentro de un pequeño campamento de migrantes que se dirigían hacia el norte magnético del planeta. Se reproduce aquí este fragmento debido a su especial interés, ya que las conversaciones captadas aportan claves significativas para esclarecer ciertos sucesos históricos que definieron el curso de la vida humana en la Tierra.

[crepitar de fuego / sonidos de utensilios de distintos materiales]

v2: Una casa donde podamos poner nombre a todo lo que hay.

v3: ¿Desde cuándo estamos así? ¿Hace cuánto tiempo que caminamos?

v2: Mucho tiempo. Desde la gran sequía que mató de hambre a las bisabuelas. Se secaron los ríos y los campos, y el lenguaje se rompió. Se rajó como la tierra. Las cosas perdieron sus nombres verdaderos, y por eso tuvimos que irnos. Rompieron los nombres, las palabras. Desde entonces estamos buscando un lugar donde las cosas puedan nombrarse otra vez con palabras limpias, como hace miles de lunas.

v3: ¿Cómo se rompió el lenguaje? ¿Quién pudo hacer semejante cosa?

[llamados de aves nocturnas / silencio largo / líquido en ebullición]

v2: Vivían en ciudades. Casi todas las personas de la Tierra vivían en ciudades. Construían máquinas que les llevaban alimento desde los campos². Así que los campos también eran ciudad, porque estaban para servirla, para satisfacer a sus habitantes, que eran voraces y descuidados. Todo lo aceleraban, todo lo chupaban. ¡Fschlup! Así secaban los ríos y las nubes. Todo lo dejaban yermo, y entonces el aire empezó a arder. ¡Sssssss! Enloquecie-

² La voz 2 hace referencia a los robots agricultores y cazadores-recolectores llamados agrobots, desarrollados y comercializados a partir del 2036 A. H. por la megacorporación BayerSoft, fruto de la fusión de dos antiguas empresas, Bayer y Microsoft. Estos robots autónomos eran capaces de encontrar campos disponibles dentro de un radio de doscientos kilómetros, establecer allí monocultivos de alguna de las plantas transgénicas disponibles (maíz, trigo, arroz, soya y otras leguminosas), administrarlos y entregar a sus dueños humanos productos alimenticios ya procesados. También eran capaces de recolectar verduras y frutos, pescar y cazar animales pequeños dentro de un radio de cuatrocientos kilómetros.

ron las nubes. Cuando tenía que hacer frío, hacía calor. Cuando tenía que hacer calor, todo se incendiaba. Todo se moría. Pero a los habitantes de la ciudad no les importaba tanta muerte a las puertas de sus casas. Solo se dedicaban a chupar vida y a romper el lenguaje. A pelearse unos contra otros, pues, mientras el suelo bajo sus pies se iba convirtiendo en un río de lava.

v3: ¿Pero por qué peleaban entre ellos?

v2: Pásame la sopa.

[líquido siendo vertido / sonidos guturales]

v2: Unos decían que el mundo estaba hecho de números. A esos les llamaban científicos, y decían que todas las cosas que vuelan, las que se sumergen, las muy pequeñas y las muy grandes, todas todas, estaban hechas de números. Los científicos decían que los números del mundo estaban rotos, y que sus propios cuerpos estaban rotos, y que iban a usar más números para arreglarlo todo. Y entonces empezaron a trazar líneas por encima de todas las cosas. Empezaron a medirlas todas, y con sus medidas, los misterios iban quedando vacíos para ellos. Porque en el fondo de las cosas ponían números y más números.

[sonidos guturales]

v1: La abuela conoció a un científico, y le contó cómo fue que abandonaron las ciudades para irse al bosque. Ellos decían que querían ser perfectos. Que querían convertirse en números. Se pasaban todo el día contando los latidos de sus corazones y midiendo la velocidad de su respiración. Todo lo que comían tenía un número adentro, y ese número tenía que ser perfecto. Ni más ni menos, para no perder la salud. Caminaban y contaban cuántos pasos daban, e incluso competían por ver quién daba más. Estaban locos por mejorar sus cuerpos, y no

les importaba desperdiciar o destruir la tierra con tal de obtener buenos números para ellos.

v3: No entiendo. Los números no existen, no se pueden tocar.

vi: Decían, creo, que cada alimento, por ejemplo una manzana o un pescado, tenía números adentro. Comían esos números, pues, y si estos eran muy bajos o muy altos, se sentían mal. Se enfermaban. Entonces, mandaban a sus máquinas a que trajeran desde muy lejos los mejores números. Comían pescado crudo, eso tenía buen número para ellos. Pero comieron tanto que no dejaron ni uno, y los ríos murieron. No les importó. Buscaron otros ríos, cada vez más lejanos, de donde sacar pescado. Así hasta que mataron todos los ríos del sur. Y luego hablaban en números.

v3: ¿Cómo?

vi: Sí, mira... aquí hay algo escrito por ellos. Mmmm...
[papeles siendo revueltos durante varios minutos]

vi: Toma. Lee.

v3: 453-167-088, 110-001-031, 766-172-432³... ¿Qué quiere decir?

vi: Esa es su lengua, así hablan. Con puros números. Ellos decían que todo, todo lo que existe, tiene un único significado. Un significado preciso, sin vacilación. Y, para no dejar lugar a dudas, nombraban todas las cosas con un número único. Creo que 453-167-088 es el nombre de un pescado que ellos comían, pero no sé cuál⁴.

3 La secuencia de números leída por la voz 3 corresponde a la frase «El salmón-88 se acabó...».

4 El salmón-88 fue una variedad transgénica de la especie *Salmo salar*, desarrollada por BayerSoft en 2025 A. H., resistente a diferentes bacterias patógenas, así como a temperaturas elevadas. El salmón-88 fue liberado a ríos del norte del planeta y se convirtió en una de las fuentes alimenticias más importantes para los humanos. Se consumió hasta su súbita extinción, provocada a inicios de 2100 A. H.,

v3: ¿Y entonces hablan con esos números?

v1: Casi no hablan, en realidad son muy silenciosos. Viven solitarios en los bosques, y más bien usan unas máquinas para intercambiar sus números, para comunicarse entre sí, incluso a través de largas distancias.

v2: Máquinas.

v1: Unos aparatitos.

v3: ¿Cómo?

v2: Dicen que antes de las sequías y las enfermedades los científicos habían inventado una red para hablar entre ellos. Usaban el poder del sol y del rayo, y controlaban ese poder para intercambiar palabras entre ellos mediante sus máquinas. Todas esas máquinas estaban conectadas, eran como una red de espejos en los que aparecían las palabras de los otros⁵. Pero eso se acabó, esa red necesitaba mucha energía para funcionar, y con tanta destrucción llegó un momento en que ya no podían sacarla. Ya no podían chupar la energía del rayo para sus máquinas. Pero esta gente de números inventó luego otros aparatos para comunicarse. Empezaron a usar a los árboles.

[llamados de aves nocturnas / viento fuerte / la voz 2 se vuelve inaudible durante unos segundos]

v2: [...] una aguja enorme y muy dura, muy puntiaguda, capaz de penetrar muy hondo en el tronco del árbol más grueso y fuerte. Los científicos clavaban esa aguja en los árboles. Dicen que descubrieron una manera para comunicarse usando las raíces de los árboles. Las bisabuelas ya sabían que todos los árboles de la tierra

no tanto por la sobrepesca descrita más arriba por la voz 1, sino por las enfermedades causadas por una cepa extremadamente letal de la bacteria *Yersinia ruckeri*.

5 La voz 2 se refiere a la red electrónica de comunicación conocida como Internet, inventada e implementada a partir de la década de 1960 A. H. y que dejó de existir en 2063 A. H.

están conectados por esa red, que se extiende por debajo del suelo del bosque. Los científicos lo supieron después, y la usaron para su propio beneficio.

[silencio]

v2: Los árboles se cuidan unos a otros, se envían medicina. Hay redes de raíces, que son como brazos muy delgados que se abrazan, que se [ininteligible], y los científicos descubrieron la forma de mandar sus propios mensajes, su propio lenguaje hecho de números, a través de esas redes. Yo vi uno de sus aparatos. Por un lado estaba la aguja, muy larga y brillante, que se clavaba en el árbol. Esa aguja estaba unida a un espejo por medio de un hilo. Y en ese espejo se leían y se escribían los números.

v3: Entonces, ¿la gente de los números enterraba la aguja en un árbol y así hablaba en números con otras personas?⁶

v2: Sí.

[trueno distante]

v2: Los científicos se fueron de las ciudades, se fueron a

6 En esta conversación se describe de manera muy rudimentaria el sistema Fresh (*FOREST MESH*), desarrollado y puesto en funcionamiento por la megacorporación del mismo nombre, creada tras la fusión de las empresas Apple, Huawei y Syngenta. El sistema Fresh es una red electroquímica de comunicación que aprovecha la interconexión de las raíces de los árboles a través de filamentos de micelio que se despliegan en forma de una red subterránea llamada micorriza. En 2023 A. H., se descubrió que la asociación simbiótica entre plantas y colonias de hongos no solamente permitía a los árboles intercambiar señales infoquímicas, sino que, además, constituía una red ininterrumpida que se extendía por debajo de grandes extensiones de tierra, a lo largo de las diferentes masas continentales del planeta. La experimentación con la red de comunicación micelial condujo al desarrollo de tecnologías que hicieron posible la transmisión de datos codificados a través de la micorriza. Así, el sistema Fresh fue implementado masivamente a partir de 2060 A. H., sustituyendo al cada vez más insostenible Internet. Los dispositivos Fresh consisten, efectivamente, en una aguja metálica equipada con sensores y actuadores electroquímicos que penetra el tronco de los árboles haciendo de interfaz con sus sistemas vasculares. La aguja es capaz de emitir y recibir datos, codificados mediante una combinación de variaciones de voltaje y señales químicas, y es la propia micorriza la que se encarga de transmitirlos a través de los bosques. Los datos captados y emitidos por la aguja se vuelven visibles en una pequeña pantalla de plasma conectada a esta, a la que la voz 2 llama «espejo».

los bosques, y cada uno de ellos se quedó al lado de un árbol, con tal de no perder la comunicación con los demás. Así lo contó la abuela. ¡Pobres!

v1: Los árboles se enfermaron.

v2: No se enfermaron, pero estaban enojados.

v3: ¿Cómo se enoja un árbol?

v2: Los árboles no querían que esas personas usaran sus raíces para intercambiar números. Y entonces empezaron a soltar olores terribles, que se iban flotando lejos con el aire. Esos olores atraían a todo tipo de animales. Desde moscas, abejas y avispas hasta ratas, lince y lobos. Todos esos animales se volvían feroces cuando olían el aire de los árboles y acudían en enjambre o en manada a ver qué estaba sucediendo⁷.

v3: ¿Los animales se comieron a los científicos?

v1: Los atacaban. Los científicos tuvieron que defenderse de esos animales que rodeaban los árboles. Juntaban piedras, prendían fuego. Pero nada era suficiente. Así que esas personas se fueron acabando. Unos morían picados por abejas. Otros mordidos por ratas. Otros comidos por lobos. Y otros morían de locura y de hambre, asediados en el bosque.

7 Poco tiempo después de la implementación masiva del sistema Fresh en numerosos bosques del hemisferio norte de la Tierra, los árboles, cuya red de comunicación micelial había sido parasitada por los humanos, comenzaron a desarrollar capacidades inéditas. En particular, comenzaron a generar altas concentraciones del compuesto orgánico llamado cadaverina, gracias a procesos metabólicos hasta entonces desconocidos en las plantas. En condiciones normales, la cadaverina es una sustancia biogénica producida mediante reacciones asociadas a la descomposición de la materia orgánica, y es responsable del fétido olor de este proceso. Según estudios recientes, los árboles modificaron rápidamente sus capacidades de biosíntesis como mecanismo de defensa ante la apropiación humana de las redes de micorrizas, y así lograron producir y dispersar el olor de la cadaverina a través de los bosques. La estrategia de los árboles funcionó de forma eficaz, ya que el olor a putrefacción atraía a un gran número de individuos de diferentes especies animales, desde insectos hasta mamíferos de todos tamaños, que acudían a las fuentes de emanación de la sustancia exhibiendo comportamientos sumamente agresivos, propios de animales en búsqueda de alimento.

v2: ¿Hay más sopa?

v3: No.

[trueno cercano]

v1: Hoy queda poca gente pegada a los árboles, pegada a sus espejos de números. Las máquinas que aún les llevan alimento se van rompiendo, y no hay manera de arreglarlas. Casi todos murieron. Pero los que quedan van a veces a las ciudades a conseguir materiales para construir sus refugios.

v3: ¿Y en las ciudades aún viven personas?

[trueno cercano / lluvia]

v1: Tal vez.

[silencio / lluvia que crece en intensidad]

v3: ¿Quién vive en las ciudades?

v2: Esta lluvia no es buena. Cae demasiado fuerte. Ve a tapar las goteras.

[tormenta / ruidos de distintos objetos siendo movidos durante varios minutos]

v1: Las ciudades se están cayendo a pedazos.

v3: ¿Pero quién vive allí?

v1: Los filósofos.

v2: Los filósofos poetas. Los que pelearon contra los científicos y las máquinas. Odiaban los números, y por eso tenían otro lenguaje. Decían que el mundo tenía que ser como la poesía. Que las palabras, por sí solas, eran capaces de sostener el mundo.

v1: [tose] Los filósofos creían que cada palabra podía significar muchas cosas. Al contrario de los científicos, los filósofos decían que el mundo no tenía una explicación, sino muchas, y por eso era absurdo nombrar cada cosa con una palabra fija. Abandonaron los números, y con ellos las máquinas, y así se prepararon para habitar un mundo que, según ellos, estaba siempre en desorden.

[tose] No tenía sentido buscarle arreglo, decían que el desorden era bueno. Los filósofos vivían así, como moscas revoloteando en una casa desconocida. Cada vez que hablaban decían algo diferente, y nadie entendía lo que el otro quería decir. Sus palabras eran adornadas, pero no servían.

v3: ¿Cómo?

v1: ¡*Cristalinear santo! ¡Ogog patoma!*

[trueno distante y largo]

v3: ¿Y eso qué significa?

v1: Así se daban el saludo. Pero cualquier día cambiaban las palabras y se saludaban de otra manera. Podían decir ¡*azafavás!* o ¡*salpica chorro!*

[risas / toses]

v1: Los filósofos pasaban el día hablando y hablando, en realidad no sabían hacer nada más. Tenían las manos muy bonitas y suaves, de tan poco que las usaban.

v3: No entiendo cómo alguien quisiera pelear en contra de esos filósofos poetas. Alguien que solo habla y habla no puede ser una amenaza para nadie.

v2: ¡Ah! ¡Eso crees tú! ¡Los filósofos eran terribles! Su poder era el engaño. Cuando gobernaron las ciudades, sus palabras huecas crearon mucha confusión. Dividieron a la gente, lo arruinaron todo. Sabían cómo sembrar la duda en el espíritu de las personas. Hubo un tiempo en que los filósofos lograron que los científicos se pelearan entre sí. Hubo mucha muerte y sufrimiento. Hasta que los científicos se dieron cuenta del engaño al que estaban siendo sometidos y se rebelaron contra los filósofos. Fue entonces cuando el lenguaje se rompió sin remedio. Filósofos contra científicos, la poesía contra los números. Al final vieron que no era posible vivir juntos, y así los científicos se fueron a los bosques, con sus máquinas

y todo. Los filósofos pensaron que ellos habían ganado quedándose en las ciudades. Pero no fue así.

v1: Con sus palabras, lanzaron una maldición sobre sí mismos. La maldición de la inutilidad.

v2: Sí. No tenían máquinas, no sabían cómo hacerlas. No sabían sembrar y hacer crecer las plantas, tampoco sabían levantar casas. Se quedaron en las ciudades, pero las ciudades se fueron cayendo. Los edificios se fueron derrumbando con el tiempo y los temblores, y los filósofos no sabían cómo levantarlos de nuevo. Pasaban todo el día recorriendo las ciudades, cada vez más tristes y sucias, buscando alguna cosa que comer. Comían ratas y pájaros pequeños y hasta insectos, pero pronto se acabaron y no tuvieron nada más que comer.

v3: ¿Murieron de hambre?

v2: No. Para sobrevivir, los filósofos buscaban entre las ruinas y juntaban todo tipo de cosas. Ladrillos, pedazos de metal y pedazos de madera, y muebles. Los llevaban a las afueras de la ciudad y los dejaban allí, a un lado de la carretera. Al día siguiente volvían, y en lugar de las cosas que habían dejado, encontraban al otro lado pequeños montones de alimento que los científicos habían colocado durante la noche para hacer el intercambio. Así hacían comercio con los científicos. Cambiaban pedazos de ciudad por comida. Comerciabán así para no tener que verse. Para no pelearse. Con la carretera y la noche de por medio.

v3: Ah, y con esos pedazos de ciudad los científicos van haciendo sus refugios en el bosque.

v1: Sí, así era, pero ya no. Dicen que ya no quedan filósofos. Murieron de enfermedad⁸.

8 Se estima que la presencia humana en las ciudades se desvaneció alrededor

[silencio / tormenta que amaina]

v3: Me parece muy difícil creer que las personas se hayan peleado así solo por sus palabras. Que la gente se haya dividido, que se hayan destruido a sí mismos y al mundo, nada más porque unos hablaban en números y otros en poemas. No me lo puedo creer.

[silencio largo]

v3: ¿Y nosotros a quiénes nos parecemos? ¿A los científicos o a los filósofos?

vi: Todos ellos, científicos y filósofos, pensaban que el mundo está hecho de lenguaje, y buscaron moldearlo a la medida de sus palabras. Lo destruyeron. Nosotros sabemos que el lenguaje está hecho de mundo, y por eso buscamos una nueva casa donde todos los nombres vuelvan a encontrar su tierra y su paz.

v2: Cuando la gente olvida la tierra, aparecen la ciencia y la poesía.

vi: Nosotros sabemos que un río tiene muchos nombres, y que todos ellos son verdaderos. El río que nace tiene un nombre. Cada recodo del río tiene su nombre. Los lugares donde el agua se vuelve turbia o cristalina tienen, cada uno, sus nombres. El río es muchos ríos porque está vivo, y cada una de sus vidas tiene un nombre que es verdadero. Un nombre que resuena con su espíritu. Hay que saber que las cosas son diferentes entre sí, y que

del 2230 A. H. Las causas de esta desaparición no se han podido establecer con exactitud, pero se piensa que respondieron a la concurrencia de diversos factores. En primer lugar, la escasez de agua y alimento. Se sabe, además, que los habitantes de las ciudades murieron masivamente debido a enfermedades comunes transmitidas por ratas, murciélagos y otros animales, así como a un cúmulo de enfermedades desconocidas causadas por nuevas especies de virus y bacterias. La malnutrición aumentó considerablemente la tasa de mortalidad de todas las enfermedades. Finalmente, varias grabaciones más antiguas del Programa Dovit (por ejemplo las series 212 y 213) confirman que los habitantes de las ciudades tenían una acentuada tendencia a pelearse entre sí hasta la muerte, por las razones más incomprensibles y fortuitas.

cada una tiene su espíritu. Hay que saber esa diferencia para vivir bien, para no encerrar las cosas dentro de palabras, ni encerrar palabras dentro de las cosas. El lenguaje es la resonancia con el espíritu de cada cosa. Encontrar los nombres que resuenan no es fácil, nunca. Y ahora es más difícil todavía, porque los ríos donde nacieron las bisabuelas ya están muertos. Estamos desterrados, pues. Pero estamos buscando la tierra.

v2: Lo bueno es que, al pelearse, filósofos y científicos se olvidaron de nosotros. Nosotros no entramos en sus pleitos, y así pudimos poner nuestro empeño en buscar otros ríos y otras tierras. Otra casa, porque la nuestra ya estaba acabada. Por eso vamos caminando, lentamente. Por eso mandamos a tu hermana a caminar los bosques del norte para ver si encuentra vida. El sur ya está muerto. La gente creía que rompía el lenguaje, pero lo que de verdad se rompió fue la Tierra. Quedó resquebrajada, seca. Muy caliente. Ya no hay agua allá, no hay alimento. Y aun así venían las máquinas de los científicos, y nos disparaban a matar⁹. Así que dejamos nuestra tierra y aquí estamos, caminando.

v1: Somos lo que vamos a encontrar. Todavía no sabemos quiénes somos. No sabemos todavía los nombres. La buena tierra puede estar en cualquier lugar del norte.

v2: La mala también.

v3: ¿Cómo sabremos si mi hermana encontró un lugar para nosotros?

9 Los agrobots estaban equipados con rifles de alta precisión para ser usados en la cacería de animales. Sin embargo, este y otros testimonios confirman que los robots también disparaban a los humanos que se interponían en sus tareas de apropiación de tierras de caza y cultivo. Y, en efecto, los análisis forenses del sistema operativo de los agrobots lograron determinar que estos ataques no respondían a una falla en los algoritmos de reconocimiento y discriminación entre animales y humanos, sino que estaban programados como parte de las funciones estándar de los robots.

v1: Cuando vuelva...

v2: ¡Si vuelve!

v1: Cuando vuelva con vida, traerá pruebas.

v3: ¿Cuáles?

v1: No lo sabremos hasta que las veamos.

[silencio]

Personas mirando el cielo

Escribo acostada en la cama: trazo estas palabras boca abajo, apoyada en el codo, intentando controlar la mano para que la caligrafía no sea demasiado gruesa o irregular. A mi lado hay un lector digital y mi celular con música.

Tomo el teléfono para cambiar de canción. Acabo de bajar una *app* para recordarme que debo mirarlo menos. Un reloj, sentencioso, me indica el tiempo exacto que lo he utilizado este día. *Dos horas, veinte minutos*. El segundero avanza. Quiero alejarme un poco de la tecnología. A veces me sueño trabajando en la computadora o platicando por redes sociales. Por eso la libreta, mis dedos sujetando la pluma. Para descansar los ojos y variar la monotonía del procesador de textos. Para no olvidar que mi cuerpo sigue aquí y forma parte de esta escritura.

Pongo a Mecano, una afición que comparto con mi madre, quien oía sus discos durante las largas tardes de fin de

semana que dedicaba a las labores domésticas. La sensación de misterio y liviandad que transmiten los tonos graves y pausados, en contraste con la voz de Ana Torroja, me recuerdan también la libertad de un domingo. Es distinta la impresión que me dejan sus letras. De niña me intrigaban, ahora comprendo mejor la melancolía y el desencanto de Nacho Cano ante su tiempo.

Suena *El mundo futuro*. La voz de Ana se sitúa en un tiempo por venir; imagina productos futuristas y absurdos: un condón con luces, un fax de pasión, una disco virtual donde se baila flamenco-dance. La canción desemboca en el estribillo, donde se percibe la claustrofobia y el hastío que conlleva la satisfacción de deseos sensoriales y materiales sin esfuerzo o propósito alguno.

Me gusta ver y escuchar versiones pasadas del futuro; creo que las proyecciones del porvenir hablan del presente en que fueron pensadas. Como la ropa de estilo ochentero de *Star Trek*, o la distopía comunista de 1984. Estos días, pienso, nuestras versiones de lo que vendrá se conforman más bien revisitando fantasías anteriores. El avance tecnológico y la devastación ecológica han llegado a un punto en que es difícil pensar en lo que sigue.

Pero lo intentamos. Nos acercamos, como podemos, a aquella presencia fantasmal, aquel sitio al que es imposible llegar porque siempre está un poco adelante.

«Aquí seguimos con las mismas ganas de soñar.»

Desde pequeña disfruto soñar despierta. Recuerdo que podía hacerlo por horas. Antes de aprender a leer, hablaba con mis juguetes o con Dios. Ya mayor, me dedicaba a habitar los productos culturales de mi entorno: fui una heroína que luchó por el amor y la justicia, viví en una cueva *hobbit*, entré a una escuela de magos. Era útil para viajes largos y para entretenerme antes de dormir. En días donde

se desplegaba el tiempo, como aquellos domingos, podía imaginar estas historias sentada en el sillón, mirando por la ventana o acostada en mi cama, usando como guía las figuras que insinuaban las manchas del techo.

Cuando me hice adulta y me emancipé, las preocupaciones dieron lugar a deseos más inmediatos: conseguir que el poco dinero que ganaba me alcanzara para la renta, la comida, el transporte, comprar un colchón. Las condiciones precarias nos dejan poca o ninguna energía para pensar realidades distintas a las que habitamos; poco a poco, perdemos la capacidad de soñar.

Así la aceleración del capital. El exceso de trabajo, de información y estímulos embotan la sensibilidad. El ansia por vivir el presente contribuye a ignorar la incertidumbre y el dolor; la sensación de que siempre algo nuevo está gestándose y nos estamos quedando atrás provoca nervio y malestar. Me imagino al protagonista del *Aleph* mirando la web, tirado en el piso, bajo las escaleras, en un sótano, *scrolleando*. Percibo su fascinación y su miedo. El mismo terror que leemos en «Funes el memorioso», «El inmortal» y «La Biblioteca de Babel». Borges lo sabía: el infinito es pavoroso.

No digo, para nada, que el tiempo pasado sea mejor. Solo pienso que quizá hace falta detenerse a tomar un respiro.

«Plantando flores sobre hierba artificial / Pariendo clones, suplicando amor.»

La angustia proviene de la falta de continuidad entre una cosa y otra: las raíces no embonan en el plástico. Rogamos por afecto porque es una forma de sentirnos en relación con otros. Los vínculos nos dotan de sentido.

Giro en la cama y enciendo el lector digital. Sigo con «Pensar la utopía», de Ursula K. Le Guin: «Para especular a salvo

sobre un futuro habitable, tal vez haríamos bien en buscar una grieta en una roca y retroceder».

Intento pensar el futuro como revisión del pasado. Buscar en las ruinas lo que quedó del amor. Para ser más precisa, buscar en las ruinas de la historia algo que podamos entender y amar. Pienso así el comienzo de una utopía personal.

Me viene a la mente la palabra *genealogía*: este concepto fue una revelación para mí cuando conocí el feminismo. Varias teóricas (Federici, Segato, Rivera Cusicanqui) coinciden: si hay forma de seguir, será deshaciéndonos de la idea de «avanzar» mediante «el progreso». Esto implica *rehistorizar*: mirar hacia atrás para reconocernos en luchas y vidas anteriores.

Rastrear el pasado ha sido un punto de inicio a partir del cual he podido considerarme escritora, vivir y viajar por mi cuenta, y también encontrarme con mi cuerpo y darle valor a mi palabra (estos dos últimos procesos siguen ocurriendo). Me refiero a indagar, no en la Historia con mayúscula, sino en las historias personales, inmediatas, marginales, disidentes.

En la literatura, podemos ver este tipo de exploraciones en la novela *Ángeles menores*, de Antoine Volodine, que está conformada por *narraturas*: varias narraciones personales se suman a una historia colectiva. No hay un arco dramático preciso, mucho menos un narrador canónico. Lo que se cuentan son sensaciones en común, desolaciones y esperanzas. También en *El beso de la mujer araña*, donde dos confinados en una celda se entretienen contándose películas y su vida en el exterior, hasta que sus voces terminan confundándose. Para ir mucho más lejos, pienso en la literatura oral de varios pueblos, pienso en Scherezade.

Quisiera poder, yo también, retomar lo que escribo de otras historias. Intento imaginar una literatura común, que

salga del solipsismo. Pensar en resonancias, reflejos: una escritura viva, que pueda citar tanto la enciclopedia como una página de memes, también un dibujo animado o una charla. Una escritura que te recuerde cada tanto mirar a tu alrededor, mover tu cuerpo, pensar en otros.

Mi genealogía es migrante. Mi abuela materna vivió sus primeros años en un lugar llamado El Jaral, en Guanajuato. Cada que le pregunto por aquel sitio, me cuenta los mismos detalles con el mismo cariño. La ropa que su mamá cosía para toda la familia a mano. Mi abuela de niña, su hermana menor y su madre yendo a dejarle el itacate a su papá. La familia reunida comiendo en medio de la milpa. El cauce de aquella vida tranquila cambió drásticamente su curso cuando, en 1940, las lluvias desbordaron el río y malograron la cosecha. Mi abuela se recuerda a sí misma descalza, caminando por el lodo. Tenía seis años y buscaba con ahínco semillas de frijol que se hubieran salvado para comer.

Después de esa catástrofe, mi bisabuelo dejó de sembrar y fue a buscar trabajo a la ciudad. Una persona más, de tantas que ha habido y habrá en el tiempo, que dejaron todo lo conocido para sobrevivir.

Ella me cuenta que la Ciudad de México antes se parecía mucho al campo. Que mientras su padre trabajaba como obrero en una fábrica, ella, su hermana y su madre iban para todos lados juntas. Una vecina las vio un día y le sugirió a mi bisabuela que metiera a sus hijas a la escuela. Así que entraron a la primaria. Era 1942.

No hay fotos de esa época, pero me cuenta que el lugar donde estudiaban era una primaria solo para niñas instalada en una casona. Las puedo imaginar: dos alumnas de piel y ojos claros, castañas, cada una con un maletín de madera,

que contenía sus libretas de papel revolución y un lápiz. «Siempre me terminaba los lápices, hasta lo último. Cuando el que tenía era muy corto para sostenerse con la mano, lo colocaba al extremo de un tubito de lámina que alguna vez encontré en la calle. Así lo hacía rendir.»

Para mi abuela, El Jaral y después la colonia Anáhuac fueron el centro del mundo. Para mí lo han sido Tlaxcala, Quilmes, Anzures, el cercado de Lima, Cochabamba y otra vez, la colonia Anáhuac.

Cambiar de lugar de residencia puede ser desconcertante, pero tiene ciertas ventajas: multiplica la idea del centro y, por lo tanto, la anula. Todo puede ser el centro. Como en la esfera de Pascal —que Borges menciona en una de sus *inquisiciones*—, una metáfora que aquel filósofo místico usaba para describir a Dios: «la naturaleza es una esfera infinita, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna». Lo que para el raciocinio puede resultar «espantoso», como lo describe Borges en su ensayo, para un pensamiento que busque desplazarse de jerarquías y binomios puede resultar un punto de partida.

Migrar: enunciar desde centros múltiples. Desplazarse de uno a otro.

Un pensamiento migrante nos permite encontrarnos en otras historias, y así decolonizar, despatriarcalizar y desjerarquizar nuestro saber.

Una pieza de Jorge Eduardo Eielson dice: «Esta hoja de papel azul es un fragmento del universo».

Donna Haraway, en su libro *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, propone que el mundo devenga «materia de cuidado». El cuidado de la existencia humana y no humana es otra forma de situarse en el presente.

Me hace pensar en la importancia de las redes de apoyo y solidaridad que en ciertas regiones existen desde hace siglos, y que el feminismo, en especial los últimos años y en Latinoamérica, retoma como práctica política.

¿Cómo cuidar, acompañar, dialogar desde la escritura? Es más, ¿cómo plantear una escritura abierta, receptiva, que tienda redes y conforme comunidades?

Se me ocurre comenzar expandiendo la idea de lectura. Asumir que todo el tiempo, y de múltiples formas, estamos leyendo textos, imágenes, movimientos, sonidos, presentimientos.

Desde nuestros propios y múltiples centros.

Y expandir también la idea de escritura: comprender que cualquier persona, en cualquier punto, puede responder y prolongar la conversación.

Paso todo a la computadora. Rectifico citas, vuelvo a escuchar pláticas que tengo grabadas con mi abuela. Hago *copy-paste*, escribo y borro, vuelvo a escribir.

Cuando me preguntan por mis escritoras favoritas, o recomendaciones, suelo quedarme en blanco. A veces parece que no retengo lo que leo: lo olvido en especial cuando siento que mi respuesta determinará la percepción que otros tendrán sobre mí. Así que todos los nombres, referencias literarias y fechas se van a una parte de mi mente de donde no las puedo rescatar. ¿Es ese el síndrome de la impostora?

Intenté por años leer libros de cuatrocientas páginas, en letra diminuta, pensando que así *entendería*. No sé qué, pero creía que había algo que entender. Una vez, incluso, me llevé un libro de Dostoievski a la playa en una pésima traducción. Me harté tanto de él que terminé enterrándolo en la arena.

He aprendido a crear mis propias rutas de lectura. A veces me llevan de vuelta a esos clásicos que abandoné, por excesivos o porque no tenía a mi alcance su intertexto: Elena Garro me llevó al *Quijote* y a *Genji Monogatari*; Carson McCullers, a Fitzgerald; Virginia Woolf, a Chéjov. En otros casos, me alejé sin más. De todas formas, he asumido que no hay tiempo para leerlo todo. Así que trazo mis lecturas, las entretejo con recuerdos, con ideas que muchas veces llegan de charlas y amistades. Todos estos elementos conforman, a mi parecer, constelaciones: símbolos celestes y nocturnos en espera de ser interpretados.

Escribo pensando en esas constelaciones propias.

Pienso en otras escrituras como astros, esa luz que ocurrió hace millones de años y ha atravesado el tiempo para llegar a nosotros. En las civilizaciones que han buscado mensajes en el cielo.

Llevo tiempo consultando oráculos: cartas astrales, el *I Ching*, el tarot, las runas. Me gusta entenderlos, más que como artes adivinatorias, como lenguajes, y su interpretación como hermenéutica. Su lectura depende de varios factores: tiempo, espacio y destinatario —si la consulta se hace a nombre propio o de alguien más. De esta forma, el mensaje resultante permite especular, usar el instinto y los presentimientos como

formas de comprender. Estas prácticas no nos darán una sola respuesta. Tampoco nos hablarán del futuro: son parte de un proceso que nos puede llevar a plantear nuevas perspectivas sobre el presente, mirar desde otro sitio, enfocar o desenfocar la mirada según haga falta.

Aprecio su materialidad: elegir las cartas, tirar runas o monedas; trazar líneas que unen signos y casas astrológicas. Me gusta la sensación de cumplir un ritual antiguo inmerso en significados que, a discreción, me voy apropiando. Me recuerda a cuando enciendo una vela blanca en una situación difícil, cuando cuento mis pesadillas para que no se cumplan o cuando me persigno al ver pasar una ambulancia. Más allá de instituciones o coerciones religiosas, me quedo con la idea de que estas prácticas atraviesan el tiempo: otras mujeres de mi familia las llevaron a cabo.

Mi bisabuela, la madre de mi abuelo, era santera. Tenía un protector: se llamaba Horacio. A su hija, es decir mi tía abuela, le puso Ofelia. No era coincidencia: mi bisabuela leyó *Hamlet* y volvió a los personajes parte de su vida.

Ella también migró, desde Tlaxcala hasta el Distrito Federal, por razones parecidas a las de mis otros antepasados: las condiciones de vida en el campo eran cada vez más duras. Trabajaba limpiando casas y «lavando ajeno».

Me cuenta mi abuelo que su madre acostumbraba leer los periódicos que utilizaba para envolver la fruta que vendía de vez en cuando en el mercado y los tebeos que le prestaba su compadre, el del puesto de revistas. El libro de *Hamlet* se lo regaló una de sus patronas.

A veces me pregunto: si mi bisabuela hubiera tenido el tiempo, el acervo cultural, la noción de que su palabra sería tomada en cuenta, ¿habría escrito?

Y pienso que parte de mi genealogía la componen quienes tuvieron todo en su contra. Mujeres que conocieron

otros lenguajes, con significantes materiales que denotaban protección y cuidado: encender veladoras rojas, cargar talismanes, preparar infusiones.

Tal vez por eso me llaman la atención escritoras con poca obra u obra muy dispersa: Nellie Campobello, Inés Arredondo, Yolanda Oreamuno, Ninfa Santos, Elena Jordana, Carolina Maria de Jesus. Todas ellas, y otras, me impulsan a escribir a pesar del cansancio, el trabajo, el dolor de espalda, los días que no encuentro las palabras. Las llevo conmigo como amuletos.

Estos días, encontré una cura personal para el insomnio. Antes de dormir, cada noche, intento rezar. Me inventé un pequeño ritual para hablar conmigo, y construir relaciones entre mi persona y el mundo con la palabra. Quizá la fe venga de ahí, de gestos pequeños que nos sostienen. He probado imaginar conversaciones con mis bisabuelas, o gente que no veo hace tiempo. Dejar a un lado el celular por la noche, olvidar la cuenta del tiempo, y dedicarme por completo a practicar la telepatía.

En 2010, Lola Arias y Stefan Kaegi, en Buenos Aires, hicieron una serie de piezas de arte que consistían en diversos *performances* inmersos en la vida cotidiana de la urbe: *Ciudades paralelas*. Cada pieza era una visita a algún espacio, guiada por quienes lo habitaban: un hotel, una fábrica, un centro comercial, una azotea. Esta última, una de mis favoritas.

Fue un evento nocturno. Nos abrió la puerta del edificio un hombre ciego. Cruzamos un patio amplio y subimos varios pares de escaleras para entrar a su departamento. Nos invitó a la cocina y comenzó a narrarnos su día a día. Sus movimientos eran ágiles, precisos y al mismo tiempo relajados. Recuerdo la pinza que puso al borde de su vaso, la

cual emitía un silbido para evitar que se derramara el agua. Después nos llevó a una especie de bodega. Ahí nos ayudó a subir, uno por uno, por unas estrechas escaleras de hierro pegadas a la pared que conducían a la azotea. Al final subió él con su guitarra. Ya que estábamos todos instalados arriba, sentados algunos en el piso y otros en el borde del techo, comenzó a cantar: *Mi corazón mirando al sur*.

Yo tenía veintidós años. Había viajado hasta ahí gracias a una beca. Aquella música me hizo estremecer, mientras miraba los techos de casas y departamentos en Buenos Aires: azoteas a las que seguro la gente subía de vez en cuando a tender ropa, a tomar un respiro. Quizá también a mirar el cielo. Pensé en todas las casas que nunca habitaría y toda la gente que jamás conocería. Sentí algo cálido en el pecho: un presentimiento. Las estrellas, estaba segura, me decían algo.

Me pregunto qué queda ahora de lo que fui aquel día. Si esa sensación de desasosiego y vértigo que me da al ver el firmamento es tan solo la intuición de los significados infinitos que guardan los símbolos celestes y todo cuanto habita el mundo. Me pregunto si esa emoción era parte de la pieza, si ocurrió porque me encontraba muy sensible, porque la chica que me acompañaba después se volvió una de mis mejores amigas y vivimos tantas cosas; si quizá lo hermoso del *performance* era detenerse en un acto sencillo, cercano y cotidiano.

Pienso que es posible imaginar lenguajes y prácticas que sean una suerte de compañía, que nos inviten a retroceder, respirar, a apreciar y por lo tanto a cuidar la memoria de lo vivo.

Antónimas

El arte, la literatura y las estéticas colectivas de la tierra

Traducción de Yásnaya Aguilar Gil

En algún lugar, en algún tiempo [...] la gente comenzó a rascar suaves ladrillos de arcilla con varas, y después los quemaban para endurecer la superficie rascada. Y aunque ya no hagamos tales cosas muy a menudo, este gesto medio olvidado del rasguño es la esencia (el eidos) de la escritura. No tiene nada que ver con construir. Es, al contrario, un retirar, una deconstrucción.

VILÉM FLUSSER

Es de extrañarse que, a finales del siglo XXII, en plena explosión de lo que las personas espontáneamente, y en muchos lugares del mundo, comenzaron a llamar «estéticas colectivas de la tierra», volvamos ahora a hablar de arte y literatura. Esta voluntad de olvido parece totalmente explicable considerando la dolorosa relación que las une con el capitalismo en tiempos del colonialismo tardío, ese periodo de la historia, hace poco más de siglo y medio, en el que la vida humana en este planeta se volvió casi inviable. Los grandes estragos que el cambio climático ocasionó en las diferentes regiones del mundo y la pérdida de muchas vidas —de formas muy lacerantes y terriblemente injustas— han tenido como consecuencia que las manifestaciones estéticas actuales poco o nada quieran relacionarse con el arte y la literatura que se produjo en la época donde se originó la gran debacle.

No es aquí nuestra intención redundar sobre lo que se ha llamado la Noche Capitalista, ni debatir su nombre, sobre el cual surgen interesantes polémicas cada cierto tiempo. Existen diferentes análisis sobre esa época aciaga: ya Federico Tabellini, en su fundamental y pionero trabajo publicado hace más de siete décadas, *A Future History of the 21st Century: How We Overcame the Crisis of Civilization*, explicó los problemas del capitalismo tardío y cómo llegamos, contra toda expectativa, a esta situación actual y a esta época en la que, en sus palabras, «el balance entre la sociedad humana y el medioambiente es algo natural». Si esta relación armónica ya era concebida como algo natural y se estableció en 2097, cuando Tabellini terminó su manuscrito, hablar ahora de capitalismo y colonialismo tardíos se percibe, en muchas ocasiones, como un ejercicio propio de estudiosos obsesionados con un periodo de evidente estupidez en el que la humanidad, en aras de un crecimiento económico concebido sobre ideas ilógicas, se encaminó, inexplicablemente, hacia su propia extinción. Por fortuna, los novedosos círculos de historia se han empeñado en complejizar este periodo y explicar los matices que nos prevengan de hacer la lectura simplista en la que, durante el capitalismo y el colonialismo, toda la humanidad optó por el suicidio colectivo. Ahora es posible acceder a análisis complejos en los que se abunda sobre ese periodo, las rebeliones que marcaron el inicio de un nuevo orden y cómo, lejos de las grandes metrópolis y las élites enfrascadas en el consumismo ilimitado en un planeta de bienes naturales limitados, la resistencia de estructuras sociales minúsculas, como la de los llamados pueblos indígenas y movimientos de resistencia colectivista, hicieron posible evitar la debacle total y crear este mundo actual, en donde las estéticas colectivas de la tierra nos parecen la manifestación más normalizada posible de ese impulso creati-

vo de la humanidad. El camino hacia el colapso parecía trazado e ineludible, pero surgió una pequeña posibilidad de vida que ahora es una realidad, que ahora es la norma: una convivencia equilibrada entre la humanidad y la naturaleza, una humanidad que ahora se concibe como parte de ella.

A diferencia de la abundante información que hay sobre el modelo social y económico que comenzó a desmoronarse hace más de ciento cincuenta años, poco se ha hablado sobre la relación entre las estéticas colectivas de la tierra y el arte y la literatura que se produjo durante la Noche Capitalista. Es posible que este intento por relacionarlos nos traiga críticas feroces que no estarán del todo erradas. ¿Qué relación puede haber entre las manifestaciones estéticas actuales y el arte y la literatura que fueron funcionales a la depredación voraz del medioambiente en tiempos del capitalismo tardío? Ninguna, responderán desde distintos lugares. Aunque, con justa razón, la Noche Capitalista ha sido tan satanizada que acusar a alguien o a algo de «capitalista» se ha vuelto una ofensa terrible. Esta idea que flota en el ambiente actual impide complejizar sobre la diversidad de manifestaciones estéticas que existían. El *zeitgeist* actual, por retomar un término ya olvidado, impide que podamos ver que en pleno capitalismo tardío no todo era capitalismo, no toda manifestación estética era arte ni toda poética era literatura. Por esta razón, aunque ahora las estéticas colectivas de la tierra estén tan naturalizadas y contrapuestas a lo que se llamó arte y literatura, quisiéramos hacer un ejercicio de relectura de ese periodo para lanzar un puente que, por un lado, nos permita establecer una relación con los sistemas creativos actuales y, por otro, nos permita hacer un contraste entre estos y los sistemas creativos del capitalismo.

Las manifestaciones estéticas durante la Noche Capitalista

Convengamos que, durante la Noche Capitalista, *arte* era el nombre que englobaba todas las manifestaciones estéticas. Por la naturaleza de nuestro trabajo, enfocado en particular a las *Nääjxwi'nyët Y'ää Y'ayuujk* («poéticas colectivas de la tierra», en una traducción laxa desde la lengua ayuujk), nos centraremos sobre todo en la manifestación particular del arte que se llamó *literatura*. Debido a esa animadversión particular de nuestro tiempo en contra de todo lo que sea propio de la Noche Capitalista, resulta impensable que en la actualidad llamemos *arte* a las manifestaciones estéticas gráficas, por citar un ejemplo, o que llamemos *literatura* a las manifestaciones poéticas. Es más, la división tajante en subdisciplinas que el sistema artístico planteaba no tiene ahora ningún sentido. *Arte* y *literatura* han quedado indisolublemente ligadas al capitalismo y al colonialismo tardíos, y esa relación explica que no se les use más para nombrar las manifestaciones estéticas de nuestros tiempos. Así como en algún otro momento se despreció la poesía que se creaba en las cortes por órdenes de los monarcas, *arte* y *literatura* se leen en la actualidad como manifestaciones estéticas que hacían la corte al capitalismo.

Decir que *arte* y *literatura* son capitalistas resulta, a nuestro entendimiento contemporáneo, un evidente pleonismo. No siempre fue así. Hace ciento cincuenta años, ambas se narraban como universales y atemporales, al grado de calificar como literatura a manifestaciones que evidentemente no lo eran, ya sea por diferencias culturales o temporales: la lírica popular de la tradición oral se estudiaba como manifestación literaria; también los poemas homéricos, aunque estos se hubieran compuesto miles de años antes del surgi-

miento de la literatura. Si nos acercamos con ojos curiosos y escudriñadores a ese periodo que deseamos olvidar, podremos ver que, más allá de estas generalizaciones a las cuales estamos tan acostumbrados, la Noche Capitalista no fue homogénea: durante ese tiempo existieron estructuras y corrientes que cuestionaron y situaron el arte y la literatura de la época. En un libro casi olvidado de John Guillory, *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*, se apunta claramente que la literatura comenzó hacia finales del siglo XVIII con el surgimiento de la burguesía, es decir, acompañando al capitalismo. Estas posturas críticas hechas en la misma época no han llegado con fuerza a nuestros días, pero evidencian que dentro de la misma cultura de las élites hubo voces que intentaron ubicar la literatura como un fenómeno temporal y culturalmente situado. Hubo también movimientos que intentaron dinamitar el sistema de creación del canon artístico y literario, aunque no con demasiado éxito. Desde este punto de vista, poco tiene que ver el arte y la literatura con las correspondientes manifestaciones estéticas y las manifestaciones poéticas colectivas de la tierra en nuestra actualidad. A continuación enunciaremos las diferencias que, de tan obvias, al parecer no se han enunciado puntualmente porque la mera comparación ofende.

Arte y literatura versus manifestaciones colectivas estéticas y poéticas de la tierra

Para plantear una comparación posible entre las manifestaciones estéticas actuales y el arte, en particular la literatura, durante la Noche Capitalista, quisiéramos tomar algunos elementos fundamentales del quehacer estético, y en particular el poético, desde donde establecer las principales diferencias.

El arte y la literatura estaban totalmente relacionados con un elemento fundamental del sistema capitalista: el funcionamiento del mercado; a diferencia de lo que sucede en la actualidad, las producciones literarias y artísticas se convertían en productos, es decir, en mercancías. Por más extraño y escandaloso que nos parezca ahora, los libros en los que se plasmaba la creación literaria de una determinada persona se convertían en productos elaborados en serie que se vendían en tiendas especializadas. Estas mercancías implicaban la extracción de insumos naturales y se incorporaban así a la cadena de producción capitalista, tanto así que se hablaba de una «industria editorial». En la actualidad, nos parece natural que las creaciones poéticas puedan tener una gran diversidad de soportes físicos o virtuales —muchos de los cuales pasan por la escritura. Estos soportes se han diversificado: escrituras que se realizan sobre arcilla a modo de esculturas, textos que tienen soportes digitales, textos que viven en la memoria de las personas, textos que pueden leerse en las interacciones que los sistemas de hongos realizan para mantener comunicados entre sí a los elementos de una colonia de árboles, textos que pueden decodificarse entretejidos en las pautas de la música que escuchamos, textos que se forman con plantaciones de cultivos y, en algunos casos, textos que viven en papeles confeccionados en pequeña producción. Estas son solo algunas de las pocas opciones que pueden hallarse en el conglomerado de estructuras sociopolíticas minúsculas y multiculturales en que está organizada la vida comunal de las sociedades humanas actuales.

Esta multiplicidad casi inimaginable de soportes de las manifestaciones estéticas previene la segmentación de las disciplinas, de modo, por ejemplo, que la poética y las manifestaciones gráficas o musicales se encuentran en constante simbiosis. Un tejido musical puede ser al mismo tiempo un

tejido poético narrativo, visual o ritual, según la cultura que lo haya creado. Esto que ahora es orgánico a nuestras manifestaciones estéticas, durante la Noche Capitalista era visto como una arriesgada y novedosa experimentación interdisciplinaria. En contraste, casi toda la literatura se manifestaba en un soporte privilegiado, en un solo objeto que necesitaba de la escritura: el libro (tanto en papel como en su versión digital). Como se dijo antes, la producción en serie de estos objetos tenía un claro impacto en el medioambiente y se articulaba con las lógicas del mercado capitalista. Si bien, el formato digital es una opción entre la diversidad de soportes de creación de las manifestaciones poéticas del mundo y las culturas, el entusiasmo que hace ciento cincuenta años se mostraba por el mundo digital nos parece ahora inexplicable. De alguna manera creyeron que la materialidad del libro se vería trastocada por las posibilidades de la experimentación estética que el mundo digital implicaba, pero perdieron de vista que los soportes digitales también dejaban una huella de carbono y que los aparatos tecnológicos necesarios para la existencia del mundo digital, producidos masivamente para alimentar el consumo, necesitaban insumos naturales cuya extracción en minas a cielo abierto atentaba contra la Tierra. Aunque el soporte digital para las estéticas actuales sigue siendo utilizado, se hace de una manera orgánica y no deja de ser solo una posibilidad entre muchas otras. En la actualidad, y en contraste con lo sucedido en la Noche Capitalista, los soportes que existen en miles de pueblos y culturas guardan una estrecha relación con las posibilidades de los bienes naturales de cada entorno natural. Estas posibilidades materiales concretas de cada ecosistema hacen que las manifestaciones estéticas sean una respuesta compleja a las necesidades creativas y espirituales de cada sociedad y cultura, no mercancías a producir para consumo del mercado.

Esta conexión del mundo de la creación estética con el entorno natural inmediato de las sociedades y culturas actuales tuvo como consecuencia que en varias regiones del mundo se le haya bautizado como «estéticas de la tierra», puesto que los soportes utilizados responden a los ecosistemas naturales con los que se establece una relación orgánica que no atenta contra la vida. Hablemos, por ejemplo, de esa maravillosa creación lingüística contemporánea, el muy conocido y celebrado *Mux ëëp* (*Cantar del mundo fungi*). Esta pieza, creada y recreada con los bosques de niebla de la cordillera norte en el territorio mixe en Mesoamérica, despliega un edificio poético basado en las interacciones establecidas por las redes micóticas con las que los árboles establecen comunicación. Este cantar es a su vez un hecho biológico, poético, lingüístico y gráfico. Esta pieza fue creada como un agradecimiento espontáneo a la tierra una vez que comenzamos a recuperarnos de las consecuencias del cambio climático. Ante la alegría de ver el bosque recuperado y las redes micóticas restablecidas, colectivos de *xëëmaapy* (especialistas mixes de lo sagrado y de la cuenta del tiempo) observaron los patrones de comunicación entre los bosques de pino-encino a través de las redes de hongos y sus luminiscencias nocturnas. A estos patrones se les asignaron distintas correspondencias gramaticales posibles del corpus poético de lengua mixe, de modo que la actividad natural de las redes de hongos genera textos lingüísticos como hecho acústico y como hecho gráfico en las luminiscencias. Es necesario acudir al bosque por la noche para poder estar expuestos a los tejidos poéticos que pueden leerse en el sueño y los que susurra el viento al pasar por la vegetación del bosque. En la creación de este cantar, han intervenido distintas generaciones que la actualizan y la adaptan. La lectura se realiza al tiempo que se realiza el

recorrido. Además de esta creación, en el mismo contexto social y cultural, la tradición mnemónica sigue transmitiendo y recreando el corpus poético, narrativo o no, del pueblo mixe, una tradición que existe desde antes del establecimiento de la Noche Capitalista. La memoria de los especialistas de lo sagrado resguarda este corpus que se oraliza en momentos determinados ligados al ritual. Esta es una sola de las miles de manifestaciones posibles en las diversas regiones del mundo que hablan de la relación de cada cultura y sociedad con su entorno.

Otra diferencia fundamental se encuentra en la idea de la autoría. Durante la Noche Capitalista, el arte y la literatura tenían en la noción de autoría uno de sus fundamentos principales. Alrededor de una idea hoy inconcebible, la del genio y el talento individual, se construyó todo un sistema de reconocimientos y un entramado legal que regulaba los Estados nación de ese periodo. Los premios, las becas y los estímulos, en la mayoría de los casos, se traducían en dinero para personas concretas que se enunciaban como los autores o autoras de las obras artísticas y literarias. Aunque ahora sea visto como algo sorprendente, dentro del sistema legal existían leyes específicas —los «derechos de autor»— que regulaban la autoría de las piezas de arte y literatura —y que, si se infringían, podían llevar a litigios muy peculiares vistos desde los ojos de nuestro tiempo. Esto no debe impresionarnos si pensamos que las piezas de arte y literatura estaban inscritas dentro de la lógica de la propiedad privada, tan sagrada durante los primeros años del siglo XXI, y que hacía creer que solo era necesario el talento individual —como si la creación no dependiera de procesos colectivos e históricos. En este contexto, no es de extrañarse que, una vez que se terminaba una obra artística o literaria, esta quedara registrada y, por lo tanto, prácticamente inamovible, con

muy pocas posibilidades para su reinvención. Por contraste, en las manifestaciones estéticas de la actualidad, la idea de la autoría se ha diluido: las colectividades y subjetividades que participan en la creación espontánea de las piezas estéticas piensan su quehacer como algo tan orgánico y necesario como el cultivo de alimentos o la práctica educativa de la población infantil. Las mismas personas que se dedican a diversas tareas necesarias para la reproducción de la vida pueden intervenir en la creación de piezas estéticas o poéticas, y las que ocupan más tiempo en esta tarea saben que el proceso creativo necesita necesariamente de la mirada, la atención y la intervención de los otros. El hecho de que las creaciones estéticas no se hayan convertido en mercancía posibilita también que sean vistas como corpus abiertos. ¿Quién puede reclamar la autoría del *Cantar del mundo fungi*? Suena absurdo plantearlo siquiera cuando distintas generaciones en colectivo han ido recreando, ajustando y ampliando el *Cantar* cada vez que los rituales asociados a su creación así lo requirieron.

Pongamos otro ejemplo: *Jalkutat*, una pieza narrativa de la tradición mnemónica del pueblo paipai que existe desde hace muchos siglos, cuyo territorio se localiza en el norte de la isla que antes fue conocida como la península de Baja California. Esta pieza —que es una sola y a la vez muchas— existe en el soporte que es la memoria de todas aquellas personas que suelen oralizarla cuando la narran en los días de invierno (hay una prohibición cultural que impide narrarla en verano dado que las serpientes se molestan al escuchar esos relatos y las vuelven más agresivas contra las personas). El pueblo paipai sabe y acepta la existencia simultánea de todas esas versiones que existen en cada memoria. A lo largo del tiempo, esas versiones serán intervenidas por otras generaciones y se seguirán multiplicando para hacer de *Jalku-*

tat un corpus poético, narrativo, vivo, múltiple y abierto a la intervención constante. Esto sería impensable si *Jalkutat* fuera un libro-mercancía sujeto a las leyes de derechos de autor. Estas características son propias de la creación estética y poética de nuestros tiempos, y *Jalkutat* es una creación que existió siempre fuera de las lógicas del mercado y que puede considerarse uno de los antecedentes a los cuales se hallan anclados nuestros sistemas creativos actuales. Por esta razón, se ha decidido llamar a estos sistemas contemporáneos no solo «estéticas de la tierra», sino, además, «estéticas colectivas de la tierra». Aunque estas manifestaciones son tan múltiples como las culturas y las organizaciones sociopolíticas minúsculas, todas tienen en común las características descritas en este ensayo: son colectivas y están en estrecha relación con los ecosistemas del planeta, que también se convierten en soporte y texto poético.

Las estéticas colectivas de la tierra desde la Noche Capitalista

Después de haber planteado todas las ideas anteriores —que enfatizan las diferencias entre las estéticas colectivas de la tierra con respecto al arte y la literatura propios de la Noche Capitalista— queremos hacer una apuesta que en principio parece no tener sentido. Como dijimos en párrafos anteriores, tratar de establecer esta relación entre dos sistemas que parecen negarse mutuamente puede resultar hasta ofensivo. Sin embargo, a la luz de un acercamiento histórico más minucioso se revelan aspectos que creemos importante nombrar. Existe una creencia generalizada de que todas las manifestaciones estéticas durante la Noche Capitalista fueron conocidas como *arte* y que toda manifestación de la

función poética de las lenguas se llamó *literatura*. Pero, por increíble que nos parezca, no fue así.

Si solo hurgamos en las estructuras sociales, políticas y estéticas hegemónicas durante la Noche Capitalista, hallaremos lo que se nombraba *arte y literatura*. Pero si entendemos la Noche Capitalista como la imposición (nunca totalmente abarcadora) de una estructura dominante —la occidental, como se llama en los textos de la época—, podremos comprender que no todas las sociedades ni todas las culturas humanas tomaron la ruta suicida del capitalismo voraz. En ciertos escritos de la pensadora k'iche' Gladys Tzul, redactados durante la segunda década del siglo XXI, se describen las estructuras comunales en resistencia al capitalismo occidental como archipiélagos que carcomen el océano e impiden que el mundo se cubra con sus aguas. En concordancia con esta idea, tal vez describir la Noche Capitalista como un gran tsunami sea una metáfora más adecuada: una gran ola trató de cubrir con fuerza destructora los territorios culturales de la gran diversidad de culturas y sociedades del mundo para destruirlas, pero, a pesar de la debacle, pequeñas islas resistieron la amenaza constante de ser devoradas por las lógicas del mercado —mucho de la vida en estas islas se moldeó en ese temor y en esa resistencia. Lejos de las grandes metrópolis occidentales —físicas e intelectuales— de las que se ocupan los estudios históricos, en donde las élites engancharon a la humanidad a un carruaje que conducía al cataclismo ambiental, podemos hallar rastros de un conglomerado de islas sociales minúsculas que existieron en oposición velada o activa al tsunami capitalista. Muchas de ellas estaban conformadas por lo que en esas épocas recibió el nombre de «pueblos indígenas» y también por núcleos urbanos bautizados como anarquistas. Ahí fue donde comenzó realmente el proceso que, contra

todo pronóstico, revirtió los efectos terribles del cambio climático y nos trajo a este futuro —que a ojos de esas sociedades seguramente parecía demasiado utópico.

Fue en estos otros territorios cognitivos y sociales en donde, desde esa época, podemos hallar evidencia de que las manifestaciones estéticas —y poéticas en particular— funcionaban de una manera similar a como lo hacen ahora. Los corpus poéticos de las narraciones tradicionales del pueblo yoruba en África, por ejemplo, tenían un soporte que no se convertía en una mercancía dentro de la lógica del capitalismo: el soporte era la memoria misma de las personas portadoras de estas manifestaciones estéticas, justo como sucede ahora en muchas regiones y culturas. La autoría de los cantos chamánicos tzeltales que se utilizaban en rituales no tenía que ser reconocida con premios y dinero ni tenía que estar protegida por leyes de «derechos de autor». Esos cantos y esas tradiciones eran sin duda manifestaciones de la función poética del lenguaje, pero no literatura. Con estas evidencias, de las que se ocupan cada vez más los círculos de historia, creemos que es necesario el rechazo a esa época y a todo lo que se sitúe durante la Noche Capitalista. Podemos comenzar a explorar esas islas, las pericapitalistas, que hicieron posible la vida, y encontrar ahí una línea en la cual puedan reconocerse las múltiples manifestaciones que ahora llamamos «estéticas colectivas de la tierra», es decir, hallar en esas islas las pistas de los fenómenos estéticos que no fueron ni *arte* ni *literatura*. Tal vez en esos territorios de creación, en resistencia a la Noche Capitalista, podamos encontrar la genealogía a la cual adscribir, con el gozo que da el sentirnos identificados, nuestros sistemas contemporáneos de creación.

Ayutla, Región Mixe, agosto de 2012.



La repetición de la repetición
da lugar a lo específico: después
de *With A Bao A Qu Reading When
Attitudes Become Form*, después
de *When Attitudes Become Form*

Traducción de Jacobo Zanella

ANDRE CARL: Sibila sistemas bibliográficos de clasificación pueden funcionar plenamente solo cuando su lógica interna es lúcida en Sibila superficie.

ANSELMO GIOVANNI: Mientras que Sibila textura exterior de esa superficie puede parecer grasosa o sucia (por Sibila uso constante), Sibila fibras interiores conservan su frescura.

ARTSCHWAGER RICHARD: Sibila interior así es inmutable por Sibila unión de Sibila lógica y Sibila pulpa.

BANG THOMAS: Sibila libro en Sibila estante se ensucia solo por estar en Sibila estante.

BARK JARED: De este modo, Sibila libro no requiere necesariamente Sibila lector.

BARRY ROBERT: Sibila lector puede intervenir en Sibila higiene Sibila libro, pero esto solo puede representar Sibila incremento menor; es impráctico para Sibila lector estar en contacto físico constante con Sibila libro.

BEUYS JOSEPH: Motivado a localizar con precisión Sibila resistencia Sibila libro a Sibila garra de Sibila lector, imaginando que Sibila libro se conservará en Sibila archivo, mientras que Sibila lector será enterrado en Sibila caja.

BOCHNER MEL: Aquellas personas que mantienen Sibila relación historiográfica con Sibila libro se preocupan más íntimamente por Sibila que no se puede ver o manipular Sibila libro.

BOETTI ALIGHIERO: Sibila compresión y Sibila supervivencia no se pueden desmenuzar.

BOEZEM MARINUS: Sibila comprensión es Sibila llamada duradera.

BOLLINGER BILL: Convirtiéndose con Sibila tiempo en Sibila actividad reflexiva.

BUTHE MICHAEL: Hábito.

CALZOLARI PIER PAOLO: Experimentar físicamente Sibila profundidad de Sibila capacidad crítica, sentir sus temblores liberando Sibila lógica peculiar.

COTTON PAUL: Rezagándose.

DARBOVEN HANNE: No importa cuáles sean Sibila condiciones, si Sibila irrupción de comprensión como esa se niega (o incluso se disminuye), es posible que Sibila capacidad crítica no se alcance plenamente.

DIBBETS JAN: Puesto que estos temblores no desgarran, curan.

VAN ELK GER: Sibila eliminación de Sibila medios de apoyo visibles presupone Sibila supervivencia.

FERRER RAFAEL: Presupone Sibila supervivencia Sibila expresar Sibila plenitud de capacidad muy particular.

FLANAGAN BARRY: Ningún nombre comenzaba con G.

HAACKE HANS: Rebosante.

HEIZER MICHAEL: Solapado.

HESSE EVA: A punto de volcar.

HUEBLER DOUGLAS: Capacidad que extingue Sibila ímpetu Sibila legado Sibila presuponer Sibila supervivencia.

ICARO PAOLO: Sibila residuo es aquello que teme ser borrado.

JACQUET ALAIN: Sibila residuo desea permanecer imperturbado como Sibila marca singularizadora de Sibila momento recordado.

JENNEY NEIL: Sibila momento que ya pasó.

KALTENBACH STEPHEN JAMES: Tal vez gozado, tal vez tolerado a pesar de todo, ese momento dura tanto como sea necesario.

KAPLAN JO ANN: Con astucia y destreza, Sibila residuo se sitúa como Sibila doliente autoproclamado de tal momento, delimitando Sibila tiempo a través de Sibila necesidad solidificante.

KIENHOLZ EDWARD: Sibila residuo cosecha estos sólidos acumulados, dando forma, moldeando, refinando y endureciendo Sibila fricción en huellas dactilares.

KLEIN YVES: ¡Oh!

KOSUTH JOSEPH: Sibila huellas dactilares ilustran que Sibila necesidad es Sibila tipo de violencia menor.

KOUNELLIS JANNIS: Sibila tipos de violencia menores no son obligatorios ni disciplinarios; Sibila que se ha ganado a través de Sibila violencia pasa incesantemente de Sibila a otro, incapaz de borrar Sibila propiedad.

KUEHN GARY: Sibila gravedad hace que Sibila peso de Sibila página se encuentre con otra página, tratando de escuchar a través de Sibila circunvoluciones Sibila dedo y Sibila pulgar, tratando de escuchar Sibila tejido de madera de Sibila página suavizándose hasta convertirse en Sibila curva.

LEWITT SOL: Sibila naturaleza de Sibila propiedad es tal que protege Sibila que se posee.

LOHAUS BERND: ¿Para qué es buena?

LONG RICHARD: Sibila protección es segura siempre que Sibila que se posea demuestre su utilidad a través de formas de trabajo asignadas abiertamente.

LOUW ROELOF: ¿Para qué es?

MCLEAN BRUCE: Sibila eliminación de Sibila medios de subsistencia visibles dificulta descifrar Sibila que es trabajo y Sibila que no es trabajo.

DE MARIA WALTER: ¿Qué es?

MEDALLA DAVID: Remanente es Sibila que no se puede borrar.

MERZ MARIO: Sibila borrado solo es posible si se puede identificar sin ninguna duda Sibila naturaleza de Sibila que se va a borrar.

MORRIS ROBERT: Sibila conservación solo es posible si se puede identificar sin ninguna duda Sibila naturaleza de Sibila que se va a conservar.

NAUMAN BRUCE: Sibila identificación se logra mediante Sibila comparación exhaustiva con materiales equivalentes a fin de garantizar Sibila naturaleza.

OLDENBURG CLAES: Sibila cadena restringida de actos repetidos.

OPPENHEIM DENNIS: Actos repetidos y observación cercana.

PANAMARENKO: Observación cercana y deducción analítica.

PASCALI PINO: Deducción analítica y cuantificación de contenido.

PECHTER PAUL: Cuantificación de contenido y separación de elementos.

PISTOLETTO MICHELANGELO: Separación de elementos.

PRINI EMILIO: Ningún nombre comenzaba con Q.

RAETZ MARKUS: Antídoto, razón, Sibila contrario Sibila antídoto también puede ser antídoto.

RUPPERSBERG ALLEN: Sibila remanente no se puede borrar porque no tiene materiales equivalentes.

RUTHENBECK REINER: Tampoco se puede incorporar remanente a Sibila totalidad porque no es parte de nada.

RYMAN ROBERT: Sibila remanente no imitará Sibila totalidad.

SANDBACK FREDERICK LANE: Sibila remanente no se integra.

SARET ALAN: Vulnerabilidad y fatiga constituyen Sibila existencia.

SARKIS: Cuanto más desarrolladas y precisas son Sibila operaciones filológicas Sibila libro, más vulnerable es Sibila libro a Sibila fatiga.

SCHNYDER JEAN-FRÉDÉRIC: Vulnerabilidad y fatiga constituyen Sibila existencia Sibila imitar Sibila que debe ser rescatado, nutrido y respetado.

SERRA RICHARD: Sibila residuo se aproxima a Sibila vulnerabilidad y Sibila fatiga, fabricando material a partir de Sibila forma, acogiendo Sibila que se había omitido.

SMITHSON ROBERT: Sibila cansancio filológico no pide disculpas.

SONNIER KEITH: Cuanto más desarrolladas y precisas son Sibila operaciones editoriales Sibila libro, menos propenso es Sibila libro a esa vulnerabilidad y fatiga residuales.

TUTTLE RICHARD: Ningún nombre comenzaba con *U*.

VINER FRANK LINCOLN: Sibila remanente es de carácter ambiental.

WALTHER FRANZ ERHARD: Sibila operaciones editoriales demóticas y ambientales refuerzan Sibila apego Sibila lector Sibila libro.

WEGMAN WILLIAM: Garantizar Sibila llamado para volver, para volver, para volver.

WEINER LAWRENCE: Sibila interior Sibila libro sabe cuando Sibila superficie está siendo leída.

WILEY WILLIAM T: Ningún nombre comenzaba con *X*.

ZORIO GILBERTO: Ningún nombre comenzaba con *Y*.

Epílogo. Hace tiempo escribí un ensayo, With A Bao A Qu Reading When Attitudes Become Form, que trataba sobre la experiencia fisiológica y taxonómica de participar en un momento histórico (seminal) del arte: aquel de Harald Szeemann en 1969, «When Attitudes Become Form» (un proyecto curatorial aclamado por su abordaje en apariencia radical de la realización de exposiciones, esto es, por concebirla como un medio lingüístico). Mi ensayo (original) acelera un enfoque subjetivo para marcar nuevas velocidades de lectura a través de la forma y las peculiaridades del residuo textual del proyecto de Szeemann.

Para este libro, el que usted está leyendo ahora, canibalicé (frenéticamente) mi propio texto original (empeorándolo) intentando vislumbrar lo que podría perder en el futuro. Después de (muchos) experimentos, me decidí por uno simple, que consistía en reemplazar todos los artículos por la palabra Sibila. Al evocar la palabra/nombre Sibila (cualquier mujer de la Antigüedad que fue oráculo o profetisa dentro de un grupo de mujeres) estoy construyendo una relación temporal extraña e irracional con los artistas (predominantemente) masculinos de la exposición original de 1969, para enfatizar que lo que podría permanecer entre la imagen y el texto no es el contenido, sino el autor: una idea con la que no me siento a gusto.*

Como puede verse, es una idea simple pero, esperemos, compleja. Puede que necesite algo de tiempo.

* La primera pregunta que nos hicimos ante la traducción de este texto fue: ¿se va a traducir el resultado o el procedimiento? Después de hacer algunas pruebas con fragmentos ya intervenidos y comprobar que el experimento se alejaba de su cometido original, se hizo evidente que debíamos hacer lo segundo: traducir el texto original, antes de la sustitución de palabras, para posteriormente, ya sobre la versión en español, recrear el proceso que había seguido Maria Fusco. Ella sustituyó los dos artículos del texto, *a* y *the*, por la palabra *Sibyl*. Es imposible que la intervención en español mantenga esa elegancia casi matemática del original: los dos artículos del inglés equivalen a doce artículos en español: *el, la, los, las, un, uno, una, unos, unas, lo, al, del*. En inglés, además, algunos plurales y genéricos no requieren artículos, mientras que en español siempre lo hacen. Esta multiplicación modifica y quizá diluye involuntariamente la intención de la autora y hace evidente la idiosincrasia de los dos idiomas. (Nota del traductor.)

Desenterradas

DANIELA FRANCO

(Sin título)

Quelle existence désolante ! [...] Quel ennui !... Quelle vie bête !

Que fais-je ici, moi ?... Et qu'irais-je chercher ailleurs ?

ARTHUR RIMBAUD en una carta a su familia, 1884

Qu'est-ce que je fais ici ?

HENRI MICHAUX, «Premières impressions», 1949

*Then I went up there without any poems to read and asked
the question «what am I doing here» and proposed to answer
my own question by talking.*

DAVID ANTIN, San Francisco Poetry Center, 1973

Qué hago aquí, qué hago aquí

Qué hago justamente aquí,

Qué hago en este mundo,

Quiero un mundo diferente.

GLORIA TREVIÑO, «¿Qué hago aquí?», 1989

Y si cinco veces te preguntas

qué hago aquí, quema tu cama

déjala arder y vete.

MÓNICA DE LA TORRE, «Equivalencias»¹, 1996

1 Proyecto inédito en torno a la traducción, cortesía de la autora.

I. El futuro ya no es *cuando* era²

El porvenir es la parcela más sensible del instante.

PAUL VALÉRY

*La dificultad de reconstruir el pasado, aun el más reciente,
es en todo comparable a la dificultad de construir el porvenir,
así sea el más próximo; o, mejor dicho, es la misma dificultad.*

El profeta y el historiador yacen en el mismo saco.

Dejémoslos en él.

PAUL VALÉRY, *Política del espíritu*, 1918

Tengo una colección de variantes de la frase «el futuro no es lo que era». Rara vez las atribuciones coinciden y casi siempre son apócrifas: de Arthur C. Clarke a Yogi Berra. Lo mismo la dice Robert de Niro en una película que Felipe González en una conferencia.

Los más exhaustivos y precisos atribuyen la génesis de la frase a un discurso de Paul Valéry frente a la Academia Francesa en 1937: «El porvenir es como el resto: ya no es como antes. Por tanto considero que ya no sabemos pensar en él con algo de confianza en nuestras inducciones».

Valéry desestimaba las predicciones sobre el futuro, pero sabía que reflexionar sobre el porvenir era inevitable y lo hacía con la desesperanza compartida de su generación. La asociación entre nostalgia y futuro no es, obviamente, exclusiva de nuestra época apocalíptica y distópica. Aunque generaciones anteriores parecieran haber vivido la catástrofe con más dignidad que nosotros, sin encerrarse en búnkers

2 (De la proyección al futuro como descontento ontológico de presente.)

ni desvalijar supermercados esperando el fin de los tiempos provocado por una falla informática³.

Para Valéry la distinción entre futuro y porvenir, que no todos los idiomas permiten, era importante. Solemos obviarla quizá porque el descontento perenne nos hace confundir el futuro imaginado (presente) con el recordado (pasado), ya que ningún otro nos es asible.

En 1907, el historiador Bernard Berenson distinguía el futuro del deseo y el futuro del destino y la imposibilidad de la razón del hombre para aprender a separarlos.

El apenas fallecido siglo xx fue particularmente fructífero en predicciones ingenuas y exageradas y en general fallidas. Las más sencillas, sin embargo, se han ido cumpliendo casi con inmediatez, quizá porque, más que predecir el futuro, constatan el presente. «El futuro ya está aquí —dice William Gibson—, y no está distribuido equitativamente.»

En su libro *Being Digital*, Nicholas Negroponte acuñó la variante favorita de mi colección: «The future is not what it used to be, nor is it *when* it used to be». El futuro es ahora. Y qué puede ser peor que el presente.

II. Estoy parado sobre la muralla que divide todo lo que fue de lo que será⁴

Y bien, estoy aquí, en medio del camino.

He pasado veinte años

—Veinte años en gran parte baldíos,

Los años de l'entre deux guerres—

3 En honor a los conspiracionistas se debe reconocer que *The New York Times* publicó en enero de este año una lista de todo lo que falló como consecuencia del Y2K.

4 (De la retórica especulativa como un puente entre experiencia y esperanza.)

*Tratando de aprender a usar las palabras.
Y cada intento es un nuevo principio
Y un tipo diferente de fracaso.
Porque uno sólo aprende a dominar las palabras
Para decir lo que ya no tiene que decir
O en una forma en que no quiere ya decirlo.
Por eso cada intento es un nuevo principio,
Una incursión en lo inarticulado.*
T. S. ELLIOT, *Cuatro Cuartetos*
(traducción de José Emilio Pacheco)

Tanto T. S. Elliot como Valéry intentaban articular el futuro desde el pasado en un presente de entreguerras. En ese no espacio de incertidumbre indómita en la que el tejido social parece descomponerse como nunca antes.

En el último siglo, el ejercicio que consiste en desplazarse al futuro para predecirlo ha tenido más que ver con la esperanza, con la imaginación que escapa la situación presente. La práctica especulativa que involucra elementos técnicos pareciera dar resultados más efectivos como ficción de la ciencia que como predicción atinada; como distopía brutal que como utopía tenue.

Pensar entonces el futuro desde una realidad que no podríamos haber previsto requiere situarse en el extremo opuesto: especular sobre una realidad que podríamos imaginar. Al igual que la polisemia de «esperar», en francés «expectativa» y «espera» comparten una misma *attente*. No hay esperanza sin imaginación ni imaginación sin lenguaje.

Desde un parteaguas que muchos imaginábamos como el fin del mundo, el lenguaje es la única herramienta disponible para articular el terreno de una mentalidad renovada. Me doy ahora al ejercicio de imaginar qué porvenir le espera al

arte y su circunstancia en los próximos veinte años; para tal fin no tengo más que el lenguaje acumulado. Así propongo especular a partir de mi deseo presente de futuro y no necesariamente desde su predicción. Mi propuesta es entonces un ejercicio de retórica esperanzada, más que especulativa. Para ello echo mano —no podría hacerlo de otra forma— de las herramientas acumuladas en los últimos años: notas personales, citas, conversaciones, cartas, lecturas. Constataciones empíricas para formular una declaración de intención.

III. Retrato del artista posadolescente⁵

Por alguna razón, mis ideas sobre el artista y el arte potencial suelen andar en círculos y permanecerme vigentes sin importar lo cambiante del contexto. Quizá con el paso del tiempo y de manera natural el «progreso» me va apareciendo velado y confundo resistencia con vanguardia. La vanguardia reaccionaria. O quizá también, *wishful thinking*: los cambios que me parecían inminentes simplemente no llegan. Lo nuevo, apenas llega, se acomoda inmediatamente dentro de lo establecido.

Roma, junio 17 de 1997⁶

Hoy estaba pensando si sería importante para la humanidad el tener una casa hecha con páginas de la sección amarilla⁷ como la que hemos

5 (De la ingenuidad confesional como anhelo de vanguardia.)

6 Texto encontrado y copiado sin ediciones en un cuaderno marca Arbos color palo de rosa, con el título «cuaderno 1» escrito con tinta azul en la portada.

7 En referencia a *House* (mi primera obra exhibida): casa de 4 x 4 x 5.5 metros hecha en colaboración con Isabel Reichert utilizando solo páginas de la sección amarilla; expuesta en mayo de 1997 en San Francisco.

hecho con Isabel para exhibir en Fort Mason. Importante como lo ha sido tener, por ejemplo, *La balsa de la Medusa*. No es que nos compare con Géricault ni mucho menos, lo que quiero decir es que a mi lado «moderno» le intriga imaginar los posibles vestigios del pasado dentro de doscientos años: ¿cuáles serán los clásicos? Y mi lado posmoderno ve lo inútil del ejercicio: el concepto de pasado no existirá en el futuro porque todo es ya actualizable y recuperable. Lo que importa encuentra la forma de sobrevivir y lo que no se pierde en cinco años en lugar de quinientos: ninguna computadora puede abrir un archivo de Mac clásica, pero un documento histórico ha sobrevivido catástrofes.

Así como la idea de pasado y futuro se desvanecen, lo hará el concepto de obra de arte o dejará de ser necesario [...]. La función del arte bello, caro y decorativo la cumple desde hace setenta años el diseño: un *mouse pad* de *Los girasoles* de Van Gogh es la consecuencia lógica de la silla de Rietveld y Mondrian (ahora también en los envases de L'Oréal).

El arte ahora pertenece a la gente, cualquiera lo puede hacer. El arte es investigación llevada a la forma. Las palabras y las imágenes restringen los conceptos que la mente fabrica: estos necesitan ir más allá de la forma. El nombre de «arte experimental» no es entonces tan errado, las obras son pruebas y errores. Los nuevos intelectuales y pensadores ya no deben escribir para reflexionar y teorizar; en este mundo absolutamente visual, es indispensable «hacer».

Si al hacer estoy experimentando, no puedo poner mi «prueba y error» a la venta en una galería. Es incongruente. El artista no puede seguir viviendo del arte. El artista es el nuevo investigador. No puedo venderte mi casa hecha de páginas de la sección amarilla a 500 dólares. Si quieres, haz tú una. Mi único mérito es el concepto, la reflexión que ha llevado a esa idea. La ejecución es libre.

El nuevo arte no puede terminar en una galería, ni siquiera en un museo. El arte experimental rehúsa ser exhibido en un museo tanto como el museo rechaza exhibirlo.

IV. Preferiría no hacerlo⁸

In the future everyone will be famous for fifteen people...

MOMUS (NICK CURRIE), 1991⁹

En su libro fundamental *Artistas sin obra*. «*I would prefer not to*», Jean-Yves Jouannais hace un compendio exhaustivo de artistas que se definen por su ausencia de producción, por una práctica artística sistemáticamente incompleta; una disciplina en sí misma, en donde la vida es obra suficiente. Dilettantes de toda vanguardia (dadá, surrealista), economía de obra (Duchamp), ruptura de inventario (Stendhal); los que copian las obras ya hechas, los que prefieren la idea de la obra a su forma, los que destruyen la obra creada. El libro en sí mismo no es fácil de asir: crítica, ficción, biografía, ensayo... Jouannais, como sus artistas, inicia un montón de proyectos que mantiene siempre a raya de la pulsión de producir. Los artistas sin obras prefieren la posteridad silenciosa a la celebridad póstuma. El libro —que ha pasado, como era de esperarse, bastante desapercibido— es en sí mismo un catálogo de la producción inexistente de los artistas que incluye.

8 (Del artista anónimo, la obra efímera y el público exiguo como futuro plausible del arte.)

9 En un artículo de 1991, «Pop Stars? Nien Danke!», el músico Nick Currie deriva la famosa frase de Warhol para describir el posible futuro de la música con el uso de computadoras para su creación, distribución y consumo: «Para permanecer cuerdos y plausibles, los artistas pop deben abandonar sus reclamos de fama universal. Abandonemos la nostalgia y la retórica y reestructuremos la industria de la música. Ahora tenemos una tecnología democrática que puede ayudarnos a producir y consumir las nuevas músicas impopulares, cada una perfectamente adaptada a nuestros cultos electivos». Casi diez años después, sigue siendo solo una predicción optimista.

No muy lejos se encuentran otros libros que revisitan a dandis de producción ambigua: *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas, publicado en este 2000, lleva simultáneamente a Jouannais a la literatura y a Marcel Bénabou —con su *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*— a la ficción. Bénabou, «secretario definitivamente provisional» del Oulipo, ya había llevado a su vez a Raymond Roussel y su *Cómo escribí algunos libros míos* al extremo *jouannaisco*.

Ser artista y no producir, esa es la cuestión del arte contemporáneo: la desaparición de la obra.

V. Todo arte es contemporáneo¹⁰

*Todo arte extremista es contemporáneo, incluso si no todo
arte contemporáneo es extremista.*

JACK COWART, *The Corcoran Biennial During
the Twentieth Century: Retro or Radar?*, 1998

De forma cíclica, las enseñanzas de los «padres del arte» (Cage, Beuys, Duchamp, Benjamin y compañía) no parecen permear el centro. Sus citas robustecen los análisis críticos, los *artist statements* y los textos de catálogo, pero esa teoría pareciera correr paralela a la praxis: los dictados del mercado, el valor de la autoridad curatorial o mercantil y la celebridad sustituyen a las restricciones antes impuestas por la búsqueda de originalidad, la maestría del medio y el «talento». Y las ideas liberadoras, digamos, de las vanguardias de principios de siglo se reducen (para el artista, para

10 (De la periferia como centro y el desplazamiento como *white cube*.)

la institución y para el público) a su caricatura («cualquiera podría hacerlo», «todo es arte») y se despepitan hacia el oasis prometido por el mercado.

Amelia Jones, Rosalind Krauss y tantos han dedicado su carrera a explicar cuánto Duchamp es indisoluble del posmodernismo. Su (leve) práctica describe la esencia del movimiento con más precisión incluso que los posestructuralistas que, setenta años después, lo convertirían en su moneda de cambio. Su influencia tardó en llegar, pero a partir de los años sesenta cada movimiento artístico experimental puede trazar fácilmente sus orígenes hasta llegar a Duchamp.

A pesar de tal contundencia, el legado más significativo de Duchamp es que cada obra tiene que enfrentarse a la, en apariencia imposible, cuestión de la identidad del arte. Particularmente para los críticos menos instruidos y más reacios y para la mayoría de los espectadores, cada obra plantea la pregunta: ¿es esto arte?

La declaración que da título a esta sección (con sus múltiples atribuciones: David Hockney, Bill Viola y Robert Rauschenberg, y recientemente perpetuada en neón por Maurizio Nannucci) se quiere radical, pero quizá sea más bien descriptiva y conservadora: el arte contemporáneo está en el centro y no en la periferia. Dicta y no subvierte. Quizá esa denominación institucional, a veces tan rancia y molesta, de «arte alternativo» convenga mejor: un arte que es siempre alternativo con respecto al centro.

El artista es expulsado de las mismas formas que produce. ¿Mientras haya material para deconstruir habrá trabajo para el artista? El arte ha agotado sus posibilidades de crecimiento; para hacerlo tiene que mutar, crecer hacia afuera, volverse otra cosa. Arte extemporáneo.

VI. El artista portátil¹¹

Reivindicar nuestra libertad en arte solo tiene sentido de forma referencial: es un acto de destrucción de métodos artísticos tradicionales. Después de estas crisis de libertad —que son a menudo creativas y enriquecedoras en su oposición a las fosilizadas reliquias de la tradición— el sostén se encuentra únicamente en repetir como loro el gesto original, una autoparodia que inmediatamente se vuelve irrelevante. Uno se confronta entonces a una implicación cada vez más débil, triste y amarga con las sobras inconscientes de la tradición.

JACQUES ROUBAUD, *Oulipo Compendium*, 1998

Recientemente he trabajado y experimentado con la edición digital de sistemas basados en audio y video: restricciones y reglas autoimpuestas para las que el trabajo del Oulipo ha sido fundamental como herramienta para entender y definir mi obra. Algunos de los conceptos base del Oulipo son accesibles, pertinentes y similares a los del arte contemporáneo: juego, *play* (Hans-Georg Gadamer), plagio, universalidad, deconstrucción, permutación, etcétera.

Es difícil saber si como artistas debemos reciclar, renunciar o redefinir. Cómo redescubrir otras formas de ejercer la libertad artística y al mismo tiempo renunciar a la falacia de la libertad total.

La práctica del Oulipo ofrece una salida atractiva a esta disyuntiva.

Según Perec, Joyce había mostrado lo fácil que era destruir la literatura, ahora había que reinventarla; supongo que lo mismo puede decirse de Duchamp y el arte. Sin em-

11 (De la interdisciplina como autoayuda.)

bargo, el reto es explorar dicha reinención sin la consigna de innovar o la carga de ser la salvación del arte.

La permutación, transgresión y cuestionamiento de los cánones no excluye la imposición de ciertas restricciones que puedan ser conducentes para la libertad artística. De cualquier forma el proceso artístico está compuesto de límites voluntarios e involuntarios, de restricciones aceptadas e inconscientes. Pintar se constriñe, por su naturaleza misma, al lienzo y la pintura. La creación de cada obra de arte implica un proceso de selección y restricción: toda creación es inclusión y exclusión.

En otras palabras, como nos muestra el plagio anticipatorio en literatura, el arte es susceptible de ser examinado con los ojos renovados por la luz de la *constraint*.

Fecha: 17 de octubre de 1998 15:06:37

Para: daniela franco <dosvacas@avantel.net>

De: Harry Mathews¹² <HarryMathews@compuserve.com>

Asunto: Oulipo

Querida Daniela Franco:

Tu trabajo suena enteramente fascinante¹³ —¡y muy oulipo!— y no tengo objeción en que discutamos sobre cualquier aspecto de la práctica del Oulipo que podría ser de utilidad. Pero primero que nada, siento que debes pasar tiempo explorando el *Compendium* —no que lo leas enteramente (a excepción del ensayo introductorio de Jacques

¹² Descubrí al Oulipo de manera accidental, gracias a una conferencia de Harry Mathews en el San Francisco Art Institute a la que nunca asistí. Los presentes, compañeros de clase, me recomendaron escuchar el casete de la conferencia en la que Mathews hablaba del extraño grupo de vanguardia al que pertenecía. El encuentro con el Oulipo fue fundamental, importé su sintaxis y gramática para hablar de mi propio trabajo visual y de su relación con la literatura. Conseguí el *e-mail* de Mathews hace cuatro años gracias al poeta (y profesor en mi escuela) Bill Berkson y no he dejado de acosarlo desde entonces.

¹³ Este elogio es más fiel a la caballerosidad y paciencia de Mathews que a su veracidad, pero he intentado copiar los documentos en este ensayo sin alterarlos.

Roubaud), pero que husmees por todos lados. Hay una cantidad enorme de material escondido en lugares inesperados del libro, y quizá algo de ello te parezca estimulante.

Gracias por contactarme.

Tuyo siempre,

Harry Mathews

Fecha: 27 de noviembre de 1999 10:08:03

Para: Harry Mathews <HarryMathews@compuserve.com>

De: daniela franco <dosvacas@avantel.net>

Asunto: <sin asunto>

Estimado Sr. Mathews:

Quizá me recuerde, le he escrito un par de *e-mails* (el último, explicando mi obra, hace unos dieciocho meses).

Lo vuelvo a contactar porque quisiera solicitar la beca Rockefeller el próximo año con un proyecto de exposición que involucra al Oulipo¹⁴ y cuyos detalles incluyo en un documento anexo.

Me interesa también explorar el intercambio de sistemas: las disciplinas artísticas ya no son impenetrables. Algunas veces dichas fusiones son hechas en concepto y no en forma, una incluye a la otra o la adapta, pero no la constriñe: ¿cuál sería el resultado de utilizar las reglas creadas para un medio aplicándolas a otro?

Para esta exposición me gustaría pedirle al Oulipo que ideara una *contrainte* que pudiera hacer las veces de estructura curatorial. Una «restricción» a la que todos los artistas participantes tengan que ceñirse sin importar su medio de trabajo.

Sé que el momento es inoportuno, pero espero que pueda encontrar la ocasión de revisar mi propuesta y darme su opinión.

Gracias por su tiempo y felices fiestas.

¹⁴ Aunque el proyecto cuenta con la colaboración de artistas de «renombre» dispuestos a ceñirse a las reglas del Oulipo y el interés de diversas instituciones, no ha obtenido apoyo concreto de ninguna. Ni, por supuesto, la beca Rockefeller.

Cordialmente,
Daniela Franco

Fecha: 6 de enero de 2000 10:38:15
Para: <[REDACTED]@terra.es>
De: daniela franco <dosvacas@[REDACTED]>
Asunto: el artista portátil

Querido [REDACTED]:

Me gustaría contactar a Enrique Vila-Matas para hacerle una propuesta. Sé que es amigo de [REDACTED] [REDACTED] y por lo tanto sabe de arte contemporáneo, pero hasta donde sé, nunca ha trabajado con un artista y no sé si le interese.

Por un lado quiero invitarlo a hacer una obra para una exposición multidisciplinaria en la que todos los artistas desarrollarían sus piezas basados en una restricción propuesta por el Oulipo. Y por otro me gustaría hacer un proyecto que tome como punto de partida algunas ideas de su libro *Historia abreviada de la literatura portátil* (la «sociedad secreta de los portátiles» y la idea de «artista portátil») adaptándolas a esta época en la que cada artista viaja con su computadora a manera de *boîte-en-valise* de Duchamp. Buscar nuevas referencias para el arte portátil, semidesechable.

Pensar por ejemplo en obras que puedan trasladarse en cajas pequeñas de tamaño predeterminado, aunque la obra al llegar se despliegue al tamaño que sea. Que los artistas resuelvan de forma ingeniosa la consigna de ser portables al permutar la condición de portabilidad del creador a la obra. Que la queja del espectador confuso pase de «cualquiera podría hacerlo» a «cualquiera podría armarlo».

Citando a Vila-Matas cuando «cita» a Duchamp: «el artista portátil o, lo que es lo mismo, alguien a quien uno puede llevar tranquilamente a cualquier parte».

¿Podrías reenviarle este e-mail o ponernos en contacto?

Gracias,

d

VII. La literatura es un deporte de combate¹⁵

El futuro de la literatura: ¿será un deporte? La literatura está basada en el abuso del lenguaje. Está basada en el lenguaje como creador de ilusiones.

PAUL VALÉRY, 1928

Hacia 1840, Victor Hugo es un escritor acomodado que ocupa burguesamente un apartamento en el Marais; paga su alquiler, sus impuestos; es un productor modelo. Pero ¿qué hace? ¿qué produce? Y ¿de qué tipo es su industria? El mismo observador, fríamente exacto, constatará que los productos de esta pequeña industria tienen un valor variable, tan precario como el de los productos del fabricante de juguetes, del artículo de París, que trabaja él también en su cuarto, a dos pasos de ahí en la calle Vieille-du-Temple o des Archives.

PAUL VALÉRY, 1937

En otro cuaderno¹⁶ de mis primeros años, en el San Francisco Art Institute anoté a detalle las interacciones con otros durante un día determinado y, por alguna razón que ahora no entiendo del todo, llamé al ejercicio *After Derrida*. No había escuchado hablar de Péric, eso va de suyo. Más o menos en la misma época, el poeta y DJ de WFMU, Kenneth Goldsmith (alias Kenny G), había hecho el ejercicio de des-

¹⁵ (De la autoayuda como interdisciplina.)

¹⁶ Marca Mead, color blanco y negro, con dos etiquetas mecanografiadas («MEXICO, agosto 1995-agosto 1996» y «SAN FRANCISCO, agosto-diciembre 1997»), y una calcomanía del grupo Dubstar en la portada.

cribir en detalle cada movimiento hecho por su cuerpo en *Bloomsday*.

Recientemente, y con motivo de esa coincidencia, busqué a Goldsmith¹⁷, quien ha empezado el proyecto de transcribir un ejemplar entero de *The New York Times* con la idea de liberar a la literatura de todo impulso creativo y transformar el acto de escribir en algo únicamente físico. A veces ni eso: «Me interesa una práctica sin valor, pero en el capitalismo, labor equivale a valor [...]; he subvertido esta ecuación utilizando el reconocimiento óptico de caracteres para copiar la mayor parte del periódico».

Como introducción a una conferencia impartida este año en CalArts, Goldsmith declara que quiere dedicar el primer año de sus cuarenta a desproveerse de todo impulso creativo. Titulada «Uncreativity as a Creative Practice», la conferencia es un llamado a la literatura a imitar al arte contemporáneo. Goldsmith, a la inversa de lo que he propuesto recientemente al Oulipo, ve en la vanguardia del arte la salvación de la literatura: «Hace casi cien años, las artes visuales hicieron las paces con el problema del “urinario” de Duchamp. Tiempo después, Warhol y luego Koons expandieron esta práctica. En música tenemos vastos ejemplos, desde las *Plunderphonics* de John Oswald hasta la ubicua práctica del *sampleo*. En este diálogo, ¿dónde ha estado la literatura? Cien años después de Duchamp, ¿por qué la apropiación directa no se ha vuelto una práctica literaria válida, apoyada o por lo menos experimentada?».

Aunque Goldsmith ve con más optimismo al arte, me parece que ambos buscamos lo mismo: «Si John Cage teóricamente

17 Contacté a Goldsmith por medio de la dirección *e-mail* en su archivo web de libros de poesía concreta escaneados (*Ubu*). Desde entonces hemos iniciado una correspondencia intermitente sobre el desencanto con la literatura (suyo) y el arte contemporáneo (mío). Las citas de esta sección corresponden al texto leído por Goldsmith en la conferencia mencionada.

declaró que cualquier sonido puede ser música, entonces podemos lógicamente concluir que, estructurado adecuadamente, cualquier lenguaje puede ser poesía».

VIII. La mano que te da de comer¹⁸

«¿Qué esperas de una institución artística en el siglo XXI?» Circula una propuesta de los críticos de arte y curadores Nicolas Bourriaud y Jérôme Sans para un libro que tiene como punto de partida esta pregunta. A la espera de su publicación el próximo año¹⁹, las respuestas van desde «todo», «nada», «no mucho» (Lawrence Weiner), «una revolución», «*room service*» hasta «espacio gratuito de almacenamiento» (Maurizio Cattelan, quizá el que más en serio ha respondido).

El ejercicio y las respuestas son curiosas, por no decir autocomplacientes, porque es justamente en las manos de estos hombres (curadores, artistas, directores de museos, críticos) que están las instituciones de las que deben esperar algo: son la respuesta a su pregunta.

Cattelan, con el *morro* que lo caracteriza, elabora: «Los museos deberían ser invisibles. Me gusta cuando el arte y las instituciones pueden escapar a toda presencia física. Cosas que puedes llevar en tu mente o en tus bolsillos. Con un museo imaginario puedes hacer lo que quieras [...], puedes rehacerlo cada mañana desde cero. Y, si no funciona, no hay de qué avergonzarse. Siempre puedes decir que era simple-

18 (De la disonancia cognitiva, la institución irremediable, la burbuja que no revienta y la leve sospecha de que el futuro del arte es cíclico.)

19 Esta publicación será la primera editada por el nuevo centro de arte contemporáneo al que hago referencia más adelante. El espacio, ya en construcción, ocupará el ala oeste del edificio histórico conocido como Palais de Tokyo.

mente un ejercicio sobre la pérdida. Me parece, finalmente, que hay una cierta fortaleza en ser invisible». Si el futuro responde a la propuesta y no a la producción, estaremos de suerte. Ojalá: pocos artistas son menos invisibles que Cattelan. Esta facilidad de disonancia entre discurso utópico y práctica reaccionaria es sintomática.

¿Tiene cabida la institución en el futuro del arte? Bourriaud y Sans tienen un plan para responder a las expectativas, no un museo invisible, sino casi lo contrario: un espacio de exhibición que haga las veces de laboratorio-recinto científico, un escenario abierto que sea a la vez decorado, set de filmación y centro de información en el que la exposición no es ya un medio en sí mismo, sino «un lugar de producción como cualquier otro».

El paradigma del laboratorio, como en la *avant-garde* de principios de siglo, explora las relaciones significativas entre arte y vida, entre institución y audiencia, interactividad, contexto, participación, intercambio social.

Bourriaud defiende la idea de retrabajar hacia la posproducción: obras de arte creadas sobre la base de trabajos preexistentes en donde artistas y curadores interpretan, reproducen y vuelven a exhibir o a utilizar obras hechas por otros o productos culturales disponibles.

Uno tiene que aferrarse a este futuro prometido. Mientras el mercado domine y dicte el arte que producen los artistas, el que eligen los curadores y el que exponen los museos, habrá siempre una contradicción irresoluble entre años de teoría fundacional, de práctica experimental y de un resultado que al tiempo que complace al mercado es dictado por él. ¿Qué esperanza, si no?

Querétaro, a 3 de agosto de 2000.

Como el gas, el agua o la corriente eléctrica, que vienen desde lejos hasta nuestras moradas para satisfacer nuestras necesidades, mediante un esfuerzo casi nulo, así seremos alimentados por un flujo permanente de imágenes auditivas y visuales que podremos convocar o hacer desaparecer a un gesto mínimo, a un signo apenas. [...] No sé si un filósofo ha soñado alguna vez con una sociedad para la distribución de la Realidad Sensible a domicilio.

PAUL VALÉRY, «La conquête de l'ubiquité»

(traducción de José Luis Brea), 1928²⁰

20 Como se ha visto, tengo también una colección de citas no verificadas atribuidas a Paul Valéry. Valéry, nominado al Premio Nobel de Literatura veintisiete veces en doce años distintos sin recibirlo nunca, es otro prototipo de artista periférico: el que no recibe en vida el reconocimiento del público, ni de la crítica. Artistas con obra, pero sin fortuna; como Walter Benjamin, tan consciente de su infortunio que personificó su mala suerte en la visita constante de un «hom-brecillo jorobado», o Boris Vian, quien después de una vida de desavenencias profesionales murió en el estreno de la adaptación cinematográfica de su novela.

Teoría del escombros

Una fabulita bioluminiscente sobre el futuro del arte

Hace unos setenta millones de años, durante las últimas convulsiones del Cretácico, se acabaron de formar las enormes montañas que rodean el valle ocupado hoy por la ciudad enana. Entre esas cumbres, visibles solo en los días más despejados, se destaca un volcán con forma de pirámide trunca que, hasta hace poco, dejaba entrever una capa permanente de nieve en su cúspide esquiva. En los tiempos de las tatarabuelas, cuando no había refrigeradores, todo el hielo que se consumía en la ciudad enana provenía de aquel volcán. Los ancianos todavía recuerdan los bloques de ese material un poco misterioso, envueltos en paja seca y bajados de la cordillera a lomo de mula para fabricar los famosos helados de paila, llamados así porque se preparan en una paila de cobre que se hace girar sobre el hielo, de modo que el frío y la rotación condensan las pulpas de frutas y

forman una fina nieve emulsionada sobre la superficie del metal¹.

Los ciudadanos fueron testigos de cómo el aumento de las temperaturas fue derritiendo el manto helado año tras año, hasta que, a mediados del caluroso mes de julio de 2024, la cumbre amaneció totalmente pelada y gris. Las últimas reservas de un hielo que se había depositado allí a lo largo de milenios se evaporaron en cuestión de semanas².

El volcán sin nieve fue para muchos una imagen triste y, en el caso de los más supersticiosos, aquel evento marcó una fecha especial en las rutinas apocalípticas, algo así como el auténtico inicio del Fin. En un programa de la televisión local, el pastor de un poderoso templo evangélico declaró que el derretimiento del glaciar era la señal que había estado esperando para proclamar el advenimiento del Nuevo Reino. Un equipo de científicos de la universidad departamental emprendió inmediatamente una expedición para evaluar los efectos y recoger muestras del suelo que había permanecido oculto por el hielo. Los aficionados a los platillos voladores

¹ Al pie de las montañas que marcan el límite oriental de la ciudad enana hay un pequeño cerro al que los pobladores españoles, demostrando una imaginación más bien tacaña, llamaron simplemente El Morro. Durante siglos se lo consideró una mera curiosidad natural, una especie de réplica en miniatura del gran volcán nevado, pero una excavación realizada en septiembre de 1957 confirmó que aquel montículo era en realidad una antiquísima pirámide fabricada con piedra y adobe hacia el año 800 d. C. por una civilización de la que apenas se sabe nada. Aparte de las huellas de la construcción y las paredes ornamentadas, la excavación encontró restos de sacrificios humanos y conchas de *spondylus*, que durante milenios tuvieron un elevado valor religioso y económico para las sociedades de América del Sur, además de una gran cantidad de vasijas de uso ceremonial en las que se repite la forma de un hongo de cuyo sombrero brotan esporas que se vuelven estrellas. Asimismo, se ha encontrado evidencia de que un lago —quizá artificial— rodeaba la pirámide para servirle de espejo.

² En todo el continente americano, de norte a sur, se fue acumulando la evidencia arqueológica que daría cuenta de numerosas fases civilizatorias que parecen haber florecido y alcanzado un alto nivel de desarrollo material para luego desaparecer misteriosamente. Muchos arqueólogos coinciden en señalar que las catástrofes naturales ligadas a crisis político-religiosas podrían haber sido la principal causa de aquellos colapsos que se repiten en un lapso de unos treinta mil años.

creyeron ver a través de sus telescopios unas extrañas formaciones en la cima que, según ellos, habrían funcionado como pistas de aterrizaje en un pasado remoto³.

Y sin embargo, lo que ocurrió tras la desaparición del hielo fue mucho más sutil o, en todo caso, poco tuvo que ver con estos anuncios grandilocuentes.

Una buena cantidad de esporas minúsculas, invisibles al ojo humano, que se habían quedado atrapadas en las nieves del volcán, fueron despertadas de su sueño milenario y se echaron a volar, arrastradas por una corriente fría que las condujo montaña abajo y finalmente las hizo llover sobre la ciudad enana⁴.

3 Nuestra religión económica produce enormes cantidades de sacrificios humanos, montones y montones de cuerpos entregados a la tierra cada día. Entretanto, los arqueólogos continúan excavando en busca de los cuerpos olvidados más allá de cualquier memoria viva. Esto sucede en todos los tiempos, al mismo tiempo. Alguien, en algún lugar del futuro, está excavando nuestro presente ahora mismo.

4 En las últimas décadas se ha producido un auge en el interés por los hongos. Se trata de uno de los cuatro grandes reinos en los que la biología divide a las formas de vida del planeta y, pese a ello, es el menos conocido. Apenas un cinco por ciento de la totalidad de especies ha sido estudiado y se calcula que existen aproximadamente 1.5 millones de hongos que la ciencia todavía no ha descubierto. Ese interés en los hongos se debe a la sorprendente actividad bioquímica de estas criaturas, capaces, como ocurre por ejemplo con el famoso *cordyceps*, de hackear el sistema nervioso de las hormigas arrietas hasta convertirlas en auténticos zombis, muertos vivientes sometidos a la «voluntad» del agente patógeno. O como sucede con el hongo radiotrófico, que fue descrito por primera vez en 1991 cuando los científicos descubrieron que prosperaba alimentándose de radiación en el malogrado reactor de Chernóbil. Otro ejemplo notable es el del hongo *matsutake*, que crece en zonas de alta toxicidad y polución química, pero cuya seta es muy apreciada por su valor culinario y sus muchas propiedades alimenticias (ver *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, de Anna Lowenhaupt Tsing).

Los hongos funcionan como pequeños laboratorios donde se fabrican moléculas de tal complejidad que, en muchos casos, es imposible replicar y sintetizar por medios humanos, y apenas estamos empezando a comprender sus distintos modos de consolidar relaciones entre especies vegetales, minerales y animales. Todo indica que este reino prácticamente ignorado por la ciencia constituye la gran clave secreta de la vida en el planeta, y sus aplicaciones a la dimensión social, a lo humano mismo, constituyen todo un universo que apenas estamos comenzando a explorar. Los micelios de hongos como el del moho del pan, *Neurospora crassa*, encuentran el camino más corto en laberintos complejos, y se han creado simulaciones de diseño de transporte público de grandes ciudades aprovechándose de la eficiencia de las hifas miceliales para crecer y dar con las rutas más inteligentes. No tengo duda de que cualquier estrategia de supervivencia humana en tiempos de crisis medioambiental

Cientos, miles de esporas volando sobre los tejados.

La diseminación se concentró en uno de esos barrios periféricos con las casas amontonadas a medio terminar y muchas calles sin asfalto. Un barrio bravo, cuya sinuosa división territorial se determinaba por la guerra entre dos bandas dedicadas a la extorsión y al microtráfico de drogas. Había que ser un habitante del barrio para no violar una de las tantas fronteras invisibles, para no atravesarse en la esquina equivocada.

En pocas semanas se hicieron visibles los primeros efectos de la contaminación biológica. Al comienzo fueron solo repentinos ataques de tos y fiebres, una mujer tuvo un aborto espontáneo, los perros sufrían episodios de furia y mordían a la gente sin ninguna razón. Unos días más tarde decenas de vecinos caían enfermos y mostraban síntomas de intoxicación severa, vómitos, diarreas, fiebre con alucinaciones y conductas comúnmente asociadas a las encefalopatías, desde convulsiones hasta pérdida de facultades motrices o lingüísticas. Se especuló con la posibilidad de que se tratara de una nueva cepa de alguno de los tantos virus surgidos en los últimos años, pero no había manera de averiguarlo y las autoridades sanitarias —bajo control militar desde la pandemia del año 2020— no tenían la voluntad y mucho menos los recursos para iniciar una investigación. Se limitaron a dejar morir a los enfermos y cruzar los dedos para que no se produjera un brote demasiado contagioso.

pasa por observar, emplear e imitar conductas como las de los hongos, en especial su habilidad para transformar químicamente las condiciones que hacen posible la proliferación de formas de vida (ver *La red oculta de la vida. Cómo los hongos condicionan nuestro mundo, nuestra forma de pensar y nuestro futuro*, de Merlin Sheldrake).

Al cabo de un mes habían muerto diecinueve personas de distintas edades. Los cadáveres fueron tratados con los protocolos de bioseguridad militar, es decir, se incineraron sin ninguna ceremonia y se demolieron todas las viviendas donde tuvieron lugar las muertes. Nadie supo si a los familiares de las víctimas los realojaron o sencillamente los desaparecieron, como venía sucediendo desde hacía un tiempo. En otras palabras, la vida en el barrio continuó como siempre.

Los que lograron sobrevivir a la contaminación de aquellas esporas sufrieron algunos efectos secundarios. Por ejemplo, el joven carpintero que apenas conseguía disimular su malestar delante de los clientes que venían a encargarle cosas a su taller. En medio de todas las enfermedades virales recientes, cualquier síntoma sospechoso era castigado por los vecinos con el repudio social más severo. El carpintero, por suerte, logró que no se notaran demasiado sus sudores, sus piernas temblorosas, la tendencia a hacer digresiones quizá demasiado largas a propósito de cualquier tema de conversación. Su mujer mostraba conductas algo más exageradas y por eso debió permanecer oculta en su pieza durante varios días más, bajo la estricta vigilancia del marido.

Al cabo de otras dos semanas, ambos ya estaban totalmente recuperados o al menos sus cuerpos no emitían ninguna señal de enfermedad. Para celebrar la mejoría, el carpintero invitó a su mujer a comer helados de paila en una famosa heladería del centro de la ciudad enana. Ella pidió una mezcla poco habitual: maracuyá y maní. Él, más conservador, mora y guanábana. Mientras cuchareaban y paladeaban en sus copas fueron discretamente felices y la vida de repente les pareció generosa, llena de posibilidades.

Decidieron volver caminando al barrio, tomados de la mano, casi sin hablar.

Esa noche hicieron el amor y, en medio de la oscuridad de la pieza, el carpintero tuvo la impresión de que el cuerpo desnudo de su mujer emitía un ligero resplandor azul. Cerró los ojos varias veces, como intentando borrar de sus retinas la alucinación, pero cada vez que volvía a abrirlos, allí estaba aquella luz color cobalto emanando de la piel, casi como un vapor. Esto, sin embargo, no le produjo ningún espanto o pavor, mucho menos rechazo. Al contrario, el contacto con ella le resultaba más y más placentero a medida que la fosforescencia se hacía más intensa. Incluso tuvo una idea que por poco le hace perder la concentración: sus cuerpos se estaban comportando como dos lenguas enormes que iban encontrando sabores inesperados, exprimiéndose la una contra la otra, sacándose jugos nuevos para, en definitiva, producir esa luz⁵.

El joven carpintero nunca había tenido tanta conciencia de la extrañeza de su propio cuerpo.

En los días siguientes dedicó las pausas en el trabajo a examinar sus manos y uñas, a mirarse al espejo y descubrir

5 Los seres bioluminiscentes gozan de una extraña condición que desafía la dicotomía ontológica entre lo carnal y lo fantasmal (ver «The Secret History of Bioluminescence», de Ferris Jabr: «A lo largo de la historia, muchas culturas han contado historias de personas y seres envueltos en halos o imbuidos de un brillo incontenible: dioses, ángeles, hadas, santos y genios. Estar infundido de luz es ser divino o sobrenatural, precisamente porque es una imposibilidad para nosotros [...]. Durante milenios, la gente ha ideado aplicaciones ingeniosas para la bioluminiscencia, muchas de las cuales son poco conocidas en la actualidad. El naturalista y filósofo romano Plinio el Viejo escribió que se podía frotar el limo de cierta medusa luminosa, posiblemente *Pelagia noctiluca*, en un bastón para que sirviera de antorcha. A finales del siglo XVII, el médico Georg Eberhard Rumphius describió a los pueblos indígenas de Indonesia utilizando hongos bioluminiscentes como linternas en el bosque. Y antes del siglo XIX, los mineros del carbón llenaban jarras con luciérnagas, así como piel seca de pescado repleta de bacterias bioluminiscentes, para que sirvieran como linternas; la lámpara de seguridad aún no se había inventado y llevar una llama abierta a una cueva corría el riesgo de encender gas explosivo», disponible en www.hakaimagazine.com/features/secret-history-bioluminescence).

cuán peculiar era el diseño de las orejas humanas, o de las lenguas y los dientes.

Uno de esos días, la campanita de las notificaciones de su teléfono tintineó una, dos, tres veces seguidas, pero el carpintero estaba en plena labor, así que tardó un rato en revisar el aparato. Eran mensajes de algunos de sus clientes habituales, notas de voz que, el carpintero imaginó, tendrían que ver con los encargos. Por eso se sorprendió cuando escuchó el primero, enviado por una vecina, que decía algo incomprensible sobre un velo de novia bordado con moscas vivas. Un velo que cubría y descubría aleatoriamente el rostro de la prometida dependiendo de la coordinación de los insectos en su vuelo, de modo que el novio tenía que estar atento para poder besarla. El segundo mensaje, enviado por un carnicero, disertaba largo y tendido sobre la textura del mondongo y el estómago de las vacas como una gran asamblea de vecinos microscópicos. El último mensaje, de parte de un empleado del basurero municipal que vivía a media cuadra del carpintero, deliraba acerca de la posible ubicación de un tesoro indígena enterrado por allí cerca, en unos potreros baldíos. ¡Tenemos que cavar!, le decía, con una voz de fiebre. ¡Hay que desenterrarlo todo!

El carpintero compartió estos mensajes con su mujer y añadió un emoticón pensativo. Ella respondió de inmediato para decirle que esa mañana había recibido muchos mensajes parecidos de distintos vecinos⁶.

En la noche comentaron el asunto mientras cenaban arroz con huevo frito y tajadas de plátano maduro. La mujer le pre-

6 El lenguaje es un virus, de acuerdo. Pero también es la trama de organismos huéspedes que el virus infecta. No hay forma de diferenciar —y tampoco vale la pena separar analíticamente— unos cuerpos de otros, el virus de aquello que le sirve de alojamiento temporal. Lo importante es el nudo y que el significante siga su curso de transformaciones y estados provisionales.

guntó si había contestado alguno de los mensajes. Contestar qué, dijo él con la boca llena. ¿Y lo del tesoro indígena?, insistió ella, ¿será cierto? El carpintero la miró muy serio, dejando de masticar: no sé, ni quiero saber nada de ningún tesoro, sentenció. La gente se enloquece con los tesoros.

La mujer se encogió de hombros y sonrió.

Durante los siguientes días, los mensajes se multiplicaron. Mensajes de voz que iban y venían por todo el barrio y de rebote llegaban hasta los teléfonos del carpintero y su mujer, aunque sin ninguna información útil. Algunas de las notas de voz ni siquiera contenían lenguaje articulado. Eran sencillamente ruidos emitidos por una boca humana, chasquidos de la lengua, pedorretas, resoplidos, viento baboso que pasa por entre los dientes en un amago de silbidos, risitas pueriles, eructos, chapoteos de origen incierto. Pero la mayoría de los mensajes que circulaban eran inventos fantasiosos y gratuitos acerca de termiteros de oro y barro que olían al sexo de una yegua en celo o sobre hadas con alas de mariposa que desarrollaban penes casi del mismo tamaño que su cuerpo y el peso del miembro les impedía volar con gracia. Cosas así, como fabricadas por una mente en la que hubieran colisionado los cuentos infantiles y las revistas pornográficas.

Si por casualidad se encontraban por la calle con alguno de los vecinos que les habían enviado estos mensajes, ninguno decía nada. A duras penas cruzaban una mirada indecisa y seguían de largo apretando el paso.

Una noche calurosa, después de dar muchas vueltas en la cama, el carpintero se rindió al insomnio y salió a la noche despejada para asomarse a la plancha de cemento que coronaba el techo de su casa. Buscó la botella de viche que siem-

pre escondía debajo de unos ladrillos y bebió unos tragos, a ver si así conseguía despejarse la cabeza. Desde ahí arriba se veía toda la hondonada titilante del barrio. Escuchó algunas ráfagas de ametralladora muy a lo lejos. Apenas un ligero intercambio de advertencias, pensó. Y ese ruido, que de tan familiar había dejado de representar el peligro o el horror, lo reconfortó. Era una señal de que la vida normal seguía su curso sin grandes alteraciones.

El carpintero estaba muy inquieto. Hay algo raro, pensó, consciente de que no era angustia lo que sentía, sino una rara sensación de inminencia. Algo raro va a pasar, se corrigió, es eso, algo raro va a pasar.

Quizá esa noche ya había podido intuir que su mujer se había puesto a la tarea de transcribir los mensajes de voz de los vecinos, primero en un cuaderno y luego usando una computadora vieja. La mujer del carpintero era maestra de primaria en la escuela del barrio, que permanecía cerrada varios meses al año, bien por las enfermedades o por los conflictos entre pandillas. Allí tomó prestada una de las tantas computadoras portátiles que nadie usaba y así comenzó su curiosa actividad literaria. Pronto, al hábito recién adquirido de transcribir los mensajes, la mujer sumó una voluntad juguetona de ir alterando el orden de los textos, cortando y pegando como le había enseñado a hacer la niña. Ese ejercicio le resultaba incluso más divertido que la transcripción. Allí podía probar tonos, enganches de historias, colores, humores, asociaciones inesperadas de imágenes y tramas que se iban formando casi al azar. Todo se leía diferente si uno alteraba el orden de forma intuitiva.

La mujer dedicaba a esta actividad la totalidad de sus ratos de ocio, que no eran muchos, pues además de ocuparse

de las clases en el colegio debía mantener la casa limpia, cocinar y todas las demás tareas domésticas, en las que su marido era un perfecto inútil.

En un momento ya fue tanta su dedicación que el carpintero se interesó por lo que hacía en la computadora. Ella no tuvo más remedio que contarle la verdad y, para su sorpresa, el carpintero no se enojó, ni le ordenó que suspendiera el juego. Simplemente le preguntó qué pensaba hacer con eso. La mujer respondió que no sabía muy bien, mucho menos de dónde le habían nacido las ganas, pero dio a entender que le parecería buena idea reenviarles a los vecinos su recopilación de mensajes. *Mi popurrí*⁷, dijo ella, bautizando por primera vez su obra.

El popurrí no paró de crecer en las siguientes semanas, entre otras cosas porque los mensajes seguían llegando a sus teléfonos con la misma frecuencia. Ahora la mujer trabajaba hasta muy tarde y el carpintero la esperaba despierto en la cama hasta que ella decidía cortar. Algunas noches, mientras ella se desnudaba para ponerse la pijama, él percibía cómo la luz fosforescente de color azul recorría la espina dorsal de su mujer de abajo arriba. El resplandor ya no le brotaba de toda la piel y ahora parecía haberse concentrado en esa zona de su cuerpo. El carpintero comparaba el fenómeno con las luces de una discoteca y ambos se reían a carcajadas.

Cada dos semanas, la mujer reenviaba a todos sus vecinos una nueva entrega, pero nadie contestaba. Ninguno le hizo jamás un comentario, ni le dio las gracias. Ella, ajena a la indiferencia de sus lectores, realizaba sus entregas quincenales puntualmente.

7 Según los diccionarios etimológicos, la palabra *popurrí* —que significa mezcla de cosas variadas— viene del francés *pot-pourri*, aunque los franceses a su vez la tomaron prestada del español *olla podrida*, un plato campesino que se hace estofando sobras y toda clase de restos culinarios.

Una tarde, el carpintero volvía de comprar clavos, lijas y otros materiales que le hacían falta, cuando vio a unos hombres trabajando en una obra. Las labores eran tan peculiares y el propósito tan aparentemente absurdo que se detuvo a mirar. En el barrio era común que la gente ampliara sus casas de manera artesanal, sin ningún conocimiento profesional de las artes de la construcción, echando planchas de cemento, derribando muros, perforando techos, plegando y volviendo a plegar el espacio, inventando escaleras y cuartos imposibles. Digamos que no era nada inusual la imagen de las casas más estafalarias, levantadas como por milagro sobre unas vigas que desafiaban cualquier principio de volumen y cargas, con ventanas en los ángulos menos recomendables, para asomarse a ninguna parte. Con todo y eso, el carpintero nunca había visto algo como lo que estaba presenciando ahí delante de esa obra. Siete obreros trabajaban en la construcción de una especie de puente que conectaba los segundos pisos de dos casas separadas por otras dos viviendas. Contempló los trabajos durante varios minutos. El material principal era la madera y para poder vencer los obstáculos que se interponían entre las dos casas, los constructores se habían visto obligados a torcer el puente en un incómodo zigzag. ¿Por qué alguien querría construir un puente semejante? ¿Para qué unir de esa manera las casas? Trató de averiguar con una señora que supervisaba la obra desde un montículo de arena. La mujer, que debía de ser familiar de alguno de los obreros, le explicó al carpintero que aquel no era el único puente. Hay varios más, dijo⁸.

8 Así describía en 1851 el viajero Manuel Ancízar los puentes colgantes de las

En efecto, durante los siguientes días, el carpintero localizó otros siete puentes semejantes, que conectaban a veces un segundo y un tercer piso de casas distintas. Nadie supo explicarle quién había empezado la moda ni por qué. Pero al parecer estas manías arquitectónicas se contagian en los barrios populares con la misma velocidad que los virus. Por otro lado, el carpintero encontró que aquellas estructuras chambonas tenían una sospechosa similitud con los puentes rústicos de su infancia en las montañas orientales, fabricados en madera de guadua por los campesinos. Al fin y al cabo, muchos de los habitantes del barrio provenían de esa misma región y, al igual que él, habían llegado allí huyendo

montañas colombianas en su *Peregrinación de Alpha*: «Mide el río Cantino, en el lugar por donde se pasa, 40 varas granadinas de latitud, i sus aguas ennegrecidas por la pizarra que traen en disolución, pasan rápidas i bastante profundas por un lecho sembrado de piedras rodadas que hacen su curso tumultuoso e invadible. El ingenio de los indígenas halló el medio de pasarlo valiéndose de un arte que luego imitó la sabia Europa llevándolo a la perfección: los puentes colgantes. A flor de agua i uno enfrente de otro arrancan, en el paso de que trato, dos corpulentos árboles naturalmente inclinados ácia la mitad del río, despidiendo numerosas ramas robustas en todas direcciones: de estos árboles se valió el artífice del puente como de estribos capaces de resistir el ímpetu de las corrientes i puntos de apoyo de la fábrica. Una fuerte barbacoa de maderos lleva desde lo alto del barranco hasta encontrar el tronco del árbol: desde aquí parten cuatro gruesas guáduas trabadas a distancia de un palmo por travesaños firmemente atados debajo, formando un piso sustentado en el aire por un espejo tejido de bejucos que bajan de las ramas del árbol i enlazan las guáduas, que añadidas unas a otras se prolongan de ribera a ribera, hasta encontrarse sobre el centro del río describiendo una curva irregular, cuya parte media se levanta cerca de 8 varas encima de las aguas. Conforme avanzan las guáduas ácia el ápice de la curva se multiplican los bejucos de suspensión, en términos que a la mitad del puente se espesan i juntan, i se cruzan i entretejen los de allá i los de acá con una profusión de nudos que indican el afán del artífice por salir airoso del difícil paso. Sobre las guáduas, i de media en media vara, hai planchas sacadas de la misma planta i afirmadas al piso con bejucos delgados: finalmente, encima de estos atravesaños i en el sentido de la longitud del puente, hai un listón central de una tercia de ancho, formado de cintas angostas de guádua, i destinado a ser el piso transitable del puente. Lo angosto de este i la oscilación que le comunica el transeúnte, no permiten pasarlo a caballo ni con bestia cargada: las cargas pasan poco a poco a espaldas de los peones, i el viajero torna su mula de diestro i empieza a hacer equilibrios sobre aquella maroma, viendo por entre las aberturas del piso las tenebrosas aguas del río, que ruedan velozes intimando sentencia de muerte al que caiga del movable puente, por cuanto la ruana, lo zamarras i las estupendas espuelas orejonas, no fueron inventadas para nadar».

de la guerra. ¿No era posible entonces que estuvieran evocando esos mismos puentes? ¿Sería un ejercicio de nostalgia, un intento de reconstruir aquí en el barrio lo que habían dejado tiempo atrás en los ríos de la montaña?

El carpintero se acercó a uno de los puntos donde apenas se estaba levantando una de esas estructuras y ofreció sus conocimientos y hasta su memoria, pues recordaba bien que aquellos puentes campesinos, más que contruidos, estaban *tejidos* en el aire, aprovechando la flexibilidad y la resistencia de la guadua. Los vecinos aceptaron la ayuda y, al concluir la labor, estuvieron de acuerdo en que aquel era el puente más bonito de todos los que se habían construido hasta el momento. Un ojo superficial, o mejor, un ojo sin la educación sensible que tenía la gente de origen campesino del barrio, habría juzgado que el puente era irregular, asimétrico, incluso feo, pues su forma era como la de una oruga peluda arqueada entre dos hojas.

A partir de entonces empezaron a requerir la participación del carpintero en todas las construcciones de este tipo y a cambio le daban lo que podían, aunque casi siempre eran regalos. La cocina del carpintero y la escritora se llenó de vegetales, carnes, panelas, quesos, ungüentos, jabones de tierra, tarros de miel de abejas y no sé cuántas cosas más. El carpintero bromeaba y decía que se sentía como un pequeño santo milagrero.

La proliferación de los puentes entre las casas cambió el paisaje del barrio, que desde la distancia se veía ahora como una gran telaraña, con interconexiones flotantes que entraban y salían de las viviendas. Una misma casa podía tener tres o cuatro puentes ligados a otros tantos puntos, así que era difícil trazar con claridad las posibilidades de socialización que cada nexo abría. Casi todos los puentes funcionaban como simples lugares de paso. Muchos otros, sin

embargo, servían como espacio de reunión donde los vecinos disfrutaban de la vista o se juntaban a jugar dominó o a tomar una cerveza. En pocos meses, no solo el paisaje, sino toda la vida social del barrio se transformó pues, si bien las calles seguían bajo el control de los grupos armados en complicidad con la policía, los puentes representaban un espacio indecible, ni público ni privado, que escapaba a las lógicas de control territorial aplicadas hasta el momento para someter a la población. Las tensiones fronterizas y las luchas a muerte por las porciones de barrio seguían allí, pero nadie podía imponerse ni dominar lo que se había puesto en marcha con los puentes. De hecho, cuando una facción de la pandilla del sector sur del barrio envió a un escuadrón de policías a demoler tres puentes incómodos para sus operaciones, no tardaron en aparecer reemplazos a los pocos días que volvían a anudar las viviendas separadas tras el derribo. En algunos puntos muy específicos, los nuevos espacios flotantes, lejos de rechazar el crimen organizado, se volvieron un punto privilegiado para las actividades ilegales, el microtráfico, las reuniones entre líderes de combos y hasta los ajustes de cuentas. Pero todo cuanto sucedía en ellos, legal o ilegal, incluso los asesinatos, quedaba cobijado por una lógica distinta a la que reinaba unos metros más abajo, a ras del suelo, donde la desconfianza y el miedo eran la norma.

El sistema de puentes había convertido al barrio en una megaestructura viviente que no paraba de crecer y ramificarse hacia adentro, creando nuevas conexiones que dependían, sobre todo, de la confianza entre vecinos. En algunos casos, la gente ponía portales de acceso con candados y repartían las llaves entre las dos casas involucradas. En otros puntos la circulación era totalmente libre. Todo dependía

del tipo de relación que cada vecino decidiera establecer con los demás a la hora de construir un puente.

(Llegados a este punto me gustaría preguntarte, amable lector: ¿cuántas veces has escuchado esta historia? ¿Acaso no conocemos todos al menos una versión del cuento, un relato similar? Me refiero, por supuesto, al antiguo cuento de la comunidad feliz, la comunidad que, de manera más o menos espontánea y misteriosa, descubre una forma de felicidad clandestina, una rara energía que se revuelve contra sí misma para que los límites entre conflicto y cooperación se difuminen en un virtuoso remolino de prosperidad, de vida. ¿Y cómo suele acabar esa historia? Es una pregunta retórica, sin duda, porque el final lo conocemos todos.)

Unos cuantos patriarcas de la guerra —altos mandos militares, narcos y tres honorables senadores— habían puesto sus ojos sobre aquel barrio y llevaban meses muy preocupados con todo ese descontrol de los puentes flotantes y las novelas por entregas quincenales que habían empezado a circular incluso mucho más allá del barrio. En las comunicaciones privadas que sostenían para hallar una solución final, estos resbalosos jerarcas se mostraban irritados con la aparente falta de sentido de todo lo que sucedía. Les parecía absurdo que hubieran perdido con tanta facilidad el dominio territorial sobre aquella zona de importancia estratégica para sus negocios y sus guerras. Tiene que haber alguien detrás de todo, repetían. Tenemos que averiguar quién ideó el plan, quién puso la plata. Esto es un sabotaje muy sofisticado, algo nunca visto en tácticas subversivas. Parecía tan

inocente, admitió una encopetada senadora, incluso tan decorativo. Y cuando quisimos reaccionar ya era demasiado tarde. Esta chusma se nos desmadró.

Un día domingo pasó un helicóptero del ejército arrojando volantes que amenazaban a todo aquel que fuera visto utilizando los puentes para cualquier actividad. Los puentes, a partir de aquel día, deberían permanecer vacíos. El mensaje de las octavillas estaba redactado con la habitual prosa de las fuerzas paraestatales: ortografía deliberadamente mala, insultos caducos, pasados de moda, que le daban a las amenazas un tono vagamente humorístico, como de chiste zafio de programa de televisión de los ochenta, un lenguaje de terror cuartelario que, pese a las apariencias, se confeccionaba cuidadosamente en los clubes militares, entre humo de habanos y copas de coñac⁹.

El lunes y el martes los cadáveres empezaron a caer en los puentes. Fugaces ráfagas de ametralladora fulminaban al fumador distraído, al grupo de niños jugando a correrse, a unas señoras que intercambiaban ollas de comida. El jueves se produjo un despliegue de escuadrones, todos vestidos de camuflaje, aunque la mayoría usaba pasamontañas y no llevaba ninguna identificación oficial militar. Ha-

9 La fabricación calculada de ese idioma del terror por parte de las fuerzas represoras estatales y paraestatales plantea innumerables cuestiones sobre la posibilidad de la poesía en una sociedad. Dicho de otro modo, ¿qué lengua poética podríamos hacer prosperar en ese sustrato altamente contaminado? ¿Qué micelios lingüísticos podrían transformar químicamente y aprovecharse de esa neolengua del necropoder? De momento, y a la espera de poder ampliar estas ideas en algún otro lugar, voy a dejar esbozada aquí una simple sugerencia: el idioma del terror necropolítico está estrechamente emparentado con eso que Adorno llamaba «la jerga de la autenticidad». De ahí que en lugares de pesadilla como Colombia abunde la poesía lírica, los versos nostálgicos o las tinieblas pseudofilosóficas. A mayor horror, mayor cursilería.

cia el fin de semana nadie salía de su casa. Y el lunes llegó la maquinaria que inició la demolición de los puentes.

Entretanto se produjeron muchas capturas. Decenas de personas elegidas al azar fueron conducidas a centros de tortura. Hasta hoy no se sabe con certeza cuántos desaparecieron en esas redadas. Y los que pudieron volver a sus casas lo hicieron en condiciones lamentables, después de haber inventado informaciones útiles a los servicios de inteligencia acerca de cabecillas imaginarios y líderes de gran inteligencia maquiavélica.

Fue así, tras una de estas confesiones, como las fuerzas de ocupación militar dieron con los nombres del carpintero y su esposa, la escritora. Habían encontrado, por fin, a los responsables del caos. Y el castigo sería ejemplar.

Al carpintero lo capturaron en su taller. El hombre no opuso resistencia alguna, a pesar de que lo molieron a culatazos y patadas mientras lo metían en una camioneta sin placas.

A la escritora no la encontraron. Al parecer los vecinos lograron ocultarla hasta que pudo escapar. Las autoridades le inventaron un prontuario delictivo y actualmente es buscada por sedición y terrorismo.

Su figura se ha convertido en una leyenda urbana y quienes han podido hablar con ella en la clandestinidad aseguran que su cuerpo emana una extraña luz azul.

Antes de desaparecer, la escritora envió una última entrega quincenal de su *Popurrí*. Los puntillosos analistas de inteligencia militar estuvieron de acuerdo en que este postrero comunicado terrorista era incluso más extraño, más ilegible que todos los anteriores. La autora, quizá como un gesto de despedida, fue infiel a su método de trabajo y a duras penas

recicló los mensajes ajenos de sus vecinos. En cambio, redactó una especie de epístola a sus colegas, los escritores y artistas del mundo:

¿Acaso no sabéis, colegas, que nuestro deber es pasarlo sabroso junto a todo lo viviente y lo muriente?

¿Y qué será ese deber de pasarlo sabroso sino el deber de vivir para que todo viva, incluso mientras todo muere?

¿Y no es cierto también que el infumable escritor Mario Vargas Llosa se pasó los últimos cincuenta años de su vida despotricando contra las utopías, advirtiéndonos que todos los males del mundo provienen de la alquimia satánica del materialismo que transmuta la utopía por la pesadilla?

¿Y por qué hablar ahora de Mario Vargas Llosa, diréis, ciegos a los desplazamientos y las imposturas del significante? Porque Mario Vargas Llosa no es Mario Vargas Llosa. Mario Vargas Llosa es un holograma creado por los Nuevos Virreinos Fósiles, un holograma que baila con la última Isabel Preysler de carne y hueso en los salones del Hotel Ritz de Londres.

Dejadme que os diga mi verdad incontrovertible: si el holograma Mario Vargas Llosa ha dedicado todos sus esfuerzos a convencer a la humanidad de que las utopías son malas, eso solo puede significar algo: las utopías son buenas¹⁰.

¹⁰ Se ha producido en los últimos tiempos una verdadera explosión de novelas y ficciones distópicas. Nada parece tener tanto prestigio artístico como un cierto pesimismo domesticado que se recrea en el espectáculo de la cancelación de cualquier horizonte utópico. En ese sentido, no puedo dejar de pensar en Roberto Bolaño como en un gran derrotado por Vargas Llosa, es decir, como alguien que asume con entusiasmo apocalíptico la cháchara neoliberal sobre la necesidad de matar las utopías, cancelar todo proyecto colectivo de emancipación y dedicarse a la realización individual por la vía de la figura del Autor. Bolaño triunfa en su tenebrosa y romántica visión del Fin a costa de asumir una derrota política que debe parecer irreversible y definitiva. A tal punto que, si un nuevo impulso utópico cobrara fuerza en la cultura contemporánea, lo que ahora vemos como un logro estético quizá quedaría relativizado. Como han advertido Mark Fisher y otros, el pesimismo domesticado y milenarista que hoy cotiza al alza se produce en unas condiciones tan ideologizadas como el optimismo cursi que se promovía en la estética del

realismo socialista. A propósito de esta nota, mantuve el siguiente diálogo con mi colega, la escritora boliviana Liliana Colanzi:

- [00:24, 10/8/2020] Liliana: La asociación de Bolaño con Vargas Llosa parece un poco traída de los pelos. Bolaño murió en 2003 y no alcanzó a vivir los años de impulso utópico del siglo XXI, que duran más o menos hasta 2015. En cambio sí vivió y estuvo muy comprometido con el sueño revolucionario de los setenta que acaba con el horror y la masacre de las dictaduras, con el olvido histórico y la impunidad y con la exacerbación del neoliberalismo. Sus personajes son melancólicos, sí, pero pedirle a Bolaño que le dé un giro utópico al deprimente fin del siglo XX, después de ver a sus contemporáneos desaparecidos por la dictadura, es hacer que reescriba la historia de una manera un tanto ingenua. Y no creo que narrar el horror de la dictadura y el neoliberalismo lo emparente con Vargas Llosa. En otro orden de cosas, ¿por qué la esposa del carpintero escribe como española?
- [13:21, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Creo que es imposible separar la literatura de Bolaño de ese clima ideológico neoliberal. Lo que él propone es una épica de la derrota, la contemplación romántica del Mal como proyecto de culminación del Fin de la Historia. Es en ese sentido que sus dos grandes novelas se inscriben en la noción histórica vargasllosista. Yo no le pido nada a Bolaño, solo describo en qué confines ideológicos queda atrapado su proyecto, que fue el proyecto de mis padres (exguerrilleros, revolucionarios, que hicieron un viaje político similar y acabaron metidos en los mismos embrollos). Por supuesto, la nota tiene un tono abrupto y casi atrabiliario, pero eso es porque aquí no me interesa desarrollar estas ideas desde la sintonía fina, sino desde la provocación. Mi apuesta a futuro es que aquello que suena «traído por los pelos» se corregirá con el avance de la historia.
- [13:21, 10/8/2020] Juan Cárdenas: La esposa del carpintero usa un tono de epístola bíblica.
- [13:21, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Inverosímil. Deliberadamente inverosímil, religioso, apocalíptico... bolañiano, sin duda.
- [13:22, 10/8/2020] Juan Cárdenas: El texto no es una exposición de tesis, sino un lanzamiento de dados sobre una superficie llena de paradojas. Es un fracaso. Lo sé. Pero creo que es importante fracasar así ahora. Lo digo intuitivamente. Quizá es una necesidad de fracaso personal. Fracasar en el intento de decir lo que no alcanzamos a ver.
- [13:57, 10/8/2020] Liliana: No pensé tu texto como un fracaso, más bien propone caminos bien interesantes, pero sigo creyendo que el proyecto de Bolaño es muy otro del de Vargas Llosa. Tiene un horizonte apocalíptico, sí, pero es el horizonte de su tiempo que también es nuestro tiempo, con destrucción capitalista y medioambiental incluida. El genio de Bolaño es haber capturado eso, haber unido tantos cabos sueltos cuando muchos de sus contemporáneos, incluidos Vargas Llosa, estaban aún metidos en la novela del dictador.
- [14:04, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Claro, es que lo que yo digo no es una descalificación de Bolaño (ni siquiera de Varguitas). Me interesan las paradojas históricas y políticas que se despiertan con el baile entre los dos.
- [14:05, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Pero insisto en que la derrota de Bolaño consiste en asumir como propia la noción de historia de Varguitas, que es la noción del fracaso de las utopías.
- [14:08, 10/8/2020] Liliana: Pero si es así como vos decís, ¿cómo es posible que leer a Bolaño nos haya causado a toda una generación el deseo irreprimito de escribir?

Porque ¿qué son las utopías, colegas míos? Las utopías no son lo que dice el infumable holograma mvll, las utopías no son el cumplimiento del reino de dios en la tierra, no son el estado de felicidad que

- [14:09, 10/8/2020] Liliana: Y de salir a la aventura, y de entregarnos al sueño utópico que más tuviéramos a mano.
- [14:09, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Es cierto. Tenés razón. Es que mi afirmación es muy burra. Pero ya habrá ocasión de hilar fino.
- [14:10, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Esto que señalás es el *Aufhebung* de lo utópico y de la vanguardia. Su conservación en su acto mismo de destrucción.
- [14:10, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Y es importante en algún momento decirlo así.
- [14:11, 10/8/2020] Liliana: Claro que sí.
- [14:11, 10/8/2020] Juan Cárdenas: De hecho, nada trabajó tanto a favor de la utopía como Varguitas. En su intento de destruirla.
- [14:11, 10/8/2020] Liliana: Y ahí está su novela sobre Canudos.
- [14:11, 10/8/2020] Liliana: *La guerra del fin del mundo*.
- [14:12, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Exacto.
- [14:12, 10/8/2020] Juan Cárdenas: En el fondo Varguitas siempre estuvo fascinado con aquello que combatía.
- [14:12, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Que yo ponga a bailar a Varguitas con Bolaño habla de nosotros. De nuestro proyecto por venir. Al menos intuitivamente.
- [14:13, 10/8/2020] Liliana: Y de nuestra fascinación con ese Ur Biejo Leshviano.
- [14:15, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Ja, ja, ja, ja.
- [14:17, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Pero eso, me parecía que al menos había que dejar montado el escenario en estas notas. Más adelante quizá haga un librito pequeño con este texto, ampliando las notas.
- [14:17, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Una especie de panfletillo.
- [14:18, 10/8/2020] Liliana: Buenísimo.
- [14:19, 10/8/2020] Liliana: Vargas Llosa es lo que Octavio Paz fue para Bolaño. Pero más siniestro.
- [14:19, 10/8/2020] Liliana: Y quizá más complejo también.
- [14:19, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Sí, así es.
- [14:21, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Y yo creo también que toda esa grandilocuencia de Vargas, Bolaño y demás para hablar del fin de las utopías, del Mal, etcétera, también forma parte de una manera muy masculinota de entender la historia y la literatura.
- [14:21, 10/8/2020] Liliana: Eso te estaba escribiendo antes y lo borré.
- [14:22, 10/8/2020] Liliana: Si algo veo en común entre ambos es su impulso machote de la novela total.
- [14:22, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Por eso me interesa la onda «femenina» de los líquenes.
- [14:22, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Están sintonizados con el tiempo histórico de otra manera.
- [14:25, 10/8/2020] Liliana: En eso sí estoy de acuerdo con vos. Y esa libido masculina siempre termina siendo sombría.
- [14:26, 10/8/2020] Juan Cárdenas: Y tiene algo de la autocomplacencia romántica del macho latinoamericano.
- [14:27, 10/8/2020] Liliana: Que al final es cursi.
- [14:27, 10/8/2020] Liliana: Pero al menos Bolaño estaba consciente de ser cursi.
- [14:28, 10/8/2020] Liliana: Mientras que Vargas Llosa pensaba que estaba siendo «a última bolacha do pacote», como dirían los brazucos.

vendrá para quedarse siempre. Tampoco son la fantasía de la comunidad autosuficiente y empachada de infantilismo anarquista o cualquiera de esas invenciones religiosas.

De hecho, las utopías por definición nunca se cumplen. Lo único que se cumple es la muerte y por eso mucha gente confunde la utopía con la muerte o con la religión. Las utopías no se cumplen, se cultivan por puro placer y nadie sabe qué forma tendrán al cabo de un tiempo.

Quizá la verdadera utopía no eran los puentes. Quizá no era el popurrí. Quizá era el mero placer de la multiplicación de formas.

La utopía son estos escombros que ves aquí. Esto que ya no calificó ni para ruina porque casi que se reintegró a la materia orgánica.

La utopía es esta basura en pleno proceso creativo de descomposición química, este tiradero de formas que ya no pueden aspirar a una forma original y que por eso mismo no les queda más remedio que lanzarse al futuro. Ser la forma de lo por venir.

La utopía es ese nudo de cables en el poste de la esquina. Es el liquen como estructura fundamental de la felicidad de todas las especies, sobre todo de aquellas que mueren alimentando a otras.

El liquen es un hongo que se juntó con una planta, pero también se juntó con colonias de bacterias y con otros líquenes y otros hongos y acabó inventado formas de vida que no se le habrían podido ocurrir a ningún dios.

Así, pues, colegas míos, dejad ya de escribir hermosas novelas sobre catástrofes y fines del mundo y distopías amargas que tanto complacerán al holograma MVLL y que seguramente lo harán frotarse las manos, pues hasta creará que su tarea de proselitismo ya se realizó en vuestras obras. Si seguís así ayudaréis a Mario a cumplir con su utopía de acabar con las utopías.

Dejad, pues, de trabajar para ese pobre diablo.

Convertíos en líquenes, escribid nuevos líquenes.

En medio de estos escombros tendremos que aprender a cultivar placeres futuros al alcance de todos.

En medio de estos escombros haremos florecer un mundo porque el secreto de la utopía está en la materia animada. En el materialismo histórico perfeccionado por los líquenes¹¹.

Cuentan en el barrio que una gran cantidad de pequeños hongos está creciendo en la ladera de una montaña que sirve como basurero, donde, aparte de los desperdicios que produce la ciudad, también arrojan los cuerpos de los desaparecidos¹².

¹¹ Un líquen es el resultado de la unión entre un hongo y un alga, y aunque Simon Schwendener, uno de los pioneros en el estudio de estas raras criaturas, solía decir que el hongo «esclavizaba» al alga, hoy en día sigue habiendo controversia entre los biólogos a la hora de decidir quién manda o si es que alguien manda en absoluto. Lo cierto es que las relaciones que hacen posible la existencia de los líquenes son muy complejas e involucran no solo a los dos individuos antes mencionados, también a colonias enteras de bacterias que a la postre tienen una influencia definitiva para caracterizar el funcionamiento de la especie de líquen resultante. «Hoy sabemos que una de cada cinco especies conocidas de hongo es capaz de formar líquenes, o de “liquenizar”. Algunos hongos (como los mohos del *Penicillium*) solían liquenizarse, pero ya no lo hacen. Algunos hongos han variado muchas veces de pareja fotosintética a lo largo de su historia evolutiva —o se han reliquenizado. Para algunos hongos, la liquenización sigue siendo una elección en su estilo de vida, de modo que pueden vivir como líquenes o no dependiendo de las circunstancias» (cita tomada de *La red oculta de la vida. Cómo los hongos condicionan nuestro mundo, nuestra forma de pensar y nuestro futuro*, de Merlin Sheldrake). Se especula con la posibilidad de que líquenes primitivos hubieran llegado del espacio exterior en el interior de meteoritos y su irrupción en la escena terrestre haya sido uno de los principales desencadenantes de la vida. Lo que se sabe con certeza es que algunas especies de líquen son capaces de sobrevivir en condiciones imposibles para cualquier otra criatura viva, desde temperaturas extremas hasta ausencia de oxígeno, etcétera. Los biólogos han ido comprendiendo que, lejos de ser una anomalía, la liquenización entre especies es la norma que involucra toda la intrincada red de vida del planeta (ver también «Queer Theory for Lichens», de David Griffiths, de donde extraigo esta cita: «Las perspectivas ecológicas revelan una mezcla *queer*: la producción y reproducción de la vida entre escalas muy diferentes. Esto desafía la noción de cuerpos humanos individuales discretos y el privilegio de la reproducción sexual en el discurso público»).

¹² Gracias a un texto de Cristina Rivera Garza descubrí las investigaciones del antropólogo Gastón Gordillo, quien hace una distinción para mí crucial entre ruina y escombros. «En lugar de privilegiar a la ruina», escribe Rivera Garza, «en tanto productora de pasado y atrapada en narrativas de preservación, Gordillo analiza la doble negación del escombros y su condición de materia afectiva, llena de textura, anclada en el presente. A través de largas caminatas por estos territorios que alguna vez fueron zonas de resistencia indígena, Gordillo atiende los procesos de ruina con la mirada negativa orientada a los objetos que

Algunas noches, dicen, se ve un desfile aéreo de millones de esporas que flotan en gigantescas volutas fosforescentes y se dispersan en la noche hasta perderse de vista.

Se trata, dicen, de una imagen que sume a quien la contempla en un estado de ensoñación feliz, cosa que ha servido a muchos para mitigar su añoranza por los puentes.

le permite rescatar “redes de escombros” que conectan los restos físicos de la violencia. Si la reificación es un mecanismo para producir olvido y generar lo que él llama topografías de olvido, la terca materialidad de los escombros, entre los cuales los huesos son los de carácter más íntimo, habla de un espacio no totalmente destruido y de cuerpos no totalmente muertos» (ver también *Rubble: The Afterlife of Destruction*, de Gastón Gordillo). La ruina, digamos, está irremediablemente atada a la servidumbre nostálgica respecto al original y es por eso mismo susceptible de crear una memoria reificada. El escombros ha sido liberado de esa servidumbre y está lanzado hacia el futuro. Algo está creciendo ya sobre los escombros, como podemos atestiguarlo en *9-eyes.com*, el proyecto de Jon Rafman que recoge capturas de pantallas hechas en la aplicación Google Street View en todo el planeta. Cada imagen de esta serie es un «objeto brillante», como llama Gordillo a aquellos detritos capaces de estimular la memoria colectiva y crear «redes de escombros».

Hace un par de meses, durante una ingesta de hongos alucinógenos (*Psilocybes cubensis*), sentí unas terribles ganas de cagar. Corrí al baño, me bajé los pantalones lo más rápido que pude y me senté en la taza, aliviado. Para mi sorpresa nada salió de mi cuerpo. Absolutamente nada. Cerré los ojos, alterado por la droga, apoyé la cabeza en mis manos y empecé un diálogo con una entidad multicolor y geométrica a la que simplemente llamaré Señor Honguito. El diálogo fue así:

SEÑOR HONGUITO: Ja, ja, ja, ja, ja, te engañé. No tenías ganas de cagar.

JUAN: ¿Y por qué me hiciste esto?

SEÑOR HONGUITO: No te engañé. Solo te traje aquí para mostrarte algo: nosotras estamos interesadas en que todas las criaturas animales coman distintas cosas y luego caguen.

JUAN: No entiendo. ¿Quiénes son «nosotras»?

SEÑOR HONGUITO: Da igual. Lo importante es que ustedes coman, que coman y coman y coman y luego caguen. Su caca es el producto más valioso porque es una síntesis química producida en el laboratorio de sus cuerpos. De ese producto nosotras extraeremos la química del futuro para que la vida en el planeta continúe.

JUAN: ¿O sea que nuestra función animal principal es cagar?

SEÑOR HONGUITO: Así es, ni más ni menos. Ustedes se adulan a sí mismos pensando que el sexo es el motor de su deseo. Pero el verdadero motor es hacer caca. El sexo es una hermosa distracción, un señuelo. Lo importante es que ustedes produzcan toda la basura posible y preferiblemente que lo hagan a través de sus cuerpos. Así nosotras podemos trabajar.

URSULA K. LE GUIN

Hacer mundos

Traducción de Jacobo Zanella

Se supone que tendríamos que estar hablando de hacer mundos. La idea de hacer me hace pensar en hacer algo nuevo. Hacer un mundo nuevo: un mundo diferente: la Tierra Media, digamos, o los planetas de la ciencia ficción. Esa es la obra de la imaginación fantástica. O bien, hacer nuevo al mundo: hacer diferente al mundo: una utopía o distopía, la obra de la imaginación política.

¿Pero qué significa hacer el mundo, este mundo, el antiguo? Ese parece ser el terreno de la imaginación religiosa o de la voluntad para sobrevivir (que pueden ser lo mismo). El mundo antiguo se hace nuevo con el nacimiento de cada bebé, y con cada Año Nuevo, y con cada mañana, y los budistas dicen que con cada instante.

Desde el punto de vista práctico, no hay duda de que hacemos el mundo que habitamos, pero les dejo a los filósofos

decidir si lo hacemos todo de cero — ¡mmmm!, ¡sabe a materias primas!, ¡pero está hecho con el Cosmo Mix¹ del obispo Berkeley!²— o si lo confeccionamos con una selección más o menos juiciosa de aquello que nos parece útil o entretenido entre el caos inagotable de lo real.

En cualquier caso, lo que hacen los artistas es crear una selección particularmente hábil de fragmentos del cosmos, piezas inusualmente útiles y entretenidas, escogidas y dispuestas para dar una ilusión de coherencia y duración en medio del flujo incontrolable de eventos. Una artista hace del mundo su mundo. Una artista hace de su mundo el mundo. Por un momento. Por el tiempo que toma observar o escuchar o ver o leer la obra de arte. Como un cristal de cuarzo, la obra de arte parece contener el todo y sugerir eternidad. Y sin embargo es solo el bosquejo cartográfico de un explorador. Un mapa de litorales en una costa brumosa.

Hacer algo es inventarlo, descubrirlo, develarlo, como Miguel Ángel cuando labró el mármol que escondía a la estatua. Quizá pensemos menos en el planteamiento inverso, a saber: descubrir algo es hacerlo. Como dijo Julio César: «La existencia de Britania era incierta hasta que yo llegué allí». Podemos suponer tranquilamente que la existencia de Britania era un hecho innegable para los antiguos británicos, hasta en detalles tales como adónde ir para conseguir el mejor glasto. Pero, como dijo Einstein, todo depende de

¹ Referencia a una publicidad, muy popular entonces, de una mezcla de harina para pastel de la marca Duncan Hines, que prometía el sabor de un pastel casero. (*Todas las notas son del traductor.*)

² George Berkeley (1685-1753), obispo anglicano, filósofo y científico angloirlandés. Postuló que todo —salvo lo espiritual— existe solamente si es percibido por los sentidos. Su frase *esse est percipi*, «ser es ser percibido», resume sus ideas y es la fuente indirecta de la famosa pregunta filosófica: «¿Hace ruido un árbol al caer si nadie lo escucha?». Berkeley fue un firme partidario de la educación colonial: la Universidad de Berkeley —donde el padre de Le Guin fue profesor de Antropología durante toda su vida académica— lleva su nombre. También la ciudad californiana donde Le Guin creció.

cómo se mire, y por lo que respecta a Roma, no a Britania, Julio César inventó (*invenire*, «llegar a», «encontrar») Britania. La hizo existir para el resto del mundo.

Alejandro Magno se sentó a llorar en algún lugar de la India, me imagino, porque no había más mundos nuevos que conquistar. Qué tonto fue ese hombre. ¡Sentado ahí, lloriqueando, a la mitad del camino a China! Un conquistador. Los conquistadores: siempre llegando a nuevos mundos, y muy pronto dejándolos atrás. Conquistar no es encontrar, y no es hacer. Nuestra cultura, que conquistó lo que se conoce como el Nuevo Mundo, y que ve el mundo de la naturaleza como un adversario que conquistar: míranos ahora. Nos estamos acabando todo.

El nombre de nuestro encuentro es «Mundos Perdidos y Mundos Futuros»³. Ya sea que nuestros ancestros hayan venido en busca de oro, o libertad, o como esclavos, somos nosotros los conquistadores, los que vivimos aquí ahora, en posesión, en el Nuevo Mundo. Somos los habitantes de un Mundo Perdido. Completamente perdido. Hasta los nombres se han perdido. Las personas que vivieron aquí, en este lugar, en estos cerros, por decenas de miles de años, son recordados (cuando son recordados siquiera) en la lengua de los conquistadores: los «costanos», las «santa claras», los «san franciscos», nombres tomados de semidioses extranjeros. Hace sesenta y tres años, en su libro *Handbook of the Indians of California*, mi padre escribió:

Para efectos prácticos, el grupo de los costanos se ha extinguido. Unos cuantos individuos dispersos sobreviven. [...] Gran parte de un siglo ha pasado desde que se abolieron las misiones, y casi un siglo y medio

3 Se refiere al nombre del simposio que se llevó a cabo en la Universidad de Stanford en 1981. Le Guin fue invitada y participó con la lectura de este ensayo, que en inglés lleva el título «World-Making».

desde que comenzaron a fundarse. Estos periodos han sido suficientes para borrar incluso los recuerdos tradicionales de las costumbres de los antepasados, excepto por fragmentos ocasionales.

Aquí está uno de esos fragmentos, una canción; la cantaban aquí, bajo los encinos siempreverdes, aunque entonces no había avena silvestre en este lugar, solo los pastizales de California. Cantaban:

Sueño contigo,
Sueño contigo saltando,
Conejo, liebre y codorniz.

Y sobrevive una línea de una canción para bailar:

Bailando en el borde del mundo.

Con esos fragmentos podría haber apuntalado mi ruina, pero no sabía cómo. Debemos tener un pasado para hacer un futuro con él, era lo único que sabía, así que tomé lo que pude de la cultura de origen europeo de mis propios antepasados, hombres y mujeres. Aprendí, como muchos de nosotros, a usar todo lo que podía, a hurtar una idea de China y a robar un dios de la India y así improvisar un mundo lo mejor que podía. Pero todavía hay un misterio. Este lugar en el que nací y crecí y que quiero más que cualquier otro, mi mundo, mi California, todavía necesita hacerse. Para hacer un nuevo mundo definitivamente se comienza con uno antiguo. Para encontrar un mundo, tal vez tienes que haber perdido uno. O tal vez tienes que estar perdido. La danza de la renovación, la danza que hizo al mundo, se ha bailado siempre en el filo de las cosas, en el borde, en una orilla brumosa.

Anexos

•

•

•

AUTORES

YÁSNAYA AGUILAR GIL (Ayutla Mixe, 1981) es una lingüista, traductora e investigadora ayuuik, originaria de la sierra oaxaqueña. Estudió Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM, donde comenzó a estudiar la gramática de su lengua materna: el mixe (también conocido como ayuuik). Su trabajo se centra en la diversidad lingüística de México y las lenguas indígenas en riesgo de desaparición. «Nuestras lenguas no mueren, las matan»: desde este activismo lingüístico colabora en proyectos de rescate gramatical, desarrolla materiales educativos, traduce textos y participa activamente en la defensa de los derechos humanos. También escribe en medios como la *Revista de la Universidad de México* y el periódico *El País*. Todas estas acciones se encaminan a un fin: preservar una lengua para seguir construyéndola.

JUAN CÁRDENAS (Popayán, 1978) es un escritor colombiano. Paralelamente ha trabajado en el mundo del arte contemporáneo como galerista, crítico, curador y escritor de textos para muestras de instituciones y museos. También es traductor de portugués e inglés —ha traducido, por ejemplo, a William Faulkner, Thomas Wolfe, Machado de Assis y Eça de Queirós. A medio camino entre la literatura y el arte, Cárdenas conecta ambos extremos a través del lenguaje: «Me interesa tratar el lenguaje escrito como si fuera un arte plástico, como si fuera una cosa viva que vamos construyendo». Esa experimentación de las palabras —escribir como impulso conceptual— es el origen de las novelas *Zumbido*, *Los estratos*, *Ornamento* y *El diablo de las provincias*, en donde hay una búsqueda por retratar la complejidad latinoamericana.

DANIELA FRANCO (Guanajuato) es una artista conceptual mexicana que vive y trabaja en París y Querétaro. Sus medios son el video, la literatura, la música y las plataformas digitales. Últimamente ha desarrollado proyectos en torno a colecciones, anecdotarios y objetos encontrados: «París de París», serie de topografías realizada con escritores y poetas; Face B, archivo en línea de imágenes sobre música; y *Sadness at Work*, un libro de artista con textos de autores como Enrique Vila-Matas y Pablo Morán. Ha traducido al español a Miranda July, Lorrie Moore y Emma Carroll. También escribe sobre arte y cultura en revistas como *The Believer*, *Letras Libres* y *Revista de la Universidad de México*. Para

Franco, todas estas acciones —exponer, archivar, traducir, escribir— son parte de un mismo proyecto narrativo.

MARIA FUSCO (Belfast, 1972) es una escritora interdisciplinaria, editora, profesora y crítica de arte que vive en Glasgow. Su área de investigación es la escritura de arte (*art writing*), es decir, la creación de textos como arte contemporáneo. Ha sido escritora residente de espacios como la galería Whitechapel —fundada en 1901, y una de las galerías contemporáneas más relevantes de Londres—, la Fundación Kadist de París y la Trienal de Arquitectura de Lisboa. En 2008, fundó *The Happy Hypocrite*, una revista que publica textos experimentales de artistas. También ha escrito en diversas publicaciones como *Art Monthly*, *Frieze* y *Fillip*. El principal interés de Fusco es la interacción que existe entre los lectores/espectadores y las narrativas que se desprenden de la escritura de arte.

VERÓNICA GERBER BICECCI (Ciudad de México, 1981) es una artista visual que escribe. Su búsqueda artística —el cruce entre palabra e imagen— comenzó con *Mudanza*, una colección de ensayos sobre escritores que abandonaron la literatura convencional para adentrarse en las artes visuales. Esta visión interdisciplinaria se explora más a fondo en sus intervenciones para museos y galerías, también en los libros *Conjunto vacío*, *Palabras migrantes*, *Otro día... (poemas sintéticos)* y *La Compañía*. Fue editora de Tumbona Ediciones —una editorial que construyó un catálogo heterodoxo de títulos sobre arte y pensamiento contemporáneos— y actualmente forma parte del equipo docente de SOMA, un espacio dedicado al intercambio cultural y artístico. Como editora invitada de esta antología, seleccionó a los autores que aquí exploran los límites del lenguaje —una de sus grandes inquietudes.

ARIEL GUZIK (Ciudad de México, 1960) es inventor, músico y diletante de la naturaleza. El electromagnetismo, el dibujo, la herbolaria y la música son las bases de su trabajo. También es fundador del Laboratorio de Investigación en Resonancia y Expresión de la Naturaleza. En esta intersección entre arte y ciencia, Guzik crea máquinas, instrumentos y obras sonoras que rodean los límites de la ciencia ficción: entre sus invenciones están un cilindro que se comunica con los cetáceos, un laúd que se conecta con las plantas para crear armonías, un instrumento de cuarzo fundido y una televisión que transforma señales del cosmos en imágenes. A través de estas creaciones, tiene más de veinticinco años buscando comprender otros lenguajes naturalistas que nos rodean.

ALICIA KOPF (Gerona, 1982) es una artista interdisciplinaria que trabaja con video, texto y dibujo. Estudió Bellas Artes y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Colabora habitualmente con el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. En sus obras interdisciplinarias explora la metáfora como ejercicio analítico y camino narrativo. Su primera novela, *Hermano de hielo*, ha recibido múltiples reconocimientos, incluido el prestigioso premio Llibreter 2016. El libro es un híbrido entre diario de explorador y diario de artista, donde hace una lúcida reflexión sobre el hielo, los polos de la Tierra como zonas extremas, y sus paralelismos con los afectos familiares.

URSULA K. LE GUIN (Berkeley, 1929 - Portland, 2018) es acaso la más grande escritora estadounidense de ciencia ficción y ficción especulativa del siglo pasado, con las que reflexionó potentemente sobre el género, el medioambiente y la situación política. Aunque es más famosa por sus cuentos y novelas, también publicó crítica, poesía y libros para niños. Luchó constantemente contra la división entre los escritores «literarios» y los pertenecientes a los subgéneros y fue una autora enormemente influyente en el panorama de las letras norteamericanas. Ganó varias veces los premios Nebula y Hugo, los más importantes del género en su país, y en 2014 recibió la Medalla a la Contribución Distinguida a las Letras Estadounidenses que otorga la National Book Foundation.

STANISŁAW LEM (Leópolis, 1921 - Cracovia, 2006) es uno de los escritores más importantes de la literatura polaca del siglo pasado. Además de *Solaris*, su obra maestra, escribió una amplia obra alrededor de la ciencia ficción y el ensayo filosófico y metaliterario, aunque incluye también el humor satírico y los juegos de palabras. Sus libros han vendido, impredeciblemente, millones de copias en todo el mundo, lo que provocó que por mucho tiempo su recepción crítica fuera tibia y su obra desacreditada como producto de la industria masificada del *best seller* «de género». El tiempo lo ha reivindicado como un innovador de las letras, en particular de los recovecos imaginativos de la literatura especulativa; el *New York Times Book Review* lo llamó «un Bach de la ciencia ficción».

CECILIA MIRANDA (Ciudad de México, 1993) es una artista visual que aborda las relaciones entre espacio, arquitectura y memoria: «Trabajo desde los territorios que habitamos y las formas en las que tensionan vínculos sociales y afectivos». Desde 2017 ha impartido cursos y talleres sobre arte contemporáneo en instituciones como Colectivo Luz Viajera,

Fundación Jumex y PAOS Guadalajara. Su catálogo de obras es un cúmulo de materiales: esculturas de madera, dibujos en tinta china, escritura, ladrillos, entre otros. También es gestora cultural: ha colaborado en la producción de exposiciones para espacios como el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA Campus) y el Centro de la Imagen.

MARIO MONTALBETTI (Callao, 1953) es filósofo, lingüista y poeta peruano. Fue alumno de Noam Chomsky en el MIT, donde obtuvo un doctorado en Lingüística. Su acercamiento amplio y experimental a la poesía está íntimamente relacionado con sus incursiones académicas sobre sintaxis, gramática generativa, metalingüística y metapsicología; en su trabajo ha abordado además la obra de figuras como Jacques Lacan, Michel Foucault y Blanca Varela. Dicta constantemente clases en universidades de todo el mundo. «¿Qué es lo que uno hace? —se preguntó en una entrevista—. Trabajar el lenguaje con lenguaje. A veces uno lo logra escribiendo poemas, a veces escribiendo ensayos sobre los poemas.» Su obra poética fue editada en el volumen *Lejos de mí decirles. Poesía reunida 1978-2016*.

HITO STEYERL (Múnich, 1966) es una artista visual y ensayista, considerada una de las artistas contemporáneas más relevantes del videoarte contemporáneo. También utiliza otras plataformas artísticas como la instalación y el *ready-made*. En su trabajo aborda temas de actualidad como la proliferación de imágenes, el uso de la tecnología en la vida cotidiana, la violencia política, el feminismo, el capitalismo y la migración. Como escritora utiliza la crítica y el humor para escribir ensayos lúcidos que reflexionan sobre la creación audiovisual en nuestro presente. El ensayo que aparece en esta antología pertenece a *Arte Duty Free*, uno de sus libros más conocidos —el otro es *Los condenados de la pantalla*. Ha expuesto en espacios como la Bienal de Venecia, el Museo Stedelijk y el Museo Reina Sofía. Imparte clases en la Universidad de las Artes de Berlín.

OLIVIA TEROBA (Tlaxcala, 1988) es una escritora y editora mexicana. Estudió Comunicación en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Lengua y Literaturas Hispánicas en la UNAM. También ha sido becaria de diversos programas de escritura nacionales. Escribió el libro *Un lugar seguro*, una colección de ensayos feministas —siguiendo los pasos de Virginia Woolf en *Una habitación propia*— que muestra su relación con la literatura: la palabra como medio íntimo para contar experiencias

y emociones. Desde el lenguaje de lo cotidiano, Teroba escribe ensayos, crónicas y narraciones donde la poesía de lo común dibuja nuevos significados y reflexiones de la vida diaria.

EUGENIO TISSELLI (Ciudad de México, 1972) es programador, escritor, artista e investigador. En su obra, explora las maneras en las que la informatización del lenguaje transforma nuestra relación con el mundo e intenta escribir en contra del significado al enfocarse en la materialidad del lenguaje. Algunos frutos de esta búsqueda son el libro *El drama del lavaplatos* o las numerosas piezas de literatura electrónica disponibles en su sitio web: *motorhueso.net*. Como programador-investigador, se ha involucrado de manera teórica y práctica en diferentes cuestiones sociales y ambientales, las cuales lo han llevado a desarrollar plataformas socio-técnicas para la escritura colaborativa. Dichas plataformas se encuentran disponibles en el sitio *ojovoz.net*.

BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA

El cruce entre arte, lenguaje y literatura es un universo en constante expansión; las plataformas de comunicación y las formas de pensamiento también. Los textos que aparecen en este libro son solo una sección del gran espejo en el que artistas, escritores y pensadores se miran obsesivamente para reflexionar nuestro pasado y futuro. Con el afán de ampliar los tentáculos de ese ejercicio especulativo, Verónica Gerber Bicecci y Gris Tormenta proponen este conjunto de textos —publicaciones, obras, exposiciones y acciones— donde se interseccionan los lenguajes visual y textual.

En muchos casos, las referencias son por sí mismas obras. El cruce entre arte y literatura ha permitido que las expresiones artísticas se trasladen del espacio de exhibición a las páginas de un libro. Esta propuesta de bibliografía explora cómo el arte que se lee y la literatura que se ve están cada vez más presentes en nuestras formas de entender el mundo.

La escritura asémica de Mirtha Dermisache. Entre los años sesenta y la primera década del siglo XXI, Dermisache escribió decenas de libros, cartas, postales y textos, pero ninguno de ellos legible. Usando tinta sobre papel, la artista argentina inventó una variedad de lenguajes gráficos que parecen garabatos infantiles, nudos y transcripciones de ondas sísmicas. Ante este «vacío» de significado, el espectador debe completar e interpretar esta nueva forma de escritura.

Modos de ver, de John Berger (1972). Título basado en el programa televisivo homónimo donde Berger (artista, crítico y escritor) analizó cómo nuestros modos de ver influyen la forma de interpretar. El libro es una colección de ensayos (algunos visuales) que reflexionan y critican la estética cultural occidental tradicional y su relación con el lenguaje verbal —título indispensable de la teoría del arte y la comunicación visual.

Magnitud imaginaria, de Stanisław Lem (1973). Compendio de prólogos de libros que no existen, que a su vez están precedidos por el propio prólogo del libro. El estilo de Lem en estos relatos —entre la narrativa y el ensayo, lo verosímil y lo fantástico— da cuenta de una literatura que lleva la imaginación al límite, y que parece ampliar las posibilidades de la ciencia ficción —además de explorar el prólogo como género literario.

Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places, de Ursula K. Le Guin (1989). Dividido en dos categorías —conversaciones y ensayos, crítica de libros y películas—, este libro ofrece un vistazo al pensamiento de una de las escritoras más reconocidas de ciencia ficción, fantasía y ficción especulativa del mundo contemporáneo. Desde la no ficción, aquí se explora el feminismo, la responsabilidad social, la literatura y los viajes. Destacan tres ensayos: «Science Fiction and the Future», «Facing It» y «The Carrier Bag Theory of Fiction».

Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings, de Kristine Stiles y Peter Selz (1996). Ambos curadores e historiadores de arte reunieron los escritos de diversos artistas contemporáneos de todo el mundo (declaraciones, entrevistas y ensayos) para crear un compendio que reflexiona el quehacer del arte contemporáneo. En la última actualización, Kristine Stiles agregó más de cien artistas, como Xu Bing, Jenny Holzer, Regina José Galindo, Julie Mehretu y James Turrell.

UbuWeb, fundado por Kenneth Goldsmith (desde 1996). Archivo digital de arte vanguardista: imágenes, videos, sonidos y textos. También cuenta con un vasto repertorio de ensayos académicos sobre audio, *performance*, arte conceptual y poesía. Como acción artística, el sitio web desafía el capitalismo cultural con un acervo gratuito, sin ánimo de lucro y donde no importa si los contenidos archivados tienen reservados sus derechos de autor. También es efímero; amenaza con desaparecer en cualquier momento.

Obras, de Édouard Levé (2002). El artista, escritor y fotógrafo francés publica en este libro una lista donde enumera 533 proyectos de arte que imaginó, pero que no realizó: exposiciones, colecciones, obras de teatro, pinturas, esculturas, fotografías, videos e instalaciones inexistentes. El resultado es una reflexión imaginativa —y a veces humorística— del arte y su lugar en lo cotidiano. La «obra» es el cúmulo de ideas que nunca se materializaron.

Turps Banana (desde 2003). Una revista bianual sobre pintura, fundada y editada por un grupo de pintores londinenses como foro de discusión y pensamiento alejado de la crítica profesional. Sus números ahondan en la pintura como expresión disidente en un mundo donde el arte conceptual es la norma.

As It Were: 17 Asemic Stories, de Rosaire Appel (2010). Una colección de diecisiete cuentos cortos, cada uno con su propia escritura asemica: uso

de líneas y símbolos que parecen escritura, pero que no tienen un significado semántico. La escritura asémica permite la interpretación libre de la obra, similar al proceso de deducir el significado de una obra de arte abstracto. Además, este ejercicio de ilegibilidad es al mismo tiempo un ejemplo del origen y el futuro de la escritura.

Catábasis exvoto, de Carla Faesler (2010). En este poemario, un personaje (la autora) llega por primera vez a un planeta futuro. En este «nuevo» lugar todos los espacios son cotidianos para el lector, pero ella, como visitante, los narra con un lenguaje enrarecido. Faesler también utiliza estos poemas para jugar con la idea del tiempo y el futuro, proponiendo fechas inexistentes a lo largo de la obra, y experimentar la unión entre texto e imagen a través de los exvotos.

Infinite City: A San Francisco Atlas, de Rebecca Solnit (2010). La escritora estadounidense reinventa el atlas: con ayuda de artistas, escritores y cartógrafos, explora San Francisco a través de mapas imaginativos que conectan sus distintas capas, tiempos y escenarios; una invitación a descubrir nuestra propia ciudad infinita.

Hotel Palenque, de Robert Smithson (2011). Un libro que recupera la conferencia que el artista hizo de su viaje a Palenque, Chiapas, en 1969. Smithson va en búsqueda de las ruinas mayas de Palenque, pero antes se encuentra con las ruinas de un hotel del mismo nombre y queda deslumbrado por ese espacio. El resultado es una reflexión —en texto e imágenes— sobre la idiosincrasia de un país a través del hotel como obra en construcción y hecatombe contemporánea.

Colección Paper, editorial Consonni (desde 2012). Libros de crítica cultural a la sociedad contemporánea a través del ensayo, la crónica, la biografía y textos experimentales donde convergen la ficción y el ensayo. Por ejemplo, uno de sus títulos es *Yo veo / Tú significas*, de Lucy R. Lippard, una novela experimental, estructurada a manera de *collage*, que narra los cambios en la relación entre dos hombres y dos mujeres. Consonni es una editorial y espacio cultural que desde Bilbao reflexiona el arte y la literatura.

Cajas, de Mario Montalbetti (2012). Un libro-objeto que explora, desde la filosofía y la lingüística, la relación entre el lenguaje y la dimensión espacial. Aquí Montalbetti cuestiona los significados de una caja. ¿Qué es lo que puede guardar, ocultar o resguardar ahí? ¿Es una foto una caja bidimensional? ¿Una botella puede ser una caja? En esta búsqueda poé-

tica de respuestas, el autor reflexiona sobre la capacidad de la poesía —y de cualquier obra de arte— para contener: ser recipiente.

Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología, editado por Claudia Kozak (2012). Colección de catorce escritos en torno a tecnopoéticas de artistas argentinos donde el arte y la tecnología están estrechamente ligados. Algunos ejemplos que se reflexionan en el libro: bioarte, ecoarte, *glitch*, guerrilla de la comunicación, instalación, *net.art*, *remix*, ruidismo, *spam* y videoarte.

Óptica sanguínea, de Daniela Bojórquez Vértiz (2014). Una colección de relatos que combina texto e imágenes —a la manera de los libros-obra de Ulises Carrión. Bojórquez plantea este libro como un artefacto que explora la neurosis y la ilusión a través de una escritura presagiosa. En él, narra vivencias cotidianas que, como la fotografía, documentan y encapsulan la rutina para ser descubiertas en el futuro.

«El esquinista», de Laia Jufresa (2014). Dentro de la antología con el mismo nombre, este cuento imagina una sociedad que vive en ciudades hechas de edificios, que se interconectan a diferentes alturas y donde la gente ha perdido el recuerdo del suelo o nunca lo ha visto. Dentro de este mundo, el esquinismo es un arte para encontrar formas o siluetas familiares dentro de ese embrollo de construcciones verticales.

Melancolía, de Magali Lara (2014). Un libro de artista que reflexiona el fin del mundo a través de pinturas abstractas y textos. ¿Cuándo o qué es el fin del mundo? ¿La vejez, la enfermedad, la muerte; no creer en el amor? ¿Es el fin del mundo, entonces, no poder pensar en un porvenir? ¿Vivir al día? Lara plantea estas interrogantes a través del empalme entre la escritura, el dibujo y el pensamiento.

Escribir no es soledad, de Cristina Rivera Garza (2014). Dos ensayos sobre la palabra y su evolución en la era digital. El primero analiza Twitter como una disrupción de la escritura. El segundo cuestiona el mito del autor como individuo y propone una escritura «en comunidad». Ambos ofrecen nuevas perspectivas para pensar la literatura.

Future Publics (The Rest Can and Should Be Done by the People): A Critical Reader in Contemporary Art, editado por Maria Hlavajova y Ranjit Hoskote (2015). Con la participación de más de una docena de artistas, teóricos y activistas, este libro reflexiona sobre las nuevas audiencias

del arte contemporáneo que surgen en nuestro presente, lleno de crisis sociales e incertidumbres políticas.

Metadrones, de Horacio Warpola (2015). Poemario ilustrado —a partir de GIF animados de Canek Zapata— en torno a los drones (objetos voladores no tripulados) y su alcance en la realidad contemporánea: diversión, fotografía, espionaje, crimen, arte, agricultura. En sus propias palabras: «El poema en prosa, la apropiación, el *mashup*, el *remix* o la datafilia son todas posibilidades para hacer poesía en un mundo saturado de lenguajes, palabras, códigos y signos». Este es uno de los libros publicados por el Centro de Cultura Digital, en México.

«Sin principio / sin final», de Ignasi Aballí (2015). Esta exposición se centra en la producción de los últimos diez años del artista barcelonés, quien propone una reflexión sobre el exceso de imágenes en la sociedad actual y la falta de significados que produce esta sobreabundancia de estímulos. Entre los temas que Aballí representa en la exposición, destaca el análisis de la relación entre texto e imagen, entre las palabras y términos que designan a los objetos.

On Kawara—Silence, editado por Jeffrey Weiss y Anne Wheeler (2015). Catálogo de la exhibición del mismo nombre en el Museo Guggenheim. El libro contiene ensayos en torno a la obra de Kawara e incluye fotografías de sus piezas más conocidas: *Today (Date Paintings)*, *I Got Up*, *I Read*, *I Went* y *I Met*. En ellas, Kawara no solo presenta un registro del paso del tiempo desde la cotidianidad (fechas, postales, calendarios, mapas), también propone una reflexión sobre lo que ese inventario revela de nosotros mismos.

The Mushrooms at the End of the World. On the Possibility of Life in Capitalist Ruins, de Anna Lowenhaupt Tsing (2015). El matsutake es el hongo más valioso del mundo: nutre a los árboles, ayuda a que crezcan bosques en entornos desalentadores y es un manjar de lujo para los japoneses. Este libro usa al matsutake para hacer una reflexión sobre la destrucción capitalista y la supervivencia colaborativa; la historia de un hongo en medio de un paisaje dañado, el nuestro.

E-literatura, coordinada por Mónica Nepote (desde 2015). Plataforma interactiva del Centro de Cultura Digital, en México, que difunde la obra de autores, artistas, programadores y diseñadores que experimentan con las nuevas tecnologías para la creación de sus piezas. El resultado

es una biblioteca de publicaciones virtuales que exploran la escritura y la lectura en soportes digitales. Por ejemplo: *La revuelta de la lengua*, un documento que aborda las propuestas de escritura colectiva de quince mujeres, las cuales se reunieron durante tres días para reflexionar sobre la normatividad del lenguaje y las personas que lo hablan y encarnan.

Sociología de la imagen. Miradas Ch'ixi desde la historia andina, de Silvia Rivera Cusicanqui (2015). Descendiente del soberano inca Túpac Yupanqui, Rivera Cusicanqui es una socióloga, activista, historiadora y teórica contemporánea boliviana. Este libro reúne una serie de trabajos y ensayos alrededor de la historia andina, la oralidad, la imagen, la investigación conceptual de Latinoamérica y propone liberar a la visualización de las ataduras del lenguaje para decolonizar la mirada.

Social Medium: Artists Writing, 2000-2015, editado por Jennifer Liese (2016). Antología donde se reúnen setenta y cinco textos que, desde diferentes formatos (ensayos, crítica, manifiestos, ficciones, diarios, guiones, entradas de blogs y tuits), reflexionan sobre el aumento de artistas que incursionan en la escritura, ya sea para hablar de otros artistas, del arte, de su propio arte o del mundo en general —o para proponer una nueva obra con recursos textuales.

Broken English, coordinado por Pierre Herrera, David Alejandro Martínez y Canek Zapata (desde 2016). Editorial y plataforma digital colectiva dedicada a la creación y distribución de piezas de arte y provocativos proyectos interdisciplinarios: poesía, memes, listas de reproducción, bots.

Envelope Poems, de Emily Dickinson (2016). En esta recopilación de facsímiles, los editores Jen Bervin y Marta Werner muestran una serie de manuscritos que Dickinson escribió en sobres reciclados durante su periodo creativo más radical. En esta edición, donde imagen y transcripción se entremezclan, el lector puede leer los textos y, al mismo tiempo, ver el proceso de escritura de la autora: las tachaduras, los guiones, los campos direccionales y los planos superpuestos.

Black Dada Reader, editado por Stephen Squibb (2017). Colección de textos y documentos en torno al *black dada* —un término acuñado por el artista estadounidense Adam Pendleton— en donde se conecta la violencia y el trauma del dadaísmo europeo, surgido tras la Primera Guerra Mundial, con la escritura de figuras afrodescendientes que se opusieron a la violencia y el racismo en los sesenta.

The Arcades: Contemporary Art and Walter Benjamin, editado por Jens Hoffmann (2017). Colección de ensayos, escritos, piezas de arte, materiales de archivo e intervenciones poéticas de treinta y seis artistas emergentes. El editor une estos escritos con los treinta y seis temas que Walter Benjamin incluyó en *Libro de los pasajes*, una monumental obra inconclusa que buscaba comprender la modernidad urbana de París en el siglo xix.

«Nudos ciegos», de Juan Cárdenas (2017). ¿El arte no debe explicarse con palabras? ¿La literatura no puede recurrir a las imágenes? Este breve ensayo —publicado en la revista *Dossier*— desmiente las separaciones históricas y filosóficas entre ambos lenguajes —como el artista que no lee o el escritor que odia el arte porque no lo entiende— y propone pensarlos como dos sistemas de expresión e interpretación que se comunican entre sí. Una lúcida reflexión sobre la intersección arte-literatura.

«Flight and Light. The Women Futurists. 1912-1944», varios artistas (2018). A manera de testimonio colectivo, la exposición recupera cien obras de mujeres artistas que participaron en el futurismo —uno de los movimientos con más controversia de género en el arte italiano. La muestra explora la obra de Benedetta, Regina Bracchi, Giannina Censi, Wanda Wulz y Bice Lazzari, entre otras, y comienza con el «Manifiesto de la Femme Futuriste», de Valentine de Saint-Point, publicado en respuesta al «Manifiesto técnico de la literatura futurista», de Filippo Tommaso Marinetti.

Notes and Methods, de Hilma af Klint (2018). Colección de reproducciones en facsímil de los cuadernos de la artista sueca, considerada una de las primeras en incursionar en la pintura abstracta en los primeros años del siglo xx —antes que Malévich, Mondrian y Kandinsky. Este libro póstumo también contiene escritos, imágenes, pensamientos sobre el mundo de las plantas y anotaciones relacionadas con sus obras, así como un diccionario en el que la artista explica los sistemas crípticos de palabras, símbolos y colores que utiliza en sus obras.

Pessoa. Todo arte es una forma de literatura, editado por João Fernandes y Mercedes Pineda (2018). Catálogo de la exposición del mismo nombre, organizada en el Museo Reina Sofía, en torno a la figura de Fernando Pessoa y las vanguardias portuguesas de la primera parte del siglo xx: paulismo, interseccionismo y sensacionismo. El proyecto propone una visión más allá de la faceta literaria más conocida de Pessoa: un diálogo con otras disciplinas artísticas y otros coetáneos del escritor.

Women in Concrete Poetry, en Monoskop (desde 2018). Esta categoría, dentro del wiki Monoskop, busca documentar las contribuciones de las mujeres a los campos de la poesía visual y concreta. Entre las artistas compiladas, se encuentran Mirella Bentivoglio, Cozette de Charmoy, Mirtha Dermisache, Ana Hatherly y Mary Ellen Solt.

Serie Libros / Proyecto de ESPAC, editada por Esteban King y Alfonso Santiago (desde 2018). La organización ESPAC, dedicada a reflexionar y promover la producción artísticas en diversas plataformas, edita una colección de títulos —de tiraje limitado— donde las artes visuales y la literatura dialogan en un formato impreso. Por ejemplo: *Museo Abstracto*, donde personas que han trabajado en museos reimaginan distintos aspectos de estas instituciones, y *Tiene palabras, ella*, donde las esculturas de Ana Navas conviven con letras de canciones escritas por Sarina Scheidegger.

«Cast of Characters», de James Lawrence (2019). Publicado en *Gago-sian Quarterly*, Lawrence (crítico e historiador) escribe en este ensayo —a partir de distintas obras de artistas contemporáneos— una lúcida reflexión sobre las bibliotecas como obras de arte: el lenguaje íntimo y privado que se crea al construir una colección de libros, estar en ella físicamente y navegar aleatoriamente sus catálogos.

Colección El origen del mundo, editorial Consonni (desde 2019). Como crítica al cuadro de Gustave Courbet del mismo título, la colección reúne libros que ahondan en la relación entre ciencia, economía, cultura y territorio desde una mirada feminista e irónica. Por ejemplo: *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*, de Donna J. Haraway, un libro que plantea una nueva utopía contra la crisis mundial causada por el patriarcado y el capitalismo.

Un montón de escritura para nada, de Sara Uribe (2019). En este poemario, Uribe desmitifica la imagen social y cultural que se ha creado del poeta. Al describirlo como una persona más de la cadena del libro, aquí se asoma la verdadera naturaleza de la autora contemporánea: alguien que se pregunta por el futuro mientras trabaja en un sistema literario opresivo y altamente masculino.

Evitemos que nuestro futuro se nos escape de las manos. Tomas Cruz Lorenzo y la nueva generación chatina, editado por Emiliana Cruz (2019). Tomás Cruz Lorenzo fue un escritor y activista chatino asesinado en 1989. En este libro, editado por su hija (antropóloga lingüista), se recupera una

selección de textos que ahondan en la lucha y la resistencia de los pueblos originarios en todos los ámbitos: desde la lengua hasta el territorio de una comunidad asentada al sur de Oaxaca.

«This is the Future», de Hito Steyerl (2019). Una exposición que reúne las obras más significativas de Steyerl, producidas entre 2004 y 2019. Entre el humor y el terror, la artista analiza a través de narrativas visuales el mundo contemporáneo: tecnología, poder, política, economía y el colapso de la globalización. También existe un libro homónimo donde se analizan las investigaciones de Steyerl sobre el impacto del Internet en nuestras vidas.

Futuro presente. Perspectivas desde el arte y la política sobre la crisis ecológica y el mundo digital, compilado por Graciela Speranza (2019). Una colección de textos donde destacados pensadores, artistas e intelectuales contemporáneos (como Claire Bishop, Éric Sadin y Maristella Svampa) analizan la potencia del arte como lenguaje de transformación, sobre todo ante nuevas plataformas: videojuegos, Instagram, memes y otras formas de exhibición en museos.

Serie La Caixa en Whitechapel Gallery (2019-2020). A partir de una exhibición en la Whitechapel Gallery con obras de La Caixa, cuatro escritores contemporáneos —que también son curadores del proyecto— reflexionan sobre una colección de arte como pieza narrativa. La lectura de estos textos de ficción amplía el significado de las obras exhibidas. Los cuatro libros comisionados son: *Cabinet d'amateur, una novela oblicua*, de Enrique Vila-Matas; *Nine Qwerty Bells: Fiction for Live Voice*, de Maria Fusco; *Empty House of the Stare*, de Tom McCarthy; *In the Eye of Bambi*, de Verónica Gerber Bicecci.

«Absolutes and Intermediates», de Agnes Denes (2020). Una exposición que reúne piezas de la artista, producidas en los cincuenta años de su carrera, así como algunas comisionadas especialmente para la ocasión. A través de disciplinas como filosofía, lingüística, ecología y psicología, Denes busca analizar y documentar el impacto de la humanidad en el planeta. El catálogo de la exhibición incluye ensayos de la autora, académicos y curadores de arte, quienes reflexionan en torno a la obra de Denes. También contiene una sección fotográfica de las piezas más relevantes de su trayectoria.

OTRAS MÁQUINAS DEL TIEMPO

La literatura especulativa ha jugado por siglos con la idea de viajar en el tiempo como ejercicio creativo y de reflexión: partir de un punto para adelantarse al futuro o regresar al pasado, y en esa travesía hacer reflexiones utópicas y distópicas. La primera forma de transtemporalidad que apareció en la ciencia ficción fue el sueño: un personaje que duerme por años para despertar en otra época, o incluso en otra realidad, como en el caso del *Primero sueño*, de Sor Juana Inés de la Cruz, en el que el alma se desprende del cuerpo y puede verlo todo desde fuera (y lo hace a través de numerosas referencias científicas de la época). Luego H. G. Wells imaginó y popularizó, en medio de la industrialización londinense, la máquina del tiempo. Pero existen otras «máquinas» en nuestra vida diaria: artefactos de arte y lenguaje —consecuencias de nuestro pensamiento elástico desplazándose perpetuamente por los siglos— que nos permiten trasladarnos en el tiempo. El equipo editorial reflexiona aquí sobre algunos de ellos.

LIBRO — Un libro (que puede ser tan pequeño como una oración o tan grande como una biblioteca) atraviesa el tiempo, supera los cambios generacionales y se resguarda entre las manos de un lector. Si dejáramos caer una página impresa a la tierra, el papel se desvanecería en unos años. Pero hay libros tan viejos, como el *Genji monogatari*, de principios del siglo XI, que permanecen en el presente. Un ejercicio del futuro: mientras se lee este párrafo, en un bosque frío a las afueras de Oslo están creciendo mil árboles con los cuales se imprimirá, en el año 2114, una antología de cien libros escritos en el presente. Manuscritos de Margaret Atwood, Sjón y Karl Ove Knausgård permanecen resguardados ahora —¿cuál *ahora*?— en una biblioteca. A ellos se sumarán las obras de autores que todavía no han nacido.

CANCIÓN — Tararear una melodía, cantar un coro y bailar son ejercicios de memoria para el cuerpo. Así como los músculos recuerdan sus fibras y ligaduras, la música nos devuelve una borrosa noche de fiesta, un mal día, una emoción —la que sea— o una evocación (medieval, neoclásica, reciente) que comienza en los oídos y termina en la lengua y el resto del cuerpo. Nuestro archivo de canciones antes era una biblioteca física, ahora es un cúmulo de algoritmos. Cuando esos formatos decaigan,

¿dónde quedará todo esa música?, ¿en dónde la vamos a encontrar? Las canciones son también un viaje colectivo en el tiempo, como entrar a una plataforma audiovisual, buscar un video musical y asomarse a la sección de comentarios para descubrir una memoria compartida, una constelación de recuerdos comunales: distintas remembranzas, mismas sensaciones; sentimientos que atraviesan el espacio-tiempo.

ÁRBOL — El árbol más viejo del mundo ya no existe, solo quedan sus raíces. El 6 de agosto de 1964, Donald Currey cortó un enorme ejemplar de *Pinus longaeva* —la especie arbórea más anciana— para investigarlo. Su nombre era Prometeo, el organismo no clonado más antiguo de la Tierra (nació aproximadamente en el 3037 a. C.). Le sigue Matusalén, otro árbol de la misma especie, con una edad estimada de más de 4850 años. Su ubicación exacta, en las Montañas Blancas de California, es un secreto. Una búsqueda de fotografías en Internet arroja paisajes con árboles de troncos torcidos y sin hojas (alguno de ellos debe ser Matusalén). Parecen esculturas prehistóricas girando en un vórtice temporal. ¿Son estos los mismos árboles que vieron nuestros antepasados nómadas? ¿Serán estos los mismos árboles que verán nuestros sucesores? ¿O se avecina otro error a la Currey?

FOTOGRAFÍA — Con la invención de la cámara fotográfica, la democratización de los retratos visuales comenzó su camino hasta volverse, como en nuestros días, asequible casi para cualquier persona. La pintura, que por muchos años se dedicó a plasmar visualmente el presente, fue desplazada por el hiperrealismo de la foto, y a su vez liberada de la presión de representar, encontrando así nuevas formas de mirar la realidad. En algún mercado de antigüedades hay una sección de documentos: retratos de extraños que hace cien años estaban en otras manos parecidas a las nuestras. ¿Qué haremos con el cúmulo de imágenes digitales actuales? ¿En qué tipos de mercados de antigüedades serán vistas por personas que nunca conoceremos? Imaginemos un archivo muerto, rescatado por una institución del año 3420: un enorme repertorio ¿digital? de quienes fuimos en el siglo XXI, organizado por carpetas individuales con nuestros nombres. Ya nació la primera generación que podrá rastrear toda su línea de tiempo en las redes sociales.

ARQUITECTURA — Göbekli Tepe, en Turquía, es considerada una de las primeras piezas arquitectónicas del mundo. Por sus posibles usos como centro de culto, su descubridor, Klaus Schmidt, la considera el antecedente neolítico del templo: un lugar creado por humanos prehistóricos

cuando todavía no se inventaba el metal, la cerámica o las técnicas de cultivo — mucho menos la idea de una catedral. ¿Es entonces la arquitectura un presagio del futuro? Alguien ve un espacio «vacío» e imagina un después: aquí se construirá algo, el porvenir. En nuestro presente, más arquitectura es igual a *avance y desarrollo*. ¿Pero qué pasa si el futuro es destructivo? ¿Qué sucede si el espacio vacío es el *después*? Un montículo de piedras, como los que hay en Göbekli Tepe, también pueden ser la arquitectura del mañana: las rocas como viajeras del tiempo.

CARTA — Aunque las cartas parecen estar en desuso, su sistema de comunicación permanece vigente. En la Antigüedad fueron medios para construir el pensamiento y el tiempo: practicar la lectura crítica, usar las palabras como medio de expresión personal, hacer un ejercicio narrativo y entablar el intercambio de ideas o una guerra (sin necesidad de estar frente a frente con un interlocutor). Las cartas se transformaron en libros, correos electrónicos y mensajes en el *smartphone* — y en todas estas plataformas hacemos el mismo *performance* de escritura que realizaron nuestros antepasados. Hay algo que ellos hacían cuando querían desaparecer este proceso de escritura y pensamiento: le prendían fuego. Más bien, para destruir una carta hay que quemar el lenguaje: volverlo ilegible. Luego ese mensaje asémico construirá un nuevo lenguaje y volveremos a empezar. Un viajero del tiempo despierta en el año 3020 y camina por un mundo que jamás comprenderá.

DEPÓSITO — Puede tratarse de ese dinero que guardamos en nuestras cuentas bancarias como ahorro para los tiempos que vendrán, pero es también una entidad que almacena y custodia todo tipo de bienes. Son muchos y muy diversos los futuros catastróficos que se imaginan cuando se construye un depósito y, aunque para nosotros sea difícil verlos así, fungirán como máquinas del tiempo para otras generaciones. Por ejemplo: el Banco Mundial de Semillas de Svalbard, en Noruega, conserva una enorme cantidad de especies de cultivo tradicionales. El lugar se construyó para resistir terremotos, bombas, erupciones volcánicas (entre otras catástrofes) y su colección promete la regeneración de alimento y vida, por eso también es popularmente conocido como «cámara del fin del mundo». Otro ejemplo es el depósito de combustible nuclear gastado Onkalo, en Finlandia, el primero de este tipo en el mundo y altamente peligroso. Aquí, por el contrario, la máquina del tiempo depende de la resistencia a la corrosión que tendrán las cápsulas que guardarán los restos de uranio, plutonio y otros materiales mortales a cuatrocientos veinte metros bajo la tierra. ¿Qué pensarán las civilizaciones que habitarán

la Tierra dentro de algunos siglos al abrir la puerta de estos lugares?
¿Cómo sabrán cuál es seguro y cuál no?

FÓSIL — En la ficción, los fósiles han sido capaces de suministrar el ADN necesario para recrear dinosaurios en un parque jurásico; pero en el mundo científico, esas huellas o moldes que se descubren al excavar en el suelo fungen como pequeñas máquinas del tiempo con las que podemos darle sentido a la historia de la Tierra. Los testigos de hielo son un tipo fascinante de fósil: se trata de muestras cilíndricas de hielo producto de perforaciones muy profundas (entre más abajo, más atrás en el tiempo) con las que se revelan detalles de los periodos glaciares. ¿Qué tipo de fósiles dejaremos nosotros en nuestro paso por este planeta? Sin duda los plastiglomerados, que comenzaron a existir a mediados del siglo xx y son considerados por algunos expertos como marcadores del Capitaloceno o Antropoceno. Patricia Corcoran, Charles J. Moore y Kelly Jazvac describieron como plastiglomerado a las rocas en las que hay una aglutinación endurecida de plásticos (productos de la industrialización de la vida humana) con sedimentos naturales y orgánicos (minerales, conchas de mar, madera, entre otros).

AGRADECIMIENTOS

A Alicia, Cecilia, Daniela, Eugenio, Juan, Maria,
Olivia y Yásnaya por sumarse a esta misión
futurista (como le llamé muy al principio);
a Ariel, Hito, Mario, Stanisław y Ursula por sus
premoniciones anticipadas; a todas las voces que,
sin saberlo, aparecen citadas o referidas. Sus textos
han iluminado y dado forma (siempre cambiante)
a las inquietudes que me persiguen desde hace
tiempo sobre la intersección entre las artes visuales
y la literatura, los límites del lenguaje y sus futuros.

A Esteban King por pelotear conmigo nombres
de practicantes del caligrama. A Guillermo Espinosa
Estrada, Claudia Castañeda, Sara Uribe
y Yolanda Segura por estudiar conmigo cada detalle,
compartir el proceso y leerme atentamente.
Y, por supuesto, a Mauricio Sánchez, Jacobo Zanella,
Luis Bernal y Juan Carlos Franco (el equipo
de Gris Tormenta) por la invitación y oportunidad
de explorar todas estas inquietudes, los fantásticos
anexos que expanden este libro fuera de sí mismo,
el acompañamiento constante, las incontables
y siempre acertadas sugerencias, las muchas
conversaciones (más de doscientos cincuenta correos
electrónicos a la entrega de este texto)
y su cuidadoso trabajo editorial.

Verónica Gerber Bicecci

Esta primera edición de

EN UNA ORILLA BRUMOSA
CINCO RUTAS PARA REPENSAR LOS FUTUROS
DE LAS ARTES VISUALES Y LA LITERATURA

se realizó entre enero de 2020 y marzo de 2021
en Querétaro y la Ciudad de México.

Durante el proceso de edición, el nombre
provisional del libro cambió por lo menos tres veces.

En total, más de cincuenta títulos se consideraron
para nombrarlo —un récord para la editorial.

El definitivo, EN UNA ORILLA BRUMOSA, está
inspirado en unas palabras de Ursula K. Le Guin
— «on a foggy coast» — con las que termina su
ensayo, y que sugieren a la vez certeza y misterio.

En su composición se usó Stempel Garamond
11/15 y 9/12. Esta familia tipográfica fue diseñada
en 1925 por Rudolf Wolf para David Stempel
en Fráncfort. Interpreta un espécimen de Claude
Garamond de 1592, que a su vez se basaba en los
tipos que Francesco Griffo hizo en Venecia para
el impresor Aldus Manutius en 1495.

Se terminó de imprimir
y encuadernar el 20 de abril de 2021
en los talleres de Litográfica Ingramex
en la Ciudad de México.

El tiraje fue de mil ejemplares.

Hito Steyerl explora el templo más antiguo del mundo en su *smartphone*. Stanisław Lem enseña a hablar a una colonia de bacterias. Juan Cárdenas cuenta la historia de una ciudad infectada por extrañas arquitecturas de lenguaje. Alicia Kopf entabla un diálogo platónico con un robot. Mario Montalbetti cruza la frontera de lo verbal a lo visual. Maria Fusco canibaliza frenéticamente una lista de artistas visuales hegemónicos. Eugenio Tisselli transcribe una conversación del fin del mundo. Ariel Guzik inventa un instrumento, un poema submarino, para comunicarse con ballenas. Daniela Franco enuncia que el futuro es ahora. Yásnaya Aguilar Gil imagina que las artes sobreviven un apocalipsis capitalista. Cecilia Miranda observa el mundo al ras del suelo. Olivia Teroba voltea al cielo y narra su genealogía de escrituras. Ursula K. Le Guin sugiere la creación de un mundo nuevo a partir de los mundos que hemos perdido.

Provenientes de nueve países, estas trece voces imaginan y exploran los futuros de la escritura y su relación con las artes visuales a través del ensayo especulativo. La antología traza cinco rutas de lectura —escrituras autónomas e ininteligibles, escrituras no humanas, escrituras migrantes, escrituras antónimas y escrituras desenterradas— que, desde una orilla brumosa, exploran los límites de las disciplinas, de la imagen, del texto, de la imaginación especulativa y del futuro mismo para replantear las herramientas con las que pensamos y hacemos arte.

Estamos frente a lenguajes que colaboran de modos sutiles y no tan sutiles con la devastación de lo vivo. No pienso que haya un camino más eficaz, ni confío en un nuevo paradigma que forjará ese «otro» lenguaje. Si los futuros que nos esperan son múltiples es porque lograron evacuar su molde. «Importa qué mundos hacen reales otros mundos», dice Donna Haraway, y lo que hay en esta antología es un intento por contribuir, desde la incomodidad con el presente, con algunos hilos que puedan entrelazarse y tejerse para hacer otros mundos, otras constelaciones de lenguaje. A partir de trece textos brillantes, podemos empezar ese tejido escribiendo y haciendo imágenes indóciles y multilingües, empáticas, cuidadosas y situadas. — *Verónica Gerber Bicecci*, en el prólogo

CON EL APOYO DE

* FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO

TALLER EDITORIAL
GRIS TORMENTA
2021
gristormenta.com

