



Medios Alternativos

Eugenio Tisselli

Medios Alternativos

Eugenio Tisselli

Algunos de los textos que aparecen en esta recopilación fueron publicados en la extinta revista El Jolgorio Cultural de Oaxaca.

Todos los textos fueron escritos entre 2012 y 2014, y se encuentran amparados por una licencia Creative Commons BY-NC-ND.



Miedos Alternativos (fork bomb remix)

Lo primero que me llamó la atención fue el propio término, usado en un contexto artístico: “Medios Alternativos.” Y allí me quedé, encallado. ¿Qué son? Me lo pregunté una y otra vez hasta que Gabriel Elías, coordinador editorial de El Jolgorio, amablemente me lo aclaró: “... según el FONCA, los Medios Alternativos incluyen todas aquellas manifestaciones artísticas que, dentro de las artes visuales, derivan del arte conceptual: performances, instalación, arte del cuerpo, arte de la tierra, arte de procesos, ambientes, acciones, etcétera.” Ah, bueno. Pude corroborar que esta definición era literal, ya que aparece en el documento que el FONCA publicó para convocar al concurso para el Programa de Residencias Artísticas del 2012. Sin embargo, mis preguntas se multiplicaron de manera inquietante. ¿Qué individuos, ya sean profesores, académicos o miembros del personal administrativo, propusieron dicho término? ¿Con qué inspiración o propósito? Los “Medios Alternativos” presentan una alternativa... ¿a qué? ¿Cómo acomodar una disciplina como “arte del cuerpo”, por demás resbalosa y vagamente nombrada, bajo el paraguas de lo conceptual? ¿Y ese incierto etcétera... qué cosas incluye y excluye?

¡Bienvenidos al misterioso mundo de las definiciones institucionales!

Después de haber acumulado suficientes dosis de curiosidad e inquietud, fui a la Wikipedia y busqué “Medios Alternativos.” Allí y en otros sitios encontré que, habitualmente, se les llama de esa manera a los medios de comunicación que informan de manera independiente. Bajo esta acepción, el término

contrasta con los bien conocidos “medios masivos”, tales como la televisión o buena parte de la prensa escrita, controlados a través de mecanismos centralizados y, casi por definición, sujetos a intereses y poderes. Es más, no solamente es común asociar “Medios Alternativos” a la cara opositora y resistente del quehacer periodístico, sino que además se usa de forma generalizada en diferentes países de habla hispana.

Ya me lo sospechaba: es posible que México sea uno de los únicos países en el que las prácticas artísticas supuestamente derivadas del conceptualismo son conocidas como “Medios Alternativos.”

Lejos de alcanzar la tranquilidad necesaria para escribir mi primera columna para El Jolgorio Cultural, mi inquietud no hacía más que aumentar: ¿será entonces que, en México, los Medios Alternativos de Comunicación existen de manera prácticamente invisible? ¿Tan invisible que el término haya sido desviado hacia el arte? Porque tenemos medios independientes, pero brillan por su cuasi-clandestinidad. Sin embargo, dejo esto a un lado, porque es tema puntiagudo, digno de análisis cuidadoso, y propongo una hipótesis: el término “Medios Alternativos” fue inventado por un grupo de académicos de las artes, más bien perezosos y de edad avanzada, para servir como “cajón de sastre” en el cual meter todo aquello que, en la esfera de las Artes Visuales, no sea Cerámica, Escultura, Fotografía, Gráfica ni Pintura. Supongamos que cualquier cosa que se encuentre fuera de estas disciplinas, que demarcan ese territorio desertificado conocido como “Bellas Artes”, es arte conceptual. Tendríamos entonces una estructura conceptual bien interesante, en la que lo estético y lo intelectual corresponderían a subdominios diferentes de lo visual. Sin ser un experto en arte, me parece que este par en oposición, junto con su

contenedor, forman una construcción que no se sostiene por ningún lado. Hace aguas, se le descosen las puntadas.

Solamente para aclararme las cosas y refrescar la memoria, busqué algunos ejemplos de cosas artísticas conceptuales. Y encontré artefactos como la “One Minute Fire Painting”, de Yves Klein, en la que se hacen explotar dieciséis petardos sobre un panel azul. ¿Se puede hablar en ese caso de pintura? Y si la respuesta es afirmativa, ¿no habíamos quedado en que lo conceptual, es decir, lo alternativo excluía a la pintura? O están, por ejemplo, las composiciones musicales basadas en operaciones aleatorias de Jackson Mac Low y La Monte Young. Pero, ¿no habíamos dicho que lo alternativo, es decir, lo conceptual, quedaba abrigado bajo el manto de las artes visuales?

Cualquier lector razonable se ha dado cuenta que esta es una discusión bizantina, y que no vale la pena seguir con ella. ¡Pero esta no es una discusión, y esto no es una columna! Es, de hecho, una pieza de arte conceptual por la simple razón de que lo digo en la siguiente frase:

Esta columna es una pieza de arte conceptual. Es más: es una pintura hecha de texto.

Y digo también que esta columna no es un medio, y que tampoco es alternativa. Ah, y tampoco la escribo con una beca del FONCA... yo ya estoy muy viejo para esos trotes. Pero, sobre todo, digo que cualquier esfuerzo contemporáneo por categorizar cualquier práctica artística está condenado al naufragio, y en todo caso se justifica exclusivamente a partir de ciertos trámites administrativos muy poco interesantes.

Así que prefiero dejar aquí mis ociosas reflexiones sobre los “Medios Alternativos” para ofrecerles una verdadera joya de lo inclasificable. Llamémosla “arte”, por llamarla de alguna forma. Aquí debajo reproduzco la pieza en cuestión:

```
:(){:|:& }::
```

El artista responsable de los simpáticos emoticones de aquí arriba se llama Jaromil. Y los símbolos no son emoticones, sino lo que en informática se conoce como “fork bomb”. Un “fork bomb” es un proceso computacional que se reproduce a sí mismo indefinidamente... hasta que el sistema colapsa y el procesador de la máquina comienza a sacar chispas. Inténtenlo y verán: si teclean en la línea de comandos de un sistema operativo Linux o similar los símbolos que se encuentran más arriba, podrán disfrutar de un “crash” autoinducido. Aquí la informática y la programación se utilizan, de forma no poco elegante, para materializar la intención del artista.

Jaromil se volvió famoso con su “fork bomb”, aunque de ninguna manera se trata de su pieza más interesante. Solamente basta “googlearlo” para descubrir sus muchas facetas. Hace unos meses, en Milán, le vi presentar un diagrama que ilustraba cómo diferentes tipos de plantas se pueden relacionar y reforzar mutuamente en un jardín de permacultura. Alguien del público le preguntó: “¿Y eso es arte?”

La respuesta de Jaromil fue genial: “Es arte porque yo soy un artista.”

Creo que voy a intentar un cierre con moraleja. Lo siento, he sido profesor durante muchos años y no puedo evitar estas cosas. Está bien, en el fondo, que las instituciones inventen términos que agilicen trámites internos, como la asignación de becas o el establecimiento de criterios de evaluación. Lo malo es cuando extraemos esos términos, que en realidad caen más pronto que tarde por su propio peso, y los aplicamos a lo que vemos o, peor aún, a lo que hacemos. Es famosa la respuesta que dio Cocteau cuando le preguntaron qué salvaría si su casa se estuviera incendiando. “El fuego”, dijo. Que se quemara la estructura, las habitaciones y los compartimentos. Lo que hay que mantener es el fuego, imprescindible si queremos incendiar otras casas. Hay arte que ofrece ese fuego a quienes lo miran, a quienes lo hacen. Olvidemos pues la casa...

¡Ah! ¿Pensaban que eso era un cierre? Yo también. Pero resulta que no puedo cerrar mi columna aún. Gabriel me pidió escribir sobre cómo la noción de “Medios Alternativos” opera en la escritura, es decir, en las propuestas artísticas que tienen que ver con la palabra. Regresando casi al inicio de mi columna, es decir, a la convocatoria aquella del FONCA, vemos claramente que hay una separación: fuera de la categoría “Artes visuales” (y, por lo tanto, de la subcategoría que aquí se disputa) está “Letras.” Y dentro de letras no existe la subcategoría “Medios Alternativos”, aunque la lógica matemática de yuxtaposición de conjuntos lo permitiría.

Ay, creí que podría acabar este artículo en paz, pero esto me da nuevas razones para quejarme. Y las letras, ¿no pueden ser alternativas? Pues claro que sí, pero tal vez no si lo que deseo es una beca. O tal vez sí, pero esto dependerá de cómo presente mi propuesta de proyecto. Me pregunto cómo

concurriría Christian Bök por una beca del FONCA. Imagínense que desea realizar una pieza, que llamará “Crystallography”, y que será una “enciclopedia patafísica que malinterpreta de manera intencional el lenguaje poético a través de las fatuidades de la geología.” ¿Cómo presentarla para que caiga en la casilla correcta? ¿Qué pensarían los perezosos miembros del jurado de una descripción así? “¿En cuál de todas las categorías colocamos esta cosa?” “¿O la descartamos por 'rara', así nomás?”

(Por cierto, aquí hay un enlace a “Sapphire”¹, del libro *Crystallography* de Christian Bök)

Ahora sí: concluyo. Deseando terminar esto con un pequeño anclaje en un extremo contrario a la institucionalización artística. En 2006, Beti Zerovc entrevistó a un falso Walter Benjamin, y le preguntó sobre el estado de las cosas en el mundo del arte, concretamente sobre la vigencia de las disciplinas, y los comportamientos del mercado internacional. El falso Benjamin se pronunció radicalmente en contra de una lectura puramente artística de ciertos trabajos contemporáneos que, sin embargo se muestran en museos, galerías o bienales. Aquí copio una parte de su respuesta: “Gradualmente, quedará claro que la historia del arte, y el arte mismo, son conceptos ya exhaustos. Serán abandonados, o quizás se conviertan en poco más que mero entretenimiento para aquellas personas que aún creen en la historia, tal como la religión es un entretenimiento para algunas personas hoy en día.”²

¹ <http://epc.buffalo.edu/authors/bok/sapphire.html> (último acceso: 9-9-2012)

² Walter Benjamin y Beti Zerovc, extractos de la entrevista, en *What is Modern Art?*, de Inke Arns y Walter Benjamin (Berlín: Künstlerhaus Bethanien/Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2006) 28-9; 34.

Una curación de código abierto: de la inteligencia colectiva al cuidado mutuo.

Salvatore Iaconesi es un tipo brillante. Todos los rumbos de su brújula apuntan hacia el código abierto: no solamente como una forma de compartir el código informático, sino como filosofía de vida. Junto con su compañera, Oriana Persico, ha parido una serie de proyectos que lo demuestran. Por ejemplo, está *Fake Press*: un editorial que promueve formas narrativas emergentes, generativas, ubicuas, multilineales y radicalmente colaborativas [1]. O la serie de trabajos llamada *Versus*, que pretenden escuchar en tiempo real el pulso físico y emocional de las ciudades, a través de diferentes metodologías que incluyen el uso de sensores y el análisis de datos provenientes de Internet [2].

Salvatore Iaconesi y Oriana Persico publican sus trabajos artísticos como si fueran proyectos de investigación científica: las metodologías que aplican están disponibles para ser reproducidas por otros, los contenidos pueden reutilizarse. Y por supuesto, todo el código de sus aplicaciones y sistemas es abierto. Salvatore, además, es un miembro de TED, la organización que con mayor o menor fortuna organiza charlas sobre innovación alrededor del mundo [3].

Salvatore Iaconesi tiene un tumor maligno en el cerebro. Cáncer.

Nos lo hizo saber hace unos meses, teniendo mucho cuidado de no dejarnos caer en la zozobra. Junto con la terrible noticia nos regalo una maravillosa

arma, salida literal y metafóricamente de su cabeza. *No hay necesidad de tener miedo ni esperanza, sino de buscar nuevas armas*, escribió Deleuze en 1990. Siguiendo esa valiente línea, Salvatore nos armó con la posibilidad de pensar en que es posible curarnos a través del código abierto. Para explicar lo que hizo Salvatore al día siguiente de que le diagnosticaran el tumor, traduzco en seguida lo que él mismo escribió y publicó en su página web [4]:

Tengo cáncer cerebral. Ayer fui a recoger mis diagnósticos médicos en formato digital: tengo que mostrárselos a muchos doctores. Tristemente, estaban en un formato cerrado y propietario y, por lo tanto, no pude abrir los archivos en mi computadora, ni enviarlos en ese formato a las personas que podrían salvar mi vida.

Los 'crackeeé' [5]

Los abrí y convertí sus contenidos a formatos abiertos, que me permitieran compartirlos con todo el mundo. Y ya hoy, he podido compartir los datos sobre mi condición (sobre mi cáncer cerebral) con tres doctores. Dos de ellos ya me respondieron. Pude hacer esto porque los datos estaban en formatos abiertos y accesibles: los doctores pudieron abrir los archivos en sus computadoras y tabletas. Pudieron responderme desde su casa, en un domingo.

Iré publicando aquí todas las respuestas que reciba, usando también formatos abiertos, de tal forma que cualquier persona que tenga la misma enfermedad que yo pueda beneficiarse de las soluciones que vaya encontrando.

Esto es una curación. Es mi curación de código abierto. Curación significa

diferentes cosas en diferentes culturas. Hay curaciones para el cuerpo, para el espíritu, para la comunicación.

Agarra la información sobre mi enfermedad, si quieres, y dame una curación: crea un video, una obra artística, un mapa, un texto, un poema, un juego, o intenta encontrar una solución para mi problema de salud. Artistas, diseñadores, hackers, científicos, doctores, fotógrafos, videoartistas, músicos, escritores. Todo el mundo puede darme una curación.

A partir del momento en que se publicó este llamado, las cosas han sucedido de forma vertiginosa para Salvatore. Entrevistas en los periódicos y medios de comunicación más importantes de Italia y de otros lugares del mundo, e incluso una propuesta de ley para obligar a los médicos italianos a usar formatos digitales abiertos para sus pacientes... pero, sobre todo, una verdadera avalancha de curaciones enviadas por personas de todo tipo, desde todos los rincones de la red.

Cuidado mutuo. Sin sensacionalismos ni drama, este proyecto podría ser uno de los más importantes que se hayan hecho en el ámbito del código abierto. Y en los ámbitos que en este caso gravitan a su alrededor, como el arte y la medicina.

El filósofo y activista italiano Franco Bifo Berardi explica que el *semicapitalismo*, que consiste en la explotación continua de las energías intelectuales, produce una especie de epidemia depresiva en la mente social. Una de las mayores víctimas colaterales de la aceleración del trabajo mental es la sensibilidad. Así, la competencia descarnada y la depresión destruyen las

premisas de la solidaridad social, de la predisposición a sentir y actuar juntos. *Bifo* nos da, sin embargo, una luz: no es esperanza, sino el destello de un arma caliente y lista para la guerra: *Los artistas han comenzado a reconstituir las condiciones para la solidaridad social, que no es un valor ético ni un programa político, sino gozo estético, en empatía con la presencia del otro* [6].

¡Una nueva dimensión estética y funcional para el arte, ni más ni menos! Independientemente de que las palabras de *Bifo* deban prestarse a discusión y cuestionamiento, indican una huida que ya va siendo necesaria en el quehacer artístico: escapar de la mera representación, hacia la acción plena en el mundo, de la mano de otras disciplinas e indisciplinas. Los artistas que, a partir de ahora, ignoren este llamado y sigan plasmando sin atreverse a actuar, jugarán en un escenario roto el papel de Nerón, tocando la lira mientras arde Roma. La música es necesaria, la reclama el espíritu. Pero ya no basta.

El arte como cuidado mutuo. Si, se han dicho muchas cosas sobre la inteligencia colectiva, y de cómo Internet la hace posible hoy más que nunca. Pero, ¿para qué la queremos? No se me ocurre algo mejor que para cuidarnos los unos a los otros, y darnos curaciones, remedios, armas.

Aquí en México tenemos el trabajo del artista Pedro Reyes. Su trabajo *Palas por Pistolas* conecta de forma inteligente y sensible los problemas de la deforestación y la violencia causados por la cruel y estúpida guerra contra el narco, y genera un nuevo circuito de pacificación y remediación al transformar rifles decomisados en palas destinadas a plantar árboles [7]. Pero el trabajo de Pedro que más se acerca al de Salvatore, y a la idea de la curación de código abierto, es *Sanatorium*, presentado en la Documenta 13. Se trata de

una *clínica transitoria que receta tratamientos inesperados que mezclan arte y psicología* [8]. Para recibir el tratamiento, el espectador ha de convertirse en paciente, y apuntarse en una lista de espera. Las curaciones que manan de *Sanatorium* no necesariamente están destinadas a sanar enfermedades o resolver problemas. Son mezclas o variaciones de técnicas existentes, como la psicología Gestalt, el chamanismo o el yoga, y han sido diseñadas para ser aplicadas como una especie de acupuntura social, como excusas para detonar encuentros y descubrimientos inesperados. No se trata de curar en el sentido estrictamente médico del término, sino de volver a tejer los lazos sociales que nos mantienen sanos.

Artistas convertidos en doctores que cuidan a sus espectadores, convertidos en pacientes. Espectadores convertidos en doctores que cuidan a sus artistas, convertidos en pacientes. Código abierto: entre sus líneas todos somos igualmente sabios, igualmente vulnerables. Nos cuidamos.

[1] <http://www.fakepress.it/>

[2] <http://www.artisopensource.net/category/projects/versus-projects/>

[3] <http://www.ted.com/>

[4] <http://www.artisopensource.net/cure/>

[5] En el original: 'I cracked them'. 'Crackear' es un término que sirve para describir el proceso mediante el cual se elimina o subvierte la protección de un archivo informático. Normalmente, dicha protección tiene la finalidad de impedir que se copie o se acceda al contenido del archivo.

[6] <http://www.sinistrainrete.info/cultura/2074-franco-berardi-bifo-perche-gli-artisti-macao-e-la-risposta.html>

[7] <http://pedroreyes.net/palasporpistolas.php>

[8] <http://www.blog.pedroreyes.net/?p=130>

Post scriptum: Lo que pasó después

Un tiempo después de que hiciera público su llamado, decidí enviar una curación para Salvatore. Por aquellos días, solía practicar una forma de meditación que yo mismo me había inventado. Cada mañana, me sentaba frente a una pared y hacía ciclos de respiración durante una media hora. Este pequeño ritual había logrado aliviar la tristeza provocada por una relación fallida, así que pensé que tal vez le haría bien a Salvatore. En una de esas mañanas, en septiembre del 2012, usé una cámara para grabar el proceso. Subí el video resultante a Internet [1], y lo acompañé con el siguiente mensaje:

Querido Salvatore,

Supe de tu llamado para recibir curaciones hace unas semanas, pero esperé hasta ahora porque quería tomarme el tiempo para pensar bien qué enviarte. Espero que no te moleste mi lentitud. En todo caso, esta lentitud también es parte de lo que quiero ofrecerte como curación. Muchas veces, cuando he sentido dolor e incertidumbre, he encontrado alivio en la meditación. La incertidumbre y el dolor permanecen allí después de meditar, pero de forma distinta, quizás más fructífera.

Ahora bien, muchas personas te dirán que hay que meditar de esta o de aquella manera. Pero yo encontré la mía, y creo que cada quien debería encontrar la suya propia. Esto es lo que hago: me siento frente a una pared y hago series de pranayamas, que son ejercicios circulares de respiración. Inhalo mientras cuento hasta 7, mantengo el aire dentro de mí contando hasta 4, suelto el aire

contando hasta 7, y cuento hasta 4 mientras permanezco sin aire. Una amiga me dijo que este pranayama en particular trae equilibrio al cuerpo, y que hay otros tipos de pranayamas que podrían darte energía o relajarte... pero la verdad es que no sé mucho sobre eso.

Pero quería compartir contigo mi secreto: lo que verdaderamente importa es la pared. Mira, un buen día logré entender que la pared y yo estábamos hechos esencialmente de la misma materia y que, por lo tanto, no existía diferencia alguna entre ambos. Y de repente, escuché el mundo a mi alrededor: todo ese ruido, sucediendo junto con el ruido visual de la textura de la pared. Me di cuenta de que la unidad de las cosas puede comprenderse al sumergirse en el ruido...

En fin. Estas son las herramientas que me han ayudado cada día a estar en el mundo. Me dan paz y fuerza. Este video es una invitación para ti, y me gusta pensar que quizás, un día, si decides meditar tú también, haremos juntos unas cuantas series de pranayamas, mientras cada uno de nosotros se sienta frente a su propia pared.

Afectuosamente,

Eugenio.

Supé que Salvatore había recibido mi video hasta más de un año después, cuando este breve pero feliz mensaje suyo llegó a mi bandeja de entrada:

¡Hola Eugenio!

Ayer estuve pensando en ti.

Estaba a la mitad de una sesión de acupuntura y me di cuenta de que estaba haciendo tu pranayama 7-4-7-4 mientras me quedaba allí, quieto, lleno de agujas :-)

Ha sido una de las sugerencias más útiles de la curación de código abierto: la he usado mucho.

¿Cómo estás?

Creo que yo me quedaré sobre esta tierra un rato más. Me siento muy bien, y hay montones de cosas que quiero hacer.

Y parece ser que pronto volveremos a hacer cosas juntos, con Penny todos los demás: me encantaría.

Espero verte pronto, ¡no te pierdas!

Salvatore.

[1] <https://vimeo.com/50011077>

La magia de los números.

Para empezar, digo que los números no existen. Siempre existe, en cambio, un número único y preciso. Por ejemplo: el número de migajas de pan sobre la mesa, el número de personas en la fila del banco, o el número de "likes" que tiene mi última publicación en Facebook. Pero cuando pensamos en "los números", así en general, entramos en el territorio de lo abstracto, de lo poético. Es como si los números existieran dentro del cascarón de un huevo luminoso que se encontrara flotando en el eter de la mente universal. O algo así. Y entonces, cada vez que un número se materializa, el cascarón se rompe y su respectiva entidad viaja hasta la tierra para hacernos entender que estamos frente a, digamos, cuatro quesadillas. Ni una más, ni una menos.

Perdón por este comienzo metafísico. En realidad, lo que me interesa explorar aquí es algo mucho más concreto: las dimensiones narrativas, poéticas y políticas de los números.

Existe, por ejemplo, un grupo internacional llamado "Quantified Self" [1] ("El yo cuantificado"), con delegaciones en 34 ciudades estadounidenses, 5 canadienses, 24 europeas, 7 asiáticas, 2 sudamericanas, 2 australianas y 1 africana. No, en México no hay delegaciones... tal vez tu podrías tomar la iniciativa de formar la primera en tu ciudad. "Quantified Self" es, pues, una red de personas que buscan conocerse mejor a través de los números que ellas mismas generan. Hay historias como la de Leigh Honeywell, de Seattle, Washington. Ella tenía problemas de insomnio, así que empezó a dar seguimiento a sus horas de sueño para asegurarse de que eran suficientes.

Leigh las midió de distintas maneras, y así pudo encontrar la forma de ponerse al corriente y disminuir sus problemas de ansiedad y quiebres emocionales. O la del deportista Sami Inkinen, quien mide su estado de ánimo cada mañana usando una escala de cinco unidades. Sami encontró que existe una correlación bastante sólida entre sus medidas matutinas y su desempeño atlético, cosa que, según él, demuestra que dichas medidas, efectivamente, dicen algo significativo sobre su bienestar general durante el resto del día. Eso si que es levantarse con el pie derecho. Lejos de ser una comunidad de excéntricos, "Quantified Self" es una entre muchas otras, y demuestra cómo recurrimos a los números, de forma cada vez más intensa, para generar explicaciones sobre nosotros mismos y lo que nos rodea. Y es que está también el índice Klout [2], que mide nuestra influencia en las redes sociales usando una escala del 1 al 100. Mi índice es de 22. ¿Y el tuyo?

Ahora, hay que considerar toda la corriente romántica que se opone a la fría cuantificación del mundo y del ser humano, contraponiendo a ésta lo sublime, lo inapreciable, lo inconmensurable. Pero digamos que esta visión del mundo no está pasando por su mejor momento.

Digamos también (al menos lo digo yo, aquí) que es necesario ejercer una resistencia social y política a la cuantificación de todo, incluyendo lo más íntimo de nuestras vidas. En su famoso libro, "El hombre unidimensional", Herbert Marcuse arroja luz sobre la cuantificación y su relación con la maquinización casi total de nuestras sociedades [3]. Se suele aceptar que la Revolución Industrial tuvo su origen en la invención de la máquina de vapor y, en general, con la irrupción de las máquinas en el trabajo diario. Pero Marcuse demuestra cómo la verdadera Revolución de las Máquinas comienza

mucho antes, justamente cuando nosotros mismos aplicamos todo tipo de medidas no solamente a nuestro trabajo, sino también a nuestras propias vidas. Nuestras horas de sueño, de actividad y de descanso que, dicho sea de paso, deben mantener proporciones bien estudiadas y estandarizadas. Cuánto pesamos: la obesidad, antes que otra cosa, es una cuestión de kilos. O cuántos años tenemos. Yo, que ya tengo cuarenta, soy un cuarentón por antonomasia. O cuánto dinero ganamos... de ese tema mejor no hablo. Y es allí donde comenzamos a convertirnos en máquinas, y la maquinización del trabajo y de la vida son solamente las consecuencias.

En el escenario actual, donde las relaciones sociales están siendo absorbidas cada vez más por las redes digitales, la conexión entre los números que nos definen y el mercado capitalista es innegable, y tiene la finalidad de involucrarnos en ciertos comportamientos destinados a encaminarnos hacia un mundo de productos y servicios. Es decir, que mientras más podamos definirnos a nosotros mismos a través de números, más sencillo será para las empresas encasillar nuestro estatus como consumidores y, por lo tanto, vendernos "aquello que necesitamos". La cuantificación de nuestras vidas es, en realidad, una invitación a producir y consumir más, y a competir mejor.

Pocos poetas se han atrevido a enfrentar esta oscura dimensión de los números. Tenemos, sin embargo, el potente ejemplo de Anne-James Chaton. Nacido en Besançon en 1971, Anne-James se define como "poeta sonoro", con un trabajo basado en un cuidadoso estudio de los materiales textuales que conforman la vida cotidiana en las sociedades contemporáneas. Esta literatura "menor", compuesta por una multitud de documentos generados e impresos por innumerables máquinas (recibos del banco, tickets de la compra, tarjetas

de presentación, etc.) es la fuente de la poesía de Anne-James, creada en solitario o en colaboración con otros artistas.

Aquí va un primer ejemplo:

<https://www.youtube.com/watch?v=5iABNDvZ8IA>

Esta colaboración con Carsten Nicolai, también conocido como Alva Noto, es una buena muestra de cómo Anne-James revela con su robótica voz el complejo tejido numérico que hay detrás del más simple gesto. La perplejidad que muestra el personaje del video mientras la máquina le canta número tras número se desvanece solamente en el momento final. La máquina, después de haber dado su sermón (la máquina es quien realmente lo controla todo, en todo momento), se decide por fin a expulsar la botella de refresco, y el personaje abandona la escena sin mayor trámite.

Tal vez los números sean el discurso más contundente de nuestro tiempo pero, paradójicamente, nos dejan a la vez indiferentes porque nuestra mente no está hecha para comprenderlos. Podemos entender uno, pero al percibirlos así, en avalancha, se convierten en ruido místico. A eso juega la estadística como herramienta política: a apabullar nuestra conciencia sin que realmente hayamos entendido lo que tanto número esconde.

Va el segundo ejemplo:

<https://www.youtube.com/watch?v=16jZOnUI4xs>

Aquí, Anne-James se une a Andy Moor, el guitarrista de la mítica banda de Art / Punk "The Ex" para crear una pieza que pone en evidencia los números de las olimpiadas celebradas en Londres en el 2012. Partiendo de los números, relativamente inocuos, pertenecientes al record mundial establecido por el atleta jamaiquino Usain Bolt (100 metros en 9.58 segundos), el poeta desenvuelve una retahíla de cifras referentes a finuras tales como el número de soldados (13,500) y guardias privados (35,500) que tuvieron que desplegarse en la ciudad por motivos de seguridad, los sistemas de misiles tierra-aire (6) preparados para cualquier ataque, los helicópteros, los drones, la cerca electrificada con 5,000 voltios, los 55 perros entrenados... que costaron, aproximadamente, 553 millones de libras esterlinas. Anne-James lleva esta absurda orgía olímpico-bélico-cuántica hasta un absurdo todavía mayor que pertenece ya al dominio exclusivo de la magia de los números: las libras esterlinas que costó la carrera de Bolt, por metro y por segundo. Y de allí en adelante. ¿Cuántos militares por zancada? 329.2682926829268 ¿Cuántos misiles por segundo de carrera? 5.010438413361169. ¡Poesía pura!

¿Poesía? Si, porque, a pesar de que los números son el instrumento preferido de ciertas tiranías para ejercer su poder, también pueden ser usados en su contra. Y porque tal vez son los números, precisamente, el material poético que denuncian de forma más clara los tiempos de horror que nos están haciendo pasar.

[1] <http://quantifiedself.com/>

[2] <http://klout.com>

[3] Marcuse, Herbert, "El hombre unidimensional". Ed. Ariel, Barcelona 2010

Por qué he dejado de crear e-Literatura

Advertencia: Este artículo se publicó anteriormente en el número 1 de la revista Caracteres, de Salamanca³. Con leves modificaciones, la publico ahora en la versión en línea de El Jolgorio Cultural. Pido a las lectoras, de antemano, una disculpa si mi artículo es un poco más largo de lo que suele ser habitual en esta revista. Les pido que tengan paciencia, y que entiendan estas notas no como un acto de vanidad, sino como un gesto que desea atraer la atención de quienes usan los medios electrónicos como herramientas creativas, y señalar así ciertas cosas que me parecen demasiado importantes como para ser ignoradas. Muchas gracias.

"When people are asleep we must all become alarm clocks" - Jello Biafra, "The power of Lard"

"La técnica no es, en cuanto tal, dominio de la naturaleza, sino el dominio de la relación de la naturaleza con lo humano"

Walter Benjamin. "Dirección única"

1. Introducción

En noviembre del 2011 escribí una nota en inglés explicando por qué he dejado de crear e-Literatura, una forma o disciplina que he cultivado durante más de diez años. A continuación copio unos fragmentos de aquella nota:

³ <http://revistacaracteres.net/revista/vol1n1mayo2012/nuevas-reflexiones-sobre-por-que-he-dejado-de-crear-e-literatura/>

Estos son mis pensamientos: me rehúso a crear más piezas de e-Literatura sólo por explorar nuevos formatos y soportes, y estoy fuertemente en desacuerdo con seguir estudiando y entendiendo la e-Literatura exclusivamente desde dentro del campo académico literario. Por su propia definición, la e-Literatura "vive" en los medios electrónicos. Pero, como comunidad académica que somos, ¿nos hemos preguntado sobre los daños ambientales y humanos que estos medios provocan? ¿Sabemos de dónde provienen los minerales necesarios para la fabricación de computadoras y teléfonos celulares, y bajo qué condiciones se extraen? ¿Qué hay de las condiciones de trabajo, prácticamente esclavitud, que medianas y grandes empresas imponen en los procesos de fabricación, no tanto para bajar costos de producción sino para maximizar beneficios? ¿Hemos estudiado profundamente las implicaciones socioeconómicas de utilizar las computadoras como herramientas literarias, en un momento en que todas nuestras instituciones, y el mundo mismo, se están colapsando? Brevemente, ¿estamos siendo responsables? Me he preguntado estas cuestiones muy seriamente.

Al día de hoy he decidido, temporalmente, dejar de crear nuevas piezas de e-Literatura. Siento que las cuestiones que rodean a la creación artística con medios electrónicos son demasiado importantes como para ser ignoradas. Y así, hago un llamado a una investigación verdaderamente transdisciplinaria y multisectorial sobre literatura electrónica. Una investigación que no ignore los contextos sociales, culturales, económicos y ambientales que actualmente están siendo destruidos sólo para que nuestras herramientas digitales sigan estando a la mano. Específicamente, estoy pensando en África, y en muchos otros lugares alrededor del mundo en los que la tierra está siendo arrebatada de sus habitantes para explotarla, en los que sociedades enteras están siendo

condenadas a sufrir para que así nosotros, los afortunados, podamos seguir creando. ¿Se trata de una mera coincidencia el hecho de que la e-Literatura no esté siendo creada o estudiada en dichos lugares? No lo creo.

No estoy diciendo que tú también deberías parar. Respeto y admiro profundamente el trabajo de la comunidad internacional dedicada a la e-Literatura. Creo en la libertad individual, y justamente por ello, también espero ser cuestionado. Mis palabras no significan que debemos retroceder para declarar, simple y llanamente, que la literatura electrónica (o cualquier otro uso de las computadoras) es insostenible. La escritura y la programación siempre serán mis grandes pasiones, y creo sinceramente que no es posible volver a "pensar dentro del libro", tanto literal como metafóricamente. Pero lo que de verdad necesito expresar, antes de continuar creando piezas de e-Literatura, es una necesidad urgente de lograr una visión más compleja y completa de lo que he estado haciendo, y reflexionar sobre sus implicaciones, a menos que esté de acuerdo en colaborar ciegamente en la vertiginosa destrucción de nuestro mundo. Finalmente, quisiera que mis palabras resonaran en aquellos que también sienten esta necesidad: les invito a que juntos pensemos fuera del libro.

2. Las consecuencias.

Una vez lanzada la piedra, no he escondido la mano. En cuanto publiqué esta nota en mi perfil de Facebook, las reacciones de mis colegas no se hicieron esperar. En un principio, los comentarios expresaban sorpresa o empatía. Sin embargo, al publicarla en Netartery⁴, aparecieron las descalificaciones. La más acomoda de ellas, hasta el día de hoy, ha sido la que Mark Bernstein⁵, director de Eastgate Systems, la histórica empresa que desde 1982 publica

⁴ <http://netartery.vispo.com/?p=1211>

⁵ <http://www.markbernstein.org/Jan12/Gesture-BasedInterface.html>

"Serious Hypertext", escribió en su blog. Aunque breve, su crítica no tiene desperdicio. Bernstein se ha tomado la molestia de revisar mi currículum, presentando así una evidencia irrefutable: en estos últimos años he viajado demasiado en avión (sobre todo para asistir a conferencias y festivales de e-Literatura) y, según Bernstein, ello no solamente me convierte en un terrible generador de CO₂, sino también en presunto hipócrita. Perdóneme, Sr. Bernstein, pero esto equivale a invalidar a quien decide hacerse vegetariano, usando el "argumento" de que ha comido demasiada carne a lo largo de su vida. No se puede parar sin antes haber caminado. Si, he tomado muchos vuelos recientemente, pero ese nomadismo ha sido uno de los efectos colaterales de mi trabajo. De ahora en adelante mi abstención contribuirá, seguramente, a reducir mi huella personal de emisión de gases de efecto invernadero.

Una crítica mucho más seria, y en la que coinciden algunas personas que han reaccionado en contra de mi nota, es que en lugar de dejar de crear, debería canalizar mis preguntas, mi rabia y mis frustraciones hacia mi propio trabajo artístico. Me han sugerido tomar como ejemplo a artistas / activistas cuyo trabajo admiro, digitales y no: desde Thoreau y su desobediencia civil, hasta los italianos Molleindustria, famosos por sus videojuegos críticos. No explicaré por qué, ya que se trata de una opinión estrictamente personal, pero no creo en la efectividad del arte como medio para la denuncia. Como respuesta, hago mías las palabras de Bartleby el escribiente, personaje de Hermann Melville: "Preferiría no hacerlo". En todo caso, que mi abstención sea mi arte.

Mi intención, al escribir aquella nota abstencionista, no era la de ganar adeptos: lo que yo haga o deje de hacer es poco importante. Lo que yo

pretendo lograr, a través de un gesto que es radical y hasta cierto punto doloroso para mi, es atraer la atención de mi comunidad hacia el gran ausente en la mesa de la e-Literatura: la ética, entendida como parámetro tanto de creación como de estudio. Pienso que nos hace falta, a todos, un buen baño de realidad para salir del *tecnoentusiasmo* que las "nuevas" herramientas de escritura parecen haber suscitado. En "Beyond the edge of the known world"⁶, el filósofo William James Earle escribe: "Los expertos, sentados en sus cómodas posiciones, hablarán sobre la 'revolución digital' y la 'aldea global'. Una vez más, no hay que pensar que lo que dicen es falso, ni que es totalmente irrelevante. Simplemente, necesita ser visto y entendido en contraposición con el transfondo del mundo real, muy bien evocado por un personaje de *Les fourmis*, la novela de Bernard Werber: 'Avant, lorsque j'étais toute jeune, on se disait qu'après le passage du millénaire il se produirait des choses extraordinaires, et tu vois, rien n'a évolué. Il y a toujours des vieux dans la solitude, toujours des chômeurs, toujours des voitures qui font de la fumée.'"⁷

A pesar de las críticas negativas, mis intenciones no han caído del todo en saco roto. Vicente Luis Mora, por ejemplo, ha retomado mi nota para incluirla dentro de sus propias reflexiones. Mora, en su artículo "La opacidad tecnológica: lo que no vemos en las máquinas"⁸, se ocupa del doble juego de ocultamiento y revelación en el que las tecnologías actuales nos envuelven, señalando directamente la paradoja: estas "nuevas" herramientas nos permiten ver y ser vistos más allá de nuestro entorno físico inmediato, a la vez que esconden los procesos y la materialidad (esta última, habitual y convenientemente ignorada en aras de la supuesta "inmaterialidad" de lo

⁶ Earle, William James, "Beyond the Edge of the Known World", *The Philosophical Forum*, vol. 43, Issue 1, pp. 101-102, Spring 2012.

⁷ 'Hace tiempo, cuando yo era una jovencita, se decía que una vez pasado el milenio se producirían cosas extraordinarias, y ya lo ves, nada ha evolucionado. Todavía hay ancianos que viven en soledad, todavía los desempleados, todavía los coches que emiten humos.'

⁸ <http://www.cccb.org/lab/es/general/lopacitat-tecnologica-el-que-no-veiem-en-les-maquines/#more-1696>

virtual) que hacen posible dicha visión aumentada. Mora concluye así su breve reflexión: "No mirar, no ver, no querer levantar de modo simbólico la tapa de los aparatos con los que trabajamos y con los que escribimos, preserva la tremenda oscuridad de una tecnología cada vez más opaca". Y me parece que esta cuestión trae a la luz una de las grandes preguntas ausentes en la e-Literatura, y disciplinas afines: ¿cuál es la naturaleza de la tecnología? ¿Cómo contraponerla con el trasfondo del mundo real, como pide Earle? Las palabras de Mora parecieran llevar implícita una dedicatoria a ciertos investigadores de la e-Literatura que reivindican su derecho a no saber cómo funcionan las computadoras o el código que da vida a las obras, ya que, según ellos, ese velo de ignorancia no impide el gozo del lector, ni merma la calidad literaria de la obra, ni hace imposible su estudio desde un punto de vista literario.

3. La naturaleza de la tecnología

La Filosofía de la Tecnología es una disciplina, subsidiaria y relativamente joven, de la filosofía. Se acepta que el libro de Ernest Kapp "Grundlinien einer Philosophie der Technik" (Principios de una filosofía de la tecnología) dio origen a la Filosofía de la Tecnología en 1877, aunque ello no significa que filósofos tan antiguos como Platón o Aristóteles no se hayan preguntado sobre el papel que juega la tecnología dentro de la sociedad, o descrito y analizado cómo se hacen las cosas (*techné*). Entre la multitud de taxonomías y metodologías existentes dentro de la Filosofía de la Tecnología⁹ en la actualidad, se pueden distinguir tres diferentes ángulos sistemáticos:

1. Como una clarificación de la naturaleza de la tecnología, entendida como elemento y producto cultural.
2. Como una reflexión de las consecuencias de la tecnología en la vida

⁹ <http://www.iep.utm.edu/technolo/>

humana.

3. Como una investigación de las prácticas de la ingeniería, la invención, el diseño y la fabricación de las cosas.

A pesar de esta triple posibilidad de aproximación, el propio sujeto de estudio, la tecnología, carece de una definición uniforme. Traduzco aquí un párrafo de la entrada sobre la Filosofía de Tecnología, tomado de la Internet Encyclopedia of Philosophy, que puede permitirnos esbozar una respuesta sobre la naturaleza de la tecnología, y darnos una clave sobre cómo aproximarnos a un análisis ético de la e-Literatura: "La filosofía de la tecnología se enfrenta al reto de clarificar la naturaleza de los fenómenos que ocurren dentro de un dominio particular, sin haber podido establecer cuáles son las fronteras de dicho dominio. Tal vez la mejor manera de salir de esta situación es acercarse a la cuestión estudiando caso por caso, teniendo en cuenta que los varios casos están conectados por el sólo hecho de involucrar a la tecnología entendida en el sentido más amplio del término. En vez de preguntar qué es la tecnología, y cómo se puede caracterizar su naturaleza, tal vez sería mejor examinar las naturalezas de instancias particulares de la tecnología y, al hacerlo, lograr una mayor claridad con respecto a ciertos fenómenos localizados."

Me parece de fundamental importancia que este examen puntual de la tecnología pueda hacerse considerando parámetros éticos: más allá de las fronteras de lo literario. Pero, ¿cuáles pueden ser los criterios éticos a utilizar para valorar las obras de e-Literatura? Quisiera dejar abierta esta pregunta, para responderla en un futuro próximo, y en colaboración con personas mucho mejor preparadas que yo para hacerlo. Pero me anticipo un poco: estos criterios, cuya aplicación debería ir más allá de los contenidos de la obra para

poder analizarla íntegramente, en tanto que objeto tecnológico existente en el mundo, seguramente tendrán que ver con cuestiones ambientales, sociales y económicas, variables y elásticas según el momento y contexto histórico. Estos criterios éticos habrán de interactuar, asimismo, muy estrechamente con los literarios, estéticos y conceptuales. El trabajo crítico sobre una obra podría, por ejemplo, matizar algún problema ético ante una estética sobresaliente, o una elaboración conceptual muy bien lograda. De cualquier forma, introducir consideraciones éticas, tanto en la creación como el estudio de la e-Literatura y prácticas creativas afines, implica poseer una capacidad de visión sin precedentes.

4. Transparencia

Vilém Flusser escribió en 1983 sobre el futuro de la escritura: "La forma más sencilla de imaginar el futuro de la escritura, si es que la tendencia presente hacia una cultura de la tecno-imagen sigue adelante, es imaginar la cultura como un transcodificador gigante de textos a imágenes. Será una especie de caja negra con textos como entradas e imágenes como salidas"¹⁰. Aunque esta cita, en esencia, no parece decir nada substancialmente nuevo (¿qué ha sido la escritura, a lo largo de siglos, sino un constante baile entre lo sensible, lo pensable y su trazo?), señala sin embargo al adversario a vencer: la caja negra. Todo en nuestro mundo cada vez más tecnificado tiende hacia la opacidad, como ya apunta Mora en su artículo. Y es precisamente allí donde hay que actuar: la visión necesaria para la creación y el análisis crítico en la e-Literatura pasa, forzosamente, por transparentar esas cajas negras.

Los artistas / ingenieros Julian Oliver, Gordan Savičić y Danja Vasiliev ofrecen una vía hacia la transparencia, que no es sencilla ni está libre de

¹⁰ Flusser, Vilém, "Writings", University of Minnesota Press, Minneapolis, 2002

conflictos, en su "Critical Engineering Manifesto" (Manifiesto de la Ingeniería Crítica)¹¹, cuya cercanía con las preocupaciones de la Filosofía de la Tecnología es notable, llegando incluso a un extremo mucho más radical. Traduzco algunos de los postulados más relevantes para el tema que aquí nos ocupa:

El Ingeniero Crítico considera la Ingeniería como el lenguaje más transformador de nuestros tiempos, al moldear la forma en que nos movemos, comunicamos y pensamos. El trabajo de Ingeniero Crítico es el de estudiar y explotar¹² este lenguaje, exponiendo su influencia.

El Ingeniero Crítico considera a cualquier tecnología que genere dependencia como un reto y una amenaza. Mientras mayor sea la dependencia en una tecnología, mayor será la necesidad de estudiar y exponer su funcionamiento interno, a pesar de los derechos de propiedad o las limitaciones legales a las que esté sujeta.

El Ingeniero Crítico expande la definición de 'máquina', de tal forma que describa las interrelaciones formadas por dispositivos, cuerpos, fuerzas y redes.

El Ingeniero Crítico observa el espacio que existe entre la producción y el consumo de tecnología. Reaccionando rápidamente a los cambios en este espacio, el Ingeniero Crítico expone los momentos de inestabilidad y engaño.

A pesar de limitarse a la Ingeniería, aunque considerada como un campo expandido, el Manifiesto de la Ingeniería Crítica propone un valioso y concreto programa de acción. No debemos perder de vista que aquello que nos jugamos en esta batalla tecnológica es la transparencia y, por lo tanto, nuestra capacidad de controlar la tecnología (contrapuesta a la posibilidad de

¹¹ <http://criticalengineering.org/>

¹² "Explotar" tiene aquí una particular connotación, relacionada con la informática y la seguridad. Del inglés "exploit", se refiere a alguna técnica computacional que aprovecha un error o vulnerabilidad de un sistema para provocar en él comportamientos no previstos, exponiendo así alguna faceta no evidente de su naturaleza.

ser controlados por ella). Es por ello que el ingeniero, el creador, el escritor o el académico verdaderamente crítico habrá de salir de su zona de confort para convertirse en investigador de lo opaco. Habrá que poner la lupa sobre las minas de tántalo en el Congo, sobre las fábricas de ensamblaje de productos electrónicos en el (ya no tan) lejano Oriente. Habrá que vigilar y defender, por ejemplo, el Salar de Uyuni en Bolivia, cuya enorme riqueza en litio lo convierte en un botín apetitoso para las empresas que fabrican las baterías de nuestros celulares y computadoras portátiles. La tecnificación extrema y su justificación conceptual, el determinismo tecnológico, nos obligan a defender lo natural y lo humano. Todo ello mientras llevamos adelante nuestro trabajo e-Literario o, en casos como el mio, mientras dejamos de hacerlo. Habrá que dar nuestro respaldo, cauteloso pero decidido, a las filtraciones. No solamente hay que animar a los empleados honestos de las grandes corporaciones tecnológicas a revelar sus secretos desde dentro, sino darles nuestro apoyo como sociedad una vez que lo hayan hecho. Los estados, sin posibilidades ya de controlar a las grandes empresas tecnológicas multinacionales, gracias a un neoliberalismo desbocado, no pueden garantizar la transparencia que necesitamos para ver lo que sucede dentro de las cajas negra. Tendremos que conquistarla por nosotros mismos.

Poemas para los que van.

Un día, hablando sobre poetas viajeros, un querido amigo me dijo: “Yo no entiendo a aquellos que tienen que ir hasta el otro lado del mundo para encontrarse a sí mismos. Qué, ¿no les gusta lo que ven en la esquina de su calle?” Yo estoy de acuerdo con mi amigo, pero solamente en parte. Es verdad que viajar con la excusa de encontrarse a sí mismo se ha convertido en más que un cliché un tanto cursi: es todo un gancho publicitario para inflar los bolsillos de agencias de viajes, aerolíneas y demás cómplices del turismo, y pescar así a trabajadores aturcidos que desean huir de algo sin saber muy bien de qué. Sin embargo, también es verdad que un viaje (y no un simple paquete todo incluido) puede llevar a un esclarecimiento, a una expansión de la visión interior y exterior. Uno puede ir y volver para darse cuenta de que la esquina de su calle ya nunca será la misma después de lo vivido.

Eso sí: digo que el turismo es una abominación. Hace años, era relativamente sencillo hacer una separación tajante entre turistas y viajeros. Hoy ya no: las agencias de viaje ofrecen aventuras, experiencias, y todo tipo de peligros de bajísima intensidad, con tal de que los participantes del tour sientan que han vivido algo que está fuera del alcance del urbanita acolchonado. Pero todo es un engaño, y es tal vez uno de los mayores crímenes de nuestra gris modernidad: el empaquetado del mundo, la sustitución de la vida por una ruta bien planeada, a lo largo de la cual hay hoteles y restaurantes cuidadosamente elegidos para el deleite del paseante. Opino que un viaje debería ser verdaderamente incierto, debería estar lleno de riesgos y maravillas

incontrolables. En un viaje, uno debería siempre estar dispuesto a perder la vida y a enamorarse fatalmente. Tal vez no en ese orden. Pero, quienes no se atrevan a asumir estas consecuencias, harían bien en quedarse en casa viendo Discovery Channel. Nosotros les agradeceríamos este gesto, ya que nos ahorrarían las emisiones de CO₂ de su viaje, sus toneladas de basura y, sobre todo, su contribución a la creciente falsificación de la vida.

Hablo de viajes verdaderos, y pienso en viajeros como Geoffrey Moorhouse, un inglés paliducho y timorato que, en 1972, intentó cruzar todo el desierto del Sahara, de occidente a oriente. Según sus propias palabras, no lo hizo para ser el primero en lograrlo, sino para explorar “los fundamentos del miedo, los extremos de la experiencia humana”. Pero sus guías nómadas le abandonaron, su sextante se rompió, casi murió de sed en Mali, se enfermó seriamente. Exhausto, tuvo que abandonar la empresa en Tamanrasset, Argelia, en marzo de 1973 [1]. En el otro extremo del espectro, y dándole razón a mi amigo escéptico, está Xavier de Maistre, quien en 1794 publicó el libro “Voyage autour de ma chambre” [2] y que, como su título revela, narra los viajes que de Maistre hizo alrededor de su habitación, en la casa en Turín donde fue puesto bajo arresto domiciliario durante cuarenta y dos días. Para combatir el aburrimiento, escribió con ironía: “Los viajes de Thomas Cook y las observaciones de sus compañeros son nada comparadas con mis aventuras en estos dominios”.

Viajes tan intensos como estos suelen convertirse en literatura, al contrario de los tours “todo incluido”.

Todo esto me lleva al más reciente trabajo de la artista mexicana Ximena Labra [3], “To Those Who Go” (Para aquellos que van). Se trata de una pieza de arte público, instalada en diferentes puntos del aeropuerto de Denver, Colorado. “To those who go” está dedicada a aquellos que están a punto de viajar: no solamente a través del tiempo y del espacio, sino también a través de sus mentes. Ximena seleccionó frases de una gran cantidad de libros, y las colocó en vestíbulos, pasillos, ventanas e incluso en los baños. Convirtió, pues, el aeropuerto en un espacio legible, lleno de los pensamientos de otros que antes fueron más allá de su entorno habitual en pos del descubrimiento. Ahora, tengo que decir que el aeropuerto en cuestión no es una perita en dulce: es, ni más ni menos, el más grande de Estados Unidos, y el segundo más grande del mundo. Por él pasan anualmente casi 53 millones de pasajeros. Pero eso no es lo más importante: el aeropuerto internacional de Denver ha sido objeto de numerosas controversias, algunas de las cuales caen en lo francamente esotérico. Sus pistas de aterrizaje forman una cruz gamada. Algunos amantes de las teorías de conspiración han encontrado, además, extrañas marcas en el aeropuerto, que los han llevado a afirmar que fue construido por masones. Se han encontrado palabras “satánicas” marcadas en el piso: Cochetopa, Sisnaajini y Dzit Dit Gaii, aunque, en realidad, se trata de palabras en lengua navajo que denominan ciertos sitios geográficos del estado. Pero bueno: siempre es más bonito darle vuelo a la fantasía, y ver códigos indescifrables aquí y allí.

Curiosidades aparte, los textos elegidos por Ximena provienen de obras de autores tan diversos como Walt Whitman, Milarepa, Isaac Newton, Julio

Verne o Douglas Adams. Aquí hay un ejemplo: en una pared de mármol, al lado de las bandas de entrega de equipaje, se puede leer este poema de Rumi, el místico Sufi del siglo XIII:

La brisa de la mañana guarda secretos para ti

No te vayas a dormir

Debes pedir lo que realmente quieres

No te vayas a dormir

La gente va y viene a través del umbral

Donde los dos mundos se tocan

No te vayas a dormir [4]

¡Qué forma tan fantástica de llegar a un sitio desconocido! Encontrarse en un aeropuerto al otro lado del mundo y, a pesar del jet lag, recuperar el respiro y pedir lo que realmente se quiere. Pasar el umbral (aunque haya que quitarse los zapatos y poner los líquidos en una bolsita de plástico), tocar ese otro mundo. Los textos de la pieza de Ximena quieren inspirar, proponer motivos oblicuos para impulsar el cuerpo, la mente y el alma al viaje, que en realidad nunca termina.

Veo en todo esto una llamada: los textos también hacen de despertador. Y es que, más que viajeros, los fragmentos elegidos por Ximena serán leídos por turistas y ejecutivos, por hombres y mujeres de negocios: esos representantes extremos de la transportación sin viaje, profesionales voladores que irán

apurando el paso en los pasillos de Denver, pendientes de relojes y conexiones. Me gusta imaginar que, tal vez, alguno de ellos se dejará tocar por los textos de “To Those Who Go”. Entonces, cambiará a última hora su vuelo, y se irá a Katmandú en vez de Nueva York. Dejará olvidados sus portafolios, su laptop y su celular en algún baño, y se irá ligero, sereno y sonriente, a tomar el avión que lo llevará hacia el resto de su vida.

[1] Geoffrey Moorhouse, “The fearful void”, Hodder & Stoughton, Londres, 1974.

[2] Xavier de Maistre, “Voyage autour de ma chambre”, Garnier Flammarion / Corpus philosophie, París, 2003.

[3] <http://www.ximenalabra.com/>

[5] Traducido del inglés por Ruth Terrones y Ali Bahman

Hacerle cosquillas al monstruo.

El caos reina en el mundo. Lo suelto así, para empezar bien. Vivimos este caos como una gran complejidad de velocidad infinita que provoca que las cosas escapen a nuestra percepción y entendimiento. Pero esa complejidad: ¿ya estaba allí? ¿O es que ahora podemos verla como nunca antes? Al contrario de lo que parece, estas preguntas no son tan sencillas de responder. Pero vale la pena intentarlo. ¿Y cómo? Los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari hablaron sobre el caos contemporáneo relacionándolo con la creciente aceleración de nuestro entorno de signos, perceptible gracias a la vertiginosa circulación de la información a través de las entonces nacientes redes digitales de comunicación. Si esta relación es correcta, podríamos pensar que, por una parte, el caos ya estaba allí, y que ahora simplemente lo vemos más claramente gracias al panóptico de la ciberesfera. Pero, por otra parte, las redes no solamente revelan el caos, sino que también lo alimentan y aceleran. Una especie de círculo vicioso, un bucle de retroalimentación. Y, bueno, todo esto sería simplemente una discusión interesante, si no fuera por un pequeño detalle: resulta que este caos, o más bien dicho, nuestra percepción de este caos, es algo que nos hace daño. Me refiero a un daño psicológico, concreto: la aceleración a nuestro alrededor nos causa pánico, una sensación de descontrol. Y esta sensación, a su vez, desemboca en una depresión generalizada.

Pido disculpas por haber empezado este artículo de manera tan oscura e intempestiva. Evidentemente, puedes o no estar de acuerdo con el párrafo

anterior, querida lectora. Pero si te suena como algo que podría ser verdad, entonces te invito a que sigas leyendo: vamos a intentar encontrar vías de escape.

Resulta que existen los caoides que, según los arriba mencionados Deleuze y Guattari, son dispositivos que permiten traducir los intensos y vertiginosos flujos del mundo moderno a ritmos mucho más suaves, más adecuados a nuestras formas de sentir. El arte puede ser un caoide, es decir: un organizador temporal del caos, un humilde arquitecto del orden que, aunque transitorio, resulta indispensable para mantener nuestra cordura, nuestra sensación de conexión con el mundo. El arte como caoide puede ser un lienzo sobre el cual posar nuestros sentidos y pensamientos, antes de que sean barridos por las olas de información que nos sacuden.

Bueno, y tal vez estemos de acuerdo en que las redes digitales de comunicación son las ventanas perfectas a ese caos del que vengo hablando. O no: no son las ventanas. Más bien son el caos mismo, son ellas mismas esas olas que hay que saber surfear para no ahogarse. Afirmo esto porque nuestra vida es ya inseparable de las redes digitales: hasta nuestros rasgos más íntimos acaban allí: nuestros mensajes de amor, las fotos de nuestra mascota, el video de la abuela soplando las ochenta y tantas velitas de su pastel de cumpleaños, etcétera.

Ya que lo hace Franco Berardi, me atrevo yo también a hablar del alma, y digo con él que nuestra alma está abducida por la esfera del trabajo, justamente

gracias a las redes [1]. Las izquierdas tradicionales basaron su ideología en las demandas de emancipación de la clase obrera, argumentando que los cuerpos de los trabajadores quedaban prácticamente secuestrados durante las interminables jornadas en las fábricas. Pero Berardi argumenta que no son ya solamente los cuerpos los que están esclavizados al trabajo: lo están también las almas. O, al menos, aquella parte intangible de nosotros que se manifiesta a través del afecto, la sensibilidad, el lenguaje y, por qué no, la creatividad. Esta última es, precisamente, una de las cualidades más valoradas (y explotadas) en los empleados de muchas empresas modernas.

Tal vez el caso más extremo de esta explotación capitalista del alma humana lo representa Facebook. A pesar de que su desempeño como compañía en la bolsa ha sido, por decirlo elegantemente, poco impresionante, y a pesar de que, según Forbes, sus acciones están demasiado infladas, los números están allí: vale 67,8 billones de dólares [2]. ¿Respaldados exactamente por qué clase de cosas? Pues, además de la especulación pura y dura, los respaldan, justamente, nuestros mensajes de amor —¿o deberíamos decir ligue?—, las fotos de nuestra mascota —sentada sobre el teclado de la computadora— y el vídeo de nuestra abuelita colectiva, que si se entera de que todo el mundo la está viendo en Facebook le da un soponcio.

Ya está. A ti te toca, si quieres, unir los puntos que van desde el caos hasta Facebook, pasando por el pánico, la depresión y el mercado financiero. Yo lo que quiero contar, y por eso me tiré todo este rollo, es que hay un artista que se tomó en serio lo del arte como caoide, y se le ocurrió una forma de poner a Facebook de cabeza. Se trata del italiano Paolo Cirio con su obra, “Face to

Facebook”. Aquí copio su descripción, traducida directamente de la página web del artista [3]:

“Este proyecto fue un experimento social que consistió en robar un millón de perfiles de Facebook, filtrarlos a través de un algoritmo de reconocimiento facial y publicarlos, clasificados según la expresión y características de su rostro, en un sitio web de citas creado especialmente para la ocasión”.

Ni más ni menos... es muy probable que tu perfil haya terminado, sin tu consentimiento, en una página de ligue y perversión. ¡Virgen Santa!

La misión, dice Cirio, fue la de romper con las “aburridas reglas y restricciones” de Facebook, y dar a sus usuarios la posibilidad de flirtear libremente y encontrarse cara a cara con las personas cuya cara les pareciera atractiva. Todo esto a través de la página Lovely-Faces.com, hoy fuera de línea gracias a once amenazas de demandas judiciales, cinco amenazas de muerte y varias cartas de los abogados de Facebook. ¡Vaya éxito! Y es que este tipo de proyectos, que están al filo de lo ilegal en la red, no son nuevos para Paolo Cirio. Junto con sus colegas Alessandro Ludovico, director de la legendaria revista ciberpunk Neural [4], y el colectivo de hacktivistas Ubermorgen [5], creó en 2005 “Google Will Eat Itself”, (Google se comerá a sí mismo), cuyo propósito fue comprar Google usando el propio dinero de la compañía [6]. El grupo de artistas generó ganancias con los pequeños anuncios que Google permite poner en cualquier página web, y con ese dinero fue comprando acciones del gigante de Internet. Evidentemente, se trata de una pieza

especulativa, ya que habrían tenido que pasar miles de años para juntar la cantidad necesaria para adueñarse de Google. Sin embargo, el bucle creado por Google Will Eat Itself tiene una belleza simbólica muy particular. Pero “Face to Facebook” va más allá: deja atrás lo meramente simbólico para sumergirse de lleno en la controversia sobre lo que es lícito y legal en la red. Y son, precisamente, las cartas de los abogados de Facebook las que dan a la pieza un carácter relevante, llevándola más allá de ser una broma de discutible gusto. El escuadrón legal amenazó a Paolo con demandarlo por “haber burlado los candados de seguridad de Facebook y robar datos de sus usuarios” [7]. Sin embargo, la respuesta del artista fue contundente: cualquiera puede robar datos de Facebook. ¡Y es verdad! Haz la prueba, si no: sin estar registrada en Facebook, entra a cualquier perfil. El mío, por ejemplo: <http://facebook.com/eugenio.tisselli>. Ahora, haz click derecho sobre mi coqueta fotografía de perfil y, en el menú que aparece, elige la opción “Guardar imagen en mi computadora”. ¡Ya está! ¡Ya tienes mi foto en tu disco duro! Por si fuera poco, este proceso que acabas de hacer puede automatizarse, y así fue como Paolo Cirio se apropió de un millón de caras sin tener que pasar por encima de las supuestas medidas de seguridad.

Muy bien. Podrás decir que tener mi foto no implica la libertad para utilizarla con fines oscuros. Pero ¿qué fin más oscuro puede haber que el del propio Facebook que, como ya dijimos, capitaliza todo cuanto ponemos allí? ¿Y cómo no rebelarnos ante este exceso? Aquí la discusión ya no es legal sino ética, y la cosa se pone compleja. O caótica. Y allí reside la magia de “Face to Facebook”: se rebela, y revela el caos que late detrás de nuestros perfiles, detrás de las redes sociales, detrás de los mercados financieros. ¿Será que ya todo se vale?

Creo que la pieza de Cirio es arte importante, que le hace cosquillas al monstruo hasta hacerlo enojar.

[1] Berardi, Franco. "The Soul At Work.". Semiotext(e), Los Angeles, USA, 2009.

[2] Forbes: <http://www.forbes.com/sites/gregsatell/2013/02/21/how-much-is-facebook-really-worth/>

[3] <http://paolocirio.net/work/face-to-facebook/face-to-facebook.php>

[4] <http://neural.it/>

[5] <http://www.ubermorgen.com>

[6] <http://paolocirio.net/work/gwei/gwei.php>

[7] <http://www.face-to-facebook.net/legal.php>

Carles Hac Mor, o la gallina íntima.

Cuando el escritor escribe sin la voluntad de decir algo, es el propio lenguaje el que acaba hablando por sí mismo. Sin embargo vemos que el lenguaje, cuando habla, en realidad no habla sino que más bien ríe o llora, o le pasan otras cosas que no tienen que ver con el lenguaje. (Se) convulsiona. Además, observamos que no es al lenguaje a quien le ocurren estos angustiosos trances, sino al lector, y además de forma autónoma e independiente de lo leído, es decir, de lo escrito por el escritor. Por ejemplo: es de lo más común encontrarse frente a un caso como este: el de un escritor, todo conmovido, que escribe un texto melancólico recordando a su madre. Y el lector, al leer ese texto, ríe de manera incontrolable. A todos nos ha pasado, no lo neguemos.

Dicho esto, queda claro que el lenguaje no sirve en realidad para transmitir ideas y mucho menos emociones. De ahora en adelante, puede usted estar segura de que, quien le diga que el lenguaje y la escritura son herramientas de comunicación, le está tomando el pelo de muy mala manera. Sin embargo, tiene que servir para algo el lenguaje, esa cosa tan importante. ¿O no? Madre mía... pero si no sirve para comunicarnos, entonces ¿para qué diablos?

Con el fin de no provocar en usted una atroz disonancia cognitiva (que, a su vez, puede provocar dispepsia aguda), supongamos entonces que sí: que el lenguaje sirve para algo. Su utilidad, podríamos decir, es la de alinear las atenciones de distintos actores. O, dicho con más poesía, es un motor de sintonías diferidas. Expliquémonos a través de un ejemplo: supongamos un

tiempo y un lugar en el cual hay un escritor que escribe. Escribe sobre una gallina, e imprime en papel sus palabras. Años, décadas o incluso siglos más tarde, tal vez en una ciudad lejana, un lector lee lo que aquel escritor escribió. Y llega al punto donde ocurre, lingüísticamente, la gallina. ¡Y allí ocurre también la coincidencia artificial, la sintonía deseada! La atención alineada de un escritor que, creemos, existió en algún tiempo y lugar, y que al escribir pensó en una gallina, con la de un futuro lector (futuro para el escritor, presente para nosotros, por supuesto) que, al leer el pasaje donde ésta aparece, piensa también en una gallina. ¡Oh, magia, oh sintonía de cerebros! Pero no olvidemos un detalle que es muy pero muy importante: ambos personajes pensaron su propia gallina mental, lo que podríamos llamar su gallina íntima. ¡En ningún caso pensaron en la misma gallina! O sea, que la gallina primigenia no se transmitió, no fue comunicada a través del tiempo y el espacio, ya que lo abstracto de “la gallineidad” es, y lo digo sin temor a equivocarme, incomunicable por medio del lenguaje.

Sirva toda esta perorata para agarrar valor y atreverme, ahora que sospechamos que nada es comunicable (pero todo es sintonizable), a traducir aquí debajo varios fragmentos de un pasaje-manifiesto escrito por una persona llamada Carles Hac Mor. Carles Hac Mor es un poeta catalán que ha escrito sobre gallinas, entre otras cosas, y que se rehúsa terminantemente a cultivar el género literario de la biografía. Así que, más que presentarlo escribiendo una breve semblanza suya (lo cual iría seguramente en contra de su voluntad), escribiré simplemente que es impresentable, y con esto ya he dicho demasiado.

Van estos fragmentos escritos por Hac Mor, junto con un par de poemas también suyos que agrego al final, a manera de ejemplos que ilustran, con claridad meridiana, lo anteriormente expuesto:

“La Cultura es la institucionalización de toda clase de obras, y diríamos que la literatura y el arte siempre son contraculturales, anticulturales, infraculturales. Sin embargo, la poesía y el arte terminan, indefectiblemente, por convertirse en Cultura. Es por esto que hay que esgrimir la idea de que todo mundo es poeta y artista (no que “todo mundo puede llegar a serlo”, sino que todo mundo lo es) y que todo, sea lo que sea, es poesía y arte.”

“Y si todo el mundo es artista, y todo es arte y poesía, nadie es artista ni poeta, y nada es arte o poesía. Y así podemos cuestionar conceptos como poeta o artista, y poesía o arte. Desde Hegel, la muerte del arte significa la muerte de una manera de entender el arte, y es gracias a esta deducción que el arte quiere asesinar al arte, como postulaba Joan Miró.”

“Ahora bien, querer ser vanguardista es un disparate castrador. Hay que defenestrar a los maestros, incluyendo al maestro que uno es para sí mismo. Y hay que asimilar las tradiciones, si, pero sólo para desembarazarnos de ellas después, porque pueden pesar demasiado. La negación se convierte así en un acto de afirmación positiva. A pesar de todo, el dogma del no-dogma supondría un nihilismo reactivo (escéptico, acomodaticio, pesimista), como dice Nietzsche, quien lo opone a un nihilismo positivo (combativo, vital, creador). [...]”

“El dogma está latente en el sentido, en la escritura, en todo. [...] Y querer consolidar alguna cosa es ahogarla de antemano. [...]”

“El poeta es un hombre en proceso de convertirse en perro, para cuestionar así al hombre desde el perro, y al perro desde la garrapata. [...]”

“La materia prima de la escritura es el lenguaje, y no un tema, un argumento o una intención. El lenguaje es un invento de cada quién, es el latido del que habla Dylan Thomas. Y si este latido origina o no una conmoción en el lector o el escucha, eso ya es otra cuestión, que puede preocupar más o menos al escritor, y que a menudo no depende de él sino de un montón de factores. Por todo esto, Marguerite Duras afirmó, y yo lo suscribo, que 'escribir es lo contrario a tener algo que decir'”.

Primer poema:

Unos gitanos sacan a una matrona,
aturdida, de la piscina, la cubren
con un albornoz, la reaniman
y la llevan en coche a casa de ella,
donde su señor toma el sol sobre el césped
como si nada hubiera pasado,

cosa que hace enfadar mucho a la mujer,
su señora, que, con grandes aspavientos
y alguna bofetada, le reprocha, al marido,
su desinterés por el mal trago
que ella ha pasado. Fundido a negro.

Segundo poema:

Durante este tiempo
y estos tiempos
y una mitad de tiempo,
el tiempo se irá acortando
y acabará por quedar tan esmirriado que,
al final, ya despilfarrado su patrimonio,
tronará el momento repugnante
de la venganza del Cordero,
y ya no habrá tiempo.
Y todo esto ya ha pasado.

Servida, amable lectora. Gracias por leer hasta aquí. Y para acabar le aclaro

que, al escribir este texto, en realidad no tuve la intención de decirle, ni de transmitirle, ni de comunicarle nada en absoluto.

Se venden, se disparan iconos de escritorio.

Hay quien dice que la tecnología lo cambia todo. Hay quien dice que, para resolver todos los problemas de la humanidad, incluso los generados por un exceso de tecnología, hay que desarrollar más tecnología. Quienes así piensan ponen ambos pies en lo que se conoce como *tecnodeterminismo*: la idea de que la tecnología, como por arte de magia, lo arreglará todo, nos encaminará por la vía rápida hacia la perfección de las sociedades, y nos salvará de todos los males que en el futuro acechan. Bueno, y también están quienes no exageran tanto, pero que igualmente piensan que la tecnología es simplemente un medio *natural* para alcanzar el final de la historia, la armonía definitiva. Viéndolo así, pareciera que los objetos tecnológicos son neutrales: simples vehículos para cumplir más rápida y eficazmente nuestro destino manifiesto.

Yo digo que la tecnología ni lo determina todo, ni es neutral. Pienso, junto con Bruno Latour y muchos otros, que los artefactos tecnológicos son agentes sociales que participan en lo que podríamos llamar *la re-creación constante de lo social*, al combinarse con nuestras habilidades humanas y modificarlas. Yo puedo hacer ciertas cosas, pero si me dan un teléfono celular, puedo hacer otras distintas. Y, si estoy integrado en un grupo en el cual cada persona tiene también su celular, pues resulta claro que juntos podemos hacer muchas más. Como comunicarnos desde cualquier sitio y a cualquier hora para organizar una gran fiesta improvisada.

Además, digo que la tecnología no es neutral porque viene cargada de valores.

¿Valores? ¿Qué valores? Uy, pues de todo tipo, aunque algunos abundan mucho más que otros. Pongamos un ejemplo: el sistema operativo de tu computadora. A menos que estés usando una línea de comandos al estilo Linux, seguramente tendrás un escritorio. En este escritorio hay carpetas, archivos. Un bote de basura que, por el bien de la corrección política, se llama *papelera de reciclaje*. ¿Lo ves? Tu sistema operativo es una metáfora de una oficina: el escritorio y sus contenidos fueron diseñados siguiendo valores muy específicos: hacerte sentir que estás trabajando todo el tiempo, animarte a ser más productivo y competitivo, y a practicar la eficiencia como modo de vida: desde la organización de tus cartas hasta la agenda y sus mínimos detalles, pasando por todo tipo de programas que transforman el ocio y la diversión en actividades altamente optimizadas. No sé qué opinas, pero a mi esto me provoca escalofríos.

¿Y si de pronto intentamos analizar los artefactos tecnológicos que usamos cada día, y tratamos de descifrar los valores con los que fueron diseñados? No solamente la supuesta neutralidad de la tecnología se irá al traste, sino que podríamos llegar a sospechar que esos valores pueden ser modificados, reemplazados por otros quizás menos opresivos. Podríamos usar las máquinas de otro modo, podríamos usarlas para comportarnos menos como ellas, y más como personas. Valga la paradoja.

Y aquí entra la pieza que quiero mostrarles en esta ocasión. Se trata de *File_món*, del artista César Escudero Andaluz. Se trata de una serie de imágenes, y hay que verlas. Eso: por favor míralas antes de seguir leyendo. Haz click en este enlace:

http://escuderoandaluz.com/2012/08/07/file_mon/

Gracias por volver a la lectura. ¿Qué te parecieron? No sé si te habrá pasado lo que a mi, pero las imágenes de César me dejan con esa cosquilla en la entraña que provoca lo certero. Quise hacerle unas preguntas a César, para entender mejor de qué se trata *File_món*. Le pregunté de dónde tomaba las imágenes *originales*, y por qué las salpicaba con los iconos del escritorio de su computadora. Me respondió con una pregunta interesante, planteada por el fotógrafo Joan Fontcuberta: "¿Tiene sentido salir a sacar fotos pudiendo encontrarlas ya hechas?" Evidentemente, apropiarse de imágenes ya existentes es toda una provocación, y César explica que su pieza "... captura imágenes que circulan por la red en diferentes plataformas como webs, redes sociales, motores de búsqueda... transforma su superficie significativa y las devuelve al mismo medio de donde las ha obtenido." Una retroalimentación. Algo así como echarle más leña a la hoguera o, más precisamente, sacar los troncos del fuego para devolverlos renovados. "Elijo la imagen que me permite censurar la información, modificando de esta manera su discurso.", dice César. Apropiación, censura, modificación. Pero, ¿por qué los iconos del escritorio? La respuesta de César se hacía esperar, a pesar de mis preguntas, así que mi imaginación corría: hay, por ejemplo, una imagen de un antiguo avión bombardero soltando iconos de escritorio. Hay un guerrillero cuyo rifle no está cargado con balas, sino con iconos de escritorio. Un activista con máscara de gas que no lanza una bomba molotov, sino iconos de escritorio. ¿Están pensando lo que yo estoy pensando? Seguro que no, así que se los cuento: se disparan iconos, se hiere con iconos, una cantidad enorme, bestial, incontable

de iconos nos hiere suavemente, como balas de luz. ¿César, qué dices de esto? ¿Me equivoco? Al menos, ¿me das permiso de conectar esta imagen, la de los iconos como proyectiles, con el inicio de esta columna? ¿Si? Va:

¿Y quién dijo que las computadoras, tan inocentes ellas, no podían ser mortíferas como las balas? Alguien dirá: "las computadoras, como toda tecnología, son neutrales: se pueden usar para el bien o para el mal, depende de en qué manos se encuentren." Puede ser, aunque esto tiraría por la borda mis teorías sobre la no-neutralidad de la tecnología. Sigo insistiendo, a ver si alguien me cree: ¿y si las computadoras tienen, todas ellas, algo de sangre en sus circuitos? Y aún más: esos iconos-proyectil del escritorio hieren profundo, tal vez de manera abstracta, cuando se convierten en virus que se infiltran en cualquier recoveco de la vida. ¿Mal de amores? ¿Depresión, hartazgo? Ya lo dirán los tecno-deterministas: "hay una aplicación para eso". Y entonces, lo que duele, es esa capacidad en vías de extinción que nos permite curar nuestros males sin hacer click en un icono.

Pero vamos a ver: *File_món* tiene mucho más fondo. Devuelvo la palabra de César: "... recurro al uso de ciertas estrategias, como pueden ser las paradojas visuales, creando una contradicción entre la funcionalidad de los iconos y la información de la imagen: anacronismos, al mezclar antiguas instantáneas con nuevos medios; o mezclas de códigos de representación, combinando diferentes soportes como el fotográfico y la interfaz del ordenador."

Y si, están también esas imágenes de mercaderes de otras épocas, con sus

sacos llenos de iconos. O la del camello que lleva una pesada carga de iconos. ¿Será verdad que no se puede vender un icono en un mercado? Yo conozco algunos en los que sí: te los dan bien empaquetados en un DVD. El intercambio de símbolos, virtuales o tangibles, ha sido y sigue siendo el más intenso puente entre distintas culturas.

Voy cerrando esta columna, no sin antes invitarles a que vuelvan a explorar *File_món*. Otra vez, y otra. Yo me atreví a extraer de esas imágenes misteriosas mis propias torceduras y obsesiones; tuve la osadía de cargarlas con las ideas que en estos momentos me rondan para lanzarlas aquí. Lo hice así porque, como me dijo César, *File_món* es "... un juego de relaciones, de intenciones, donde se deja en todo momento abierta la posibilidad de lectura de la obra. Por lo tanto no tienen un mensaje definido, sino que se confía la interpretación a la iniciativa del intérprete."

Gracias, César, por dejar abierta esa puerta.

Caminos para salir de la caverna: hacia un laboratorio a cielo abierto.

1. El código abierto y las poéticas de laboratorio como punto de partida.

La vigencia de la alegoría de la caverna de Platón resulta sorprendente. Una y otra vez se utiliza como una potente metáfora de la forma en que las sociedades son mantenidas (o eligen serlo) dentro de compartimentos oscuros, lejos de los peligros, amenazas e incertidumbres de la *naturaleza*. Pero, ¿qué es lo que se agita más allá de esa caverna, cómoda y, sin embargo, opresiva? ¿Cómo podemos liberarnos de su oscuridad hegemónica y encontrar la salida hacia ese *afuera inimaginable*? En este texto, quisiera proponer que ese *afuera* puede imaginarse como un laboratorio de poéticas a cielo abierto. Intentaré escribir sobre estos temas desde una perspectiva muy amplia y más bien fragmentada: como un conjunto más o menos consistente de prácticas sociales que se sitúan en la raíz de numerosas comunidades alrededor del mundo, y que van mucho más allá del ámbito artístico. No quiero presentar estas prácticas como una oposición a la hegemonía capitalista que todo lo engulle, sino más bien como puntos de partida hacia una alternativa viable que, desde la resistencia, puede abrir nuevos caminos.

Para encontrar esos caminos, comenzaré aportando un ejemplo de ese campo abierto que veo. Y, para abarcarlo adecuadamente, trazaré a grandes rasgos un contexto que a muchos podrá parecer ajeno, pero que en realidad se conecta de manera íntima y fuerte con los temas que aquí deseo tratar.

2. Hibridación participativa de la yuca en Zanzíbar.

La yuca, originaria de Brasil e introducida en África hace más de 200 años, es el cultivo más importante en las zonas costeras e islas de Tanzania. De ella depende, en gran medida, la seguridad alimentaria de miles de familias. En esas regiones, sin embargo, la yuca está siendo amenazada por los efectos directos e indirectos del cambio climático. Por una parte, el patrón de las lluvias se ha alterado, volviéndose impredecible y errático: a los campesinos les resulta cada vez más difícil saber cuándo plantar, ya que el inicio de las lluvias se ha ido retrasando en los últimos años. Además, su duración es cada vez más corta. Por otra, las variaciones del clima han exacerbado la presencia de ciertas plagas y, en consecuencia, la incidencia de ciertas enfermedades virales que afectan a la yuca. En este contexto, el desarrollo de nuevas variedades de yuca capaces de adaptarse a sequía, plagas y enfermedades se vuelve crucial.

Un grupo de campesinos en la pequeña aldea de Bumbwini, en Zanzíbar, ha desarrollado una nueva variedad de yuca en colaboración con el modesto instituto de investigación agrícola de la isla. Inicialmente, el instituto aplicó técnicas tradicionales para crear una serie de variedades híbridas, que fueron puestas a disposición de los campesinos de Bumbwini. El grupo sembró, cosechó y evaluó estas variedades, siguiendo criterios tales como su adaptación a la tierra y al clima, su resistencia a las enfermedades transmitidas por la mosquita blanca y, especialmente, su calidad sensorial: color, sabor y consistencia. A partir de una primera selección, ellos mismos desarrollaron un nuevo híbrido a partir de las mejores plantas y le dieron un nombre: “Tu mwambia nini”, expresión local en Swahili que podría ser traducida como

“¿Qué te parece?” El nombre tiene, por supuesto, una buena dosis de humor, y hace alusión al orgullo de los campesinos que, al mostrar su creación vegetal, preguntan a su alrededor: “Tu mwambia nini?”

Me gusta pensar que la poesía también puede ser eso. Y que Bumbwini es, como muchos otros lugares del mundo, un laboratorio a cielo abierto.

La nueva variedad de yuca desarrollada en Bumbwini es fruto de un proceso abierto y participativo. Estos procesos son significativamente distintos a los de la hibridación convencional, puesto que implican actos de colaboración. Las pruebas y la selección de plantas tienen lugar en granjas, y no en laboratorios o instalaciones industriales; las decisiones clave son tomadas en conjunto por campesinos y agrónomos; y el proceso puede implementarse de forma simultánea e independiente en varios lugares. Además, los campesinos son libres de multiplicar las plantas híbridas con características prometedoras de acuerdo con sus propios sistemas de siembra e intercambio de semillas, logrando así acortar y ensanchar el camino hacia su difusión [1]. A pesar de que estos procesos participativos han sido criticados por su aparente falta de metodologías robustas, o su escasez de resultados concretos y efectivos [2] [3], también podrían juzgarse desde otro punto de vista: desde su potencial para reforzar valores contrahegemónicos, como por ejemplo la reciprocidad. En procesos verdaderamente participativos, como el de Bumbwini, campesinos y científicos pueden entretrejer sus saberes en un entramado común de diagnóstico, diseño, experimentación y retroalimentación, en el cual el poder para controlar la investigación se comparte de forma igualitaria. Más aún, la hibridación participativa puede entenderse también como un importante

esfuerzo por contextualizar tecnologías y metodologías, en contraste con las *soluciones* descontextualizadas ofrecidas por las semillas híbridas producidas industrialmente, o los organismos genéticamente modificados.

La variedad “Tu mwambia nini” de yuca puede ser adoptada por cualquier campesino que lo solicite, sin tener que pagar por ello regalías o derechos de propiedad intelectual: es libre y de código abierto.

3. Piratas.

Es justamente la noción de *propiedad* lo que puede hacer encallar procesos como éste. Mientras escribo estas líneas, Tanzania formaliza su estatus como país miembro de UPOV, la Unión Internacional para la Protección de Nuevas Variedades de Plantas [4]. UPOV es un organismo dedicado a la protección de los derechos intelectuales de las nuevas variedades de plantas. Según su propia declaración de intenciones, cumple con la misión de impulsar el desarrollo de nuevas variedades de plantas para el beneficio de los ciudadanos. Sin embargo, se trata en realidad de una organización diseñada expresamente para proteger los intereses y propiedades de las grandes corporaciones globales que desarrollan y comercializan semillas híbridas o modificadas genéticamente, reduciendo a la vez los derechos de los pequeños campesinos [5]. Los campesinos de Tanzania están, con razón, preocupados: las reglas que su país aceptará al adherirse a UPOV limitarán severamente su posibilidad de guardar y reutilizar las semillas de sus propios campos, acceder a variedades protegidas, o desarrollar nuevas variedades, como “Tu mwambia nini”, de manera independiente.

En un estudio de 2009, el relator especial para el derecho a la alimentación de la ONU, Olivier de Schutter, concluyó que las prácticas monopólicas relacionadas a los derechos de propiedad intelectual pueden provocar una mayor dependencia de insumos agrícolas costosos y, por lo tanto, aumentar el riesgo de endeudamiento en comunidades de pequeños campesinos. [6] Estas prácticas anteponen los intereses de la agroindustria global a los de los campesinos pobres, poniendo en peligro los sistemas tradicionales de intercambio y almacenamiento de semillas (y, por lo tanto, de los sistemas sociales y culturales basados en ellos), y disminuyendo la biodiversidad en favor de la proliferación de unas cuantas variedades comerciales de cultivos.

En Estados Unidos, el 98% de los agricultores compra las semillas que utilizan en sus campos. En Tanzania, en cambio, el 90% depende de las semillas guardadas en la cosecha anterior para sembrar. No resulta difícil saber de dónde provienen los modelos impuestos por UPOV, y a quién benefician realmente. Es, si quiere verse así, un caso más de exportación de modelos capitalistas descontextualizados cuyos impulsores, resguardados en la “incuestionable” noción de propiedad intelectual, simplemente asumen que el resto del mundo habrá de adaptarse a ellos. O morir.

Sin embargo, existen indicios de que los verdaderos violadores de la propiedad, en este caso colectiva, son aquellos que pretenden defenderla. Muchas de las compañías que desarrollan semillas híbridas o genéticamente modificadas comienzan por acceder libremente al germoplasma local, que se

encuentra libre de derechos. Al modificar sus propiedades a través de la hibridación industrial o la añadidura de un gen, reclaman patentes sobre plantas que antes eran libres, con la clara finalidad de venderlas a costos que suelen ser prohibitivos para los más pobres. Esta práctica tiene un nombre muy explícito: biopiratería.

Interludio: unas cuantas líneas sobre poéticas y poesía.

La frase “todo está conectado” es uno de los lugares comunes más socorridos de nuestros tiempos. Pero ¿de verdad debemos asumir que existen, por defecto, conexiones entre todas las cosas, y darlas entonces por hecho? Tal vez no. Según Graham Harman, “todo *no* está conectado”: las cosas, en realidad, se retraen unas de otras, evitan hacer contacto. Y, por ello, más que tratarse de hechos evidentes, el contacto y la conexión son cuestiones que deben ser explicadas. [7] Cosas tales como los genes de una planta de yuca, las compañías agorindustriales, las mosquitas blancas o los campesinos de Bumbwini permanecen desconectadas entre sí, dentro de sus propios vacíos de realidad: sus esencias son profundamente incognoscibles. Sin embargo, ocasionalmente, hacen contacto, y esos casos requieren ser explicados.

¿Podría el trabajo artístico ofrecer las herramientas necesarias para explicar las interconexiones de las cosas?

Heidegger sugirió que pensáramos las cosas desde la perspectiva del arte como *poiesis*, es decir, el proceso a través del cual la esencia de las cosas se revela y se hace aparente. [8] Desde esta perspectiva, la explicación poética del mundo y

de las conexiones entre las cosas que existen en él podría considerarse como una manera de producir conocimiento, de despertar a las cosas de su sueño retraído. Las conexiones que emergen entre los genes de una planta de yuca y los campesinos de Bumbwini, por ejemplo, podrían explicarse poéticamente, desde la mirada del arte. ¿Cómo se tocan? ¿Cuándo se despiertan mutuamente? El arte puede convertirse en un taller de experimentación y estudio sobre las conexiones y relaciones de causalidad realmente existentes, tal como lo sugiere Timothy Morton [9]. Morton propuso que estudiar una cosa no implica solamente estudiar su significado, sino más bien examinar cómo opera la causalidad misma. Una cosa, una mosquita blanca por ejemplo, interviene directamente en la realidad de manera causal y, al mismo tiempo, está atravesada por significados: estudiar una mosquita blanca es llevar a cabo una especie de *arqueología relacional*. Explicar poéticamente la mosquita blanca es realizar un acto político no violento, en el que su coexistencia (conexión) con otras cosas puede revelarse y trazarse a detalle.

Pero ¿cómo explicar poéticamente las conexiones entre cosas pequeñas y otras mucho más grandes, como el complejo corporativo-agroindustrial, o el cambio climático? Así lo preguntó Bruno Latour: “¿existe una manera de crear puentes entre la enorme escala de los fenómenos que se nos presentan, y el diminuto Umwelt¹³ desde el cual atestiguamos, como peces dentro de una pecera, el océano de catástrofes que supuestamente se están desplegando?”

[10] Las poéticas, y en particular la poesía, podrían convertirse en una estrategia para construir esos puentes. Latour afirmó que la poesía romántica, con sus sermones edificantes, ya ha alimentado por demasiado tiempo una sensación de desconexión con la naturaleza, al alabar sus maravillas

¹³ El término alemán *Umwelt* podría traducirse, a grandes rasgos, como *mundo centrado en sí mismo*.

insondables. Sin embargo, si deseamos elevar nuestro sentido de compromiso moral al nivel de los retos que supone el colapso de los ecosistemas, no tenemos otra alternativa más que transformar la poesía, de tal manera que, en lugar de crear distancias abismales entre los humanos y otros seres, pueda ayudarnos a explorar sus conexiones y desconexiones. Debemos inventar una nueva forma poética que pueda asistirnos en la tarea de explicar los ensamblajes de entidades contradictorias que, según Latour, deben componerse y conjuntarse.

4. Puente hacia caminos comunes.

“Los dos grandes favoritos de los sujetos, libertad y propiedad (por los cuales pretende luchar la mayoría de los hombres), son tan contrarias como el agua y el fuego y no pueden estar una al lado de la otra”. Robert Filmer, “Observaciones sobre la Política de Aristóteles”, citado en “Commonwealth: El proyecto de una revolución del común”, de Michael Hardt y Antonio Negri.

Me parece evidente que uno de los mayores frentes de batalla del siglo XXI es la lucha ciudadana contra los abusos cometidos en nombre de la propiedad intelectual. No se trata de abolirla, creo, sino de matizar su aplicación, que en los últimos años se ha desbocado, y ha servido como forma legal para justificar algunas de las prácticas más depredadoras del capitalismo global, tal como lo demuestran las patentes de plantas y semillas. Veo en este frente, además, una oportunidad histórica en la que artistas y campesinos pueden unir sus causas. Pienso específicamente en los artistas que trabajan con tecnología, no simplemente como usuarios, sino como actores capaces de

redefinirla y modificarla. De manera casi natural, las controversias en torno a la propiedad intelectual toman un lugar central en las prácticas de estos artistas. Todo lo que he contado aquí sobre campesinos, semillas y patentes debería serles familiar, ya que ellas y ellos suelen hacer de la lucha por el código abierto una parte central de su hacer. El código abierto no trata solamente de luchar en contra de la hegemonía de los Microsofts, Apples y Googles de este mundo, sino que además articula la producción y administración del software, entendido como bien común, y permite a quienes lo desarrollan hacerse con el poder de transformar la tecnología y reescribirla de maneras radicalmente distintas a las que dictan los sistemas basados en el consumismo individualista. En el proceso de creación, uso y socialización del software de código abierto, los artistas han jugado un papel fundamental. Sin embargo, creo que aún hace falta que la gran mayoría de artistas lleven a cabo una transformación más o menos radical de su propio mundo, en el cual abundan los jardines amurallados.

5. ¿Qué pueden los artistas?

En el libro “Conversations before the end of time” de Suzi Gablik, James Hillman habla en una entrevista acerca de cómo aprender a cambiar el foco de nuestra atención, y a redirigirlo desde nuestra propia existencia hacia el mundo. Durante la conversación, Gablik dice: “en nuestra cultura, la noción de que el arte pueda servir para alguna cosa es un anatema. El 'servir' ha sido completamente borrado de nuestro punto de vista. La estética no sirve a nada, más que a sus propios fines.” [11]

El artista mexicano Pablo Helguera se propuso definir un “plan de estudios” para enseñar la práctica de un arte socialmente comprometido a estudiantes de bellas artes. En su plan, Helguera identifica un nuevo conjunto de habilidades que los artistas habrán de adquirir, así como una serie de cuestiones que habrán de tener en cuenta al tratar con comunidades y sus complejas interacciones. Sin embargo, tal como sugiere Helguera, tal vez lo más importante será lograr que los artistas en ciernes aprendan a sobreponerse al “culto al genio individual” que aún prevalece, y que representa un verdadero obstáculo para quienes se dan a la tarea de “trabajar con otros, generalmente en proyectos colaborativos con ideales democráticos.” [12] Esto implicará que el artista renuncie, en cierto grado, al control de su trabajo, si es que desea que éste sea útil y vaya más allá de lo meramente simbólico. Se transformaría entonces el artista en una especie de instigador; en un coordinador de proyectos que buscan contribuir a la transformación de algún aspecto de las vidas de quienes participan en ellos.

Vivimos en tiempos urgentes, no cabe duda. Nos enfrentamos a catástrofes de escala global, como el cambio climático o la hegemonía de los mercados financieros, y ello cancela radicalmente el lujo de ser inútiles, de quedarse inmóviles. Esto incluye, por supuesto, al artista quien, como cualquier otro ciudadano, está llamado a usar sus habilidades para ayudar a sortear estas amenazas, e imaginar y construir otros mundos posibles.

Imagino al artista que aún cree en la idea de que el arte solamente debe servir a sus propios fines como aquél personaje que toca despreocupadamente la lira mientras nuestro mundo arde. En cambio, el trabajo de los artistas que eligen

implicarse en las complejidades del mundo podría resonar con las palabras de Jeremy Deller, cuando dijo que había pasado de ser “un artista que hacía cosas a ser una artista que hacía que sucedieran cosas.” [13] Las potencias simbólicas del arte pueden aplicarse de manera consciente más allá de la mera representación estética, como estrategias de emancipación del orden dominante. Lo sugiere Chantal Mouffe: tales trabajos y prácticas podrían contribuir a un desafío contrahegemónico del régimen político dominante, al reconocer la centralidad de los valores que hay en su construcción. [14] Por lo tanto, el arte que toma conciencia de dichos valores hegemónicos puede intentar sustituirlos por otros, quizás más respetuosos (de nuevo, la reciprocidad podría ser un ejemplo) a través de estrategias emancipatorias. Tal vez ya no es tiempo de representar simbólicamente la maravillosa complejidad del mundo: más bien parece ser el tiempo de comprometerse con ella, y encaminar su andadura hacia vías más justas: paliar la entropía a través del y cuidado y la delicadeza.

6. Solidaridad y simbiosis.

Franco “Bifo” Berardi propone un nuevo papel para los artistas: el de reconstruir las condiciones para la solidaridad social. [15] Este trabajo se opondría a la competencia, un valor que está en el núcleo de los mercados de aquél arte que sirve solamente a sí mismo. La solidaridad, escribe Berardi, no ha de verse como un programa ético ni político, sino como puro placer estético.

Pienso que es necesario extender esta solidaridad a nuestra relación con la

totalidad de la naturaleza. Michel Serres nos ofrece una interpretación del cuadro de Goya “Duelo a garrotazos” para ilustrar el drama que actualmente vivimos. [16] En el cuadro vemos a dos muchachos luchando a muerte, cada uno empuñando un garrote. No es posible saber quién es el más fuerte, ya que la pintura no lo revela. El resultado del duelo es, pues, incierto. Lo que si podemos ver, si observamos muy de cerca, es que ambos están sumergidos en arenas movedizas hasta las rodillas. Serres nos hace notar así que no importa quién resulte vencedor: la naturaleza, calladamente, terminará por ahogar a ambos. Durante mucho tiempo la hemos considerado como mero escenario; sin embargo, se trata de un escenario que se derrumba. No podemos seguir adelante sin establecer un nuevo pacto de solidaridad con la naturaleza, algo que Serres llama “contrato natural”: “la Tierra 'habla' a los humanos en términos de fuerzas, enlaces e interacciones, lo cual es suficiente para establecer un contrato con ella.” [17]

“Simbiosis o muerte”, proclama Serres. [18]

¿Cómo puede un artista establecer lazos solidarios con la naturaleza?

7. Empirismo delicado.

Siguiendo las observaciones y los estudios científicos de Johann Wolfgang von Goethe, es posible apreciar hasta qué punto los fenómenos que nos rodean son mucho más ricos que las teorías que usamos para explicarlos. Para entenderlos, la percepción debe desdoblarse como una especie de conversación con lo percibido, como un doble intercambio sensible que,

lentamente, nos lleva hacia el verdadero conocimiento:

“Al ejercer sus poderes de observación, la persona que emprende un acercamiento con el mundo natural experimenta, en un principio, un tremendo impulso de controlar aquello que encuentra. Sin embargo, no después de mucho tiempo, lo encontrado se lanza sobre ella con tal fuerza que la persona, a su vez, debe sentir la obligación de reconocer su poder y rendir homenaje a sus efectos.” [19]

Éste es el primer doblez del que habla Goethe: la imposibilidad de dominar inmediatamente aquello que aparece ante nosotros de forma dócil y deseable. Veamos en qué consiste el siguiente doblez:

“Cuando esta interacción mutua se vuelve evidente, la persona hace un descubrimiento doblemente ilimitado; entre los objetos, hallará múltiples formas de existencia y modos de transformación, una variedad de relaciones vivamente entrelazadas; y en sí misma, por otra parte, un potencial para crecer infinitamente a través de la adaptación constante de su sensibilidad y su juicio a nuevas formas de adquirir conocimiento.” [20]

La observación tiene grandes recompensas, si es que uno sabe ir más allá de las primeras impresiones. Se abre aquí un rico campo de posibilidades para los artistas, cuya tarea en este contexto podría ser la creación de herramientas para un conocimiento dialogante de la naturaleza, al que Goethe llama “empirismo delicado”.

8. Aparatos de fonación.

Quisiera poner también sobre la mesa la noción de “aparato de fonación”, que Latour propone como medio esencial para la realización de una verdadera política ecológica: algo que, según el filósofo, aún no hemos visto. [21] Sus argumentos dicen lo siguiente: el ejercicio del poder político moderno está basado en una visión en la que el mundo está separado en dos cámaras o compartimentos. En uno de ellos está la sociedad, es decir, los humanos, reducidos a prisioneros de una caverna desde la que pueden conocer la realidad solamente a través de sombras confusas proyectadas sobre las paredes. De acuerdo con Latour, permanecemos en esa sofocante caverna, pero no necesariamente por voluntad propia. En el segundo compartimento está la naturaleza: allí se encuentra la verdad silenciosa que desconocen los habitantes de la caverna. Aquellos que tienen la posibilidad de transitar libremente entre ambos compartimentos ejercen el poder en este régimen de dos cámaras. Son aquellos que pueden ir desde la caverna de humanos al mundo natural, y regresar para revelarnos sus verdades; aquellos mismos que pueden volver a salir cuantas veces quieran para modificar el orden natural, para arrancarle sus frutos y apaciguar con ellos a los prisioneros. Estos personajes serían los “sabios” de nuestros tiempos, es decir, quienes tienen un “título” que les permite salir y entrar de la caverna.

Pero, ¿qué pasaría si no existiera este mundo dividido en dos cámaras? ¿Qué pasaría si nosotros, simple y llanamente, nos rehusáramos a entrar en esa horrible caverna? ¿Y si la tarea de conocer el mundo no fuera privilegio exclusivo de los sabios titulados, sino de todos nosotros, artistas o campesinos,

cargados con nuestro empirismo delicado? Tal vez ese poder, basado en el tránsito controlado, y en el dominio de una cámara a costa de la otra, se vendría abajo.

Latour ofrece una visión de la ecología política como un mundo sin divisiones entre humanos y naturaleza. Se trata de una visión a la que no le falta nada: ni siquiera un parlamento en el que los *no-humanos* podrían ser consultados, como cualquier ciudadano humano. Imaginemos a los árboles exponiendo sus razones ante un tribunal, haciendo saber cuál es su opinión, sus demandas y aspiraciones sobre algún asunto. Estarían allí los jueces, contrastando los argumentos de los árboles con los del río que los alimenta, y con los de los peces que allí nadan, y con los de las familias de humanos y demás animales que viven en las cercanías. ¿Suena a cuento de hadas? Tal vez. Pero Latour se lo toma muy en serio, y por eso propone que, si algún día queremos que este colectivo de humanos y no humanos se convierta en realidad, tendremos que inventar los aparatos de fonación correspondientes para poder escuchar y entender a esa naturaleza que pareciera yacer allí, muda.

Ya casi llegamos (Matuso Basho, una rana, y unas cuantas líneas sobre la traducción)

Y, cuando finalmente podamos escuchar las voces de árboles, ríos y peces, ¿cómo haremos para traducirlas a un lenguaje que podamos entender? ¿Nos veremos obligados a *antropomorfizar* esas voces, sin importar cuánto nos esforcemos por no hacerlo? Probablemente sí: sencillamente, porque eso es lo

que somos. Así lo explica Morton: “para mi es imposible deshacerme de la totalidad de mi ser fenomenológico.” [22] Además, de la misma forma en que no podemos evitar *antropomorfizarlo* todo, los árboles, peces, ríos y, de hecho, todas las entidades, traducen constantemente a otras entidades en sus propios términos. Aquí está Morton de nuevo, entrando de lleno en el campo de la poesía al ofrecernos ejemplos de cómo las entidades se traducen entre sí:

“Mi espalda hace una pequeño mapa *espaldomórfico* del trozo de árbol en el que estoy recargado. Las cuerdas del arpa de viento *cuerdamorfizan* al viento. El viento *vientomorfiza* los diferenciales de temperatura que hay entre las montañas y el valle. ... Un clavo es un trozo *antropomórfico* de hierro. Un depósito de hierro es una interpretación *bacteriomórfica* del metabolismo de las bacterias.” [23]

Las entidades traducen a otras entidades usando sus propios términos, su propio lenguaje. ¡Eso es! En el futuro parlamento de humanos y no-humanos, los aparatos de fonación no escupirán una traducción única y universalmente válida, sino millones de ellas: un estallido de voces y significados, todos igualmente vibrantes. ¿Cómo danzarán nuestras palabras alrededor de la poesía de los árboles? ¿Y cómo haremos para llegar a acuerdos? Quizás la poesía hará que todos esos torrentes de traducción recíproca confluyan en un océano de coexistencia. ¿O será más bien un estanque?

Tomemos los haikus de Matsuo Basho como ejemplo. Los haikus de Basho (así como los de otros autores clásicos) no proveen explicaciones del mundo,

sino más bien dan cuenta, desde un punto de vista fenomenológico, de cómo las cosas se traducen entre sí. Se podrían leer y estudiar como exploraciones poéticas de las conexiones que existen entre diferentes entidades. Y, si así lo hacemos, podrían convertirse además en herramientas para explorar la causalidad: para entender los mecanismos sutiles de la *intertraducción*.

Sutileza. Los haikus que Basho escribió a lo largo de su vida simplemente señalan vínculos inmanentes al sugerir conexión y causalidad mediante la yuxtaposición plana de fragmentos de tiempo, entidades, emociones y lugares, presentados sin seguir un orden en particular, sin una jerarquía ontológica aparente.

Es común encontrar en la poesía la coexistencia, muchas veces armónica, de diferentes versiones o traducciones que, sin embargo, confluyen en un sólo poema. Para ilustrarlo, aquí está el conocido haiku de la rana, escrito por Basho:

古池や
蛙飛び込む
水の音

Este haiku ha sido trazado por numerosos calígrafos, grabado en piedras, pintado en paredes de edificios y traducido al español por varios humanos, algunos de los cuáles son bien conocidos:

Un viejo estanque

salta una rana ¡zas!

chapaletéo

(Octavio Paz y Hayashiya Eikichi)

Un viejo estanque

se zambulle una rana:

ruido de agua

(Antonio Cabezas García)

Un viejo estanque

salta una rana

¡plof!

(Francisco F. Villalba)

El viejo estanque;

una rana salta dentro,

el sonido del agua

(Alberto Manzano y Tsutomu Takagi)

Agua estancada.

Ha saltado una rana:

resuena el agua

(Alfonso Barrera)

Sobre el estanque muerto

un ruido de rana

que se sumerje

(Oswaldo Svanascini)

El espejo de la fontana,

al zambullirse de la rana,

¡hace chas!

(Ramón María del Valle-Inclán)

Y aquí está mi propia versión, que añado humildemente a esta lista:

¡Salta una rana!

De la caverna al estanque:

gotas de cristal

Tu mwambia nini? ;-)

9. Entrada al laboratorio.

He intentado trazar, a través de fragmentos más o menos conectados entre sí, varios caminos paralelos que, sin embargo, convergen en un inmenso y rico laboratorio a cielo abierto. He sugerido caminos para las luchas comunes de campesinos y artistas, que tienen que ver con el replanteamiento profundo de la noción de propiedad, el fortalecimiento de la solidaridad y el acceso directo al conocimiento del mundo. He propuesto a la poesía y la traducción como herramientas de código abierto para recorrerlos. No por ello excluyo de esos caminos a quienes no se llamen a sí mismos “campesinos” o “artistas”: la entrada al campo abierto es libre, y no requiere ya de títulos o etiquetas. La caverna ha quedado atrás. Todos somos campesinos. Todos somos artistas. Todos somos semilla y fruto. “¡Simbiosis o muerte!”

Referencias.

[1] IAASTD, (International Assessment of Agricultural Knowledge, Science and Technology for Development) (2009), *Agriculture at a Crossroads. Global Report*, Washington: Island Press.

[2] Ashby, Jacqueline (1990), 'Small Farmers' Participation in the Design of Technologies', in Miguel Altieri and Susanna Hecht (eds.), *Agroecology and Small Farm Development*, Boca Raton: CRC Press.

[3] Bentley, Jeffery (1994), 'Facts, fantasies, and failures of farmer

participatory research', *Agriculture and Human Values*, 11:2-3, pp.140-150.

[4] Saez, Catherine (2014), 'UPOV Meetings Conclude With New Observers; Tanzania Can Become UPOV Member', <http://www.ip-watch.org/2014/10/22/upov-meetings-conclude-with-new-observers-tanzania-becomes-upov-member/>. Visitado 7 de julio de 2015.

[5] Saez, Catherine (2015), 'Interrelations Between Plant Treaty, UPOV, WIPO, Farmers' Rights —Do They Equate?', <http://www.ip-watch.org/2015/04/02/interrelations-between-plant-treaty-upov-wipo-farmers-rights-do-they-equate/>. Visitado 7 de julio de 2015.

[6] De Schutter, Oliver (2009), 'Seed policies and the right to food: enhancing agrobiodiversity and encouraging innovation', http://www.srfood.org/images/stories/pdf/officialreports/20091021_report-ga64_seed-policies-and-the-right-to-food_en.pdf. Visitado 7 de julio de 2015.

[7] Harman, Graham (2013), *Bells and Whistles*, Alresford: Zero Books.

[8] Heidegger, Martin (1977), *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Nueva York: Harper & Row.

[9] Morton, Timothy (2012), 'An Object Oriented Defense of Poetry', *New Literary History*, 43:2, pp. 205-224.

[10] Latour, Bruno (2011), 'Waiting for Gaia: composing the common world through arts and politics', SPEAP (Programme d'expérimentation en arts et

politique), Londres, Reino Unido, noviembre 2011, <http://www.bruno-latour.fr/node/446>. Visitado 7 de julio de 2015.

[11] Gablik, Suzi (1997), *Conversations before the End of Time*, Londres: Thames and Hudson.

[12] Helguera, Pablo (2011), *Education for socially engaged art*, Nueva York: Jorge Pinto Books.

[13] Citado en Thompson, Nato (2012), *Living as Form*, Cambridge: MIT Press.

[14] Mouffe, Chantal (2014), 'Artistic Strategies in Politics and Political Strategies in Art', in Steiricher Herbst and Florian Malzacher (eds.), *Truth is Concrete*, Berlín: Sternberg Press.

[15] Berardi, Franco (2012), 'Perché gli artisti? MACAO è la risposta', <http://www.sinistrainrete.info/cultura/2074-franco-berardi-bifo-perche-gli-artisti-macao-e-la-risposta.html>. Visitado 7 de julio de 2015.

[16] Serres, Michel (2004), *El contrato natural*, Valencia: Pre-Textos.

[17] *ibid.*

[18] *ibid.*

[19] Johann Wolfgang von Goethe, citado en Miller, D. (ed) (1995), *Goethe:*

Scientific studies (Collected Works Vol. 12). Princeton:Princeton U. Press.

[20] *ibid.*

[21] Latour, Bruno (2013), *Políticas de la naturaleza*, Barcelona: RBA Libros.

[22] Morton, *op. cit.*

[23] Morton, *op. cit.*

Partes de este texto aparecieron anteriormente en:

- Garrett, Marc, “Community Memory through Appropriated Media: An Interview with Eugenio Tisselli”, 2012,

<http://www.furtherfield.org/features/interviews/community-memory-through-appropriated-media-interview-eugenio-tisselli> (revisado el 25.06.2013)

Jugando con los límites

En ocasiones, el arte conceptual, al plantear acciones imposibles de realizar, nos enfrenta a la belleza de nuestros límites. Veo un ejemplo en la pieza “Composition 1960 No. 10”, del músico y místico La Monte Young, que consiste en una sola frase: “Dibuja una línea recta y síguela” [1] La pieza reclama mi acción: si acepto el programa que Young propone, me convierto en una máquina de trazar, y con mi trazo doy forma a su composición. Pero la instrucción, aparentemente simple, se revela como una imposibilidad en cuanto la línea rebasa cierta magnitud. Dibujar una línea recta y seguirla involucra mi cuerpo entero: tendría que caminar a gatas y marcar el suelo con un lápiz o un gis a medida que voy avanzando. Pero, ¿dónde termina la línea recta? La pieza no lo dice, y al callarlo revela los límites de mi trazo: una pared, un precipicio. Aún en el caso de que existiera una carretera recta y plana que diera la vuelta al mundo, mi línea acabaría junto con mis fuerzas. E incluso si me tomara la tarea muy en serio, y me propusiera llevarla a cabo administrando las horas de acción y las horas de descanso, se revelaría un límite más: al parecer, hay estudios que muestran que los seres humanos no somos capaces de caminar en línea recta [2]. La pieza-programa de Young esconde, tras un comando engañosamente simple, toda una poética de las imposibilidades del cuerpo humano: sólo puedo trazar líneas rectas en superficies acotadas y, para hacerlo, necesito la ayuda de aparatos.

Va otro ejemplo: el lenguaje de programación “.walk”, creado por el colectivo socialfiction.org [3] Como saben, un lenguaje de programación consiste en una serie de instrucciones que, al combinarse, permiten formular programas

ejecutables por una computadora. Pues bien, “.walk” propone una desviación de este concepto: la creación de programas de “psicogeografía generativa” para recorrer ciudades. Veamos un programa sencillo escrito en “.walk”:

Repeat

[

1 st street left

2 nd street right

2 nd street left

]

En este programa hay un bucle en el que se repite la siguiente secuencia de instrucciones: tomar la primera calle a la izquierda, tomar la segunda calle a la derecha, tomar la segunda calle a la izquierda. En este programa tampoco existe un límite dado, ya que el bucle se repite indefinidamente. ¿Hasta dónde llegará la caminata? ¿Hasta donde lleguen las calles? ¿Hasta encontrarnos en los bordes de un barrio en el que preferiríamos no entrar? ¿Hasta que la policía nos arreste por vagancia? Sea cual sea el punto de llegada, creo que es posible ver en “.walk” un elegante e irónico guiño a los paseantes urbanos de siglos pasados: desde el “flâneur” de Baudelaire y su correspondiente intelectualización a cargo de Walter Benjamin, hasta la deriva psicogeográfica de los situacionistas en el París de los años 60. Si en pleno siglo XXI todo se ha codificado ya, ¿por qué no codificar también la forma en la que, caminando, nos apropiamos de las ciudades?

En estos ejemplos no solamente existe el límite como hilo conductor: encontramos también en ambos al lenguaje como medio de acción. Es común

separar el “decir” del “hacer”, a pesar de que se pueden hacer cosas con palabras. Me refiero concretamente a la teoría de los actos del habla de J.L. Austin [4]. Según dicha teoría, la frase “querida lectora, siga usted leyendo por favor” es una enunciación performativa que, si la voluntad y las circunstancias son propicias, hará que la lectura de este artículo no se interrumpa aquí.

Gracias.

Digo entonces que estas piezas conceptuales, junto con muchas otras, utilizan el lenguaje como engranaje, y que su escenario es la imaginación. Es decir, que para disfrutar de piezas como éstas, no hace falta formalizarlas: basta con imaginarlas para apreciar su riqueza estética. Aunque tal vez, si decidimos salir a la calle y probar alguna de ellas, podríamos llegar experimentar intensamente y al unísono los límites del lenguaje, del espacio y del cuerpo. Los programas se ejecutan hasta que los cuerpos pueden.

Pero insisto en que, si podemos imaginarlas, no hace falta llevar a la práctica ciertas piezas conceptuales. Sobre todo si sus límites están dados no solamente por el lenguaje, el cuerpo o el espacio, sino por otros seres vivos que podrían verse afectados. Tal es el caso de “Printing out the Internet” (Imprimiendo el Internet), una propuesta de la galería de arte LABOR, UbuWeb y Kenneth Goldsmith [5]. Traduzco aquí su llamado:

“La idea es simple: imprime tanto de la web como quieras, ya sea una página o un camión lleno de papel, envíalo a la Ciudad de México, y nosotros lo mostraremos en la galería durante la exposición, que se realizará desde el 26 de julio hasta el 30 de agosto del 2013.”

Tengo que confesar que, en un principio, di rienda suelta a mi indignación. “¿Y los árboles qué? ¿Millones de ellos sacrificados por el arte conceptual? ¡Esto tendría que ser un crimen!” Como posdata de la propuesta, puede leerse que “todos los materiales serán reciclados una vez terminada la exposición”. “No se vale”, pensé. “El gasto ya estará hecho. ¿Y las sustancias químicas que contiene la tinta? ¿Y la energía utilizada para imprimir y enviar los papeles al DF?” Atropello, irresponsabilidad. Hasta estupidez, vamos. Porque en la página web de esta propuesta hay algunas migajas conceptuales que intentan justificar lo injustificable. Por ejemplo, se apoyan en Guy Debord cuando dicen que su propuesta es un acto que da forma a la idea de que el capital, cuando se acumula más allá de un cierto punto, se convierte en imagen. Estoy de acuerdo con Debord, pero creo que no hace falta imprimir toda la World Wide Web para darnos cuenta de que el exceso es inenarrable; de que, cuando los granos de la ambición ya ni siquiera pueden ser enumerados, no podemos hacer más que contemplarlos. No necesitamos nuevas instancias de esa terrible imagen: la podemos ver a diario, cuando encendemos la televisión, por ejemplo. O cuando entramos a Facebook.

Varios días pasaron desde mi indignación inicial. Tuve dudas. ¿Debía escribir sobre una pieza que me indignaba? ¿Y si lo hacía, en qué tono? Hasta que me di cuenta de algo que ahora me parece evidente: la propuesta de imprimir todo Internet no es más que una broma de mal gusto: una tarea inabarcable cuya sola perspectiva nos agita violentamente. Llegué a esta conclusión por varias razones. La primera es trivial: es materialmente imposible imprimirlo todo. No solamente por la enorme cantidad de documentos que hay en la red, sino además porque muchos de estos documentos, al ser dinámicos, generan

infinitas variantes. La segunda, por el flojísimo sustento conceptual de la propuesta. Me parece que Goldsmith, fundador de UbuWeb [6], es capaz de mucha más finura intelectual. La superficialidad, en este caso, me pareció sospechosa. Y la tercera, porque hacen gala de un oportunismo que raya en lo ofensivo. La propuesta está dedicada a la memoria de Aaron Swartz, el joven hacker que se suicidó, orillado por las presiones de una acusación en su contra: la de descargar ilegalmente artículos académicos protegidos por derechos de autor.

No, esta propuesta no puede tomarse en serio: es una provocación en toda regla. Diría entonces que LABOR, UbuWeb y Goldsmith juegan aquí con otro tipo de límite: no el de las redes, tampoco el de los bosques ni el de la energía, sino el de nuestra tolerancia a lo ofensivo. Esto es algo perversamente diseñado para enfurecer, y para transformar esa furia en material estético. Hay evidencias de ello: la pieza, antes de existir como tal, ya es objeto de controversia. Ecologistas más rabiosos que yo han creado una petición en change.org para impedir la impresión de Internet [7]. Escritores más enojados que yo han publicado artículos en contra. Avalancha de reacciones furiosas, muchas de ellas están recogidas en la propia página de la propuesta, como queriendo hacer alarde del verdadero material de la pieza: no los papeles impresos, sino la indignación del público ante una propuesta absurda y potencialmente peligrosa.

En medio de todo, artistas sonrientes jugando con los límites del público y del mundo como escenario. Puede ser que al final no llegue el aplauso, sino las patadas en el culo.

Termino aquí, no sin antes dejarles esta enunciación performativa. “Querida lectora, por favor no imprimas esta página para enviársela a un artista conceptual. Si lo haces, dejaré de escribir para ti.”

[1] <http://radicalart.info/nothing/monochrome/1D/index.html>

[2] <http://news.discovery.com/human/evolution/walking-circles.htm>

[3] <http://runme.org/feature/read/+dot-walk/+31/>

[4] J.L. Austin, “How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955”, Oxford University Press, 1975.

[5] <http://printingtheinternet.tumblr.com/>

[6] <http://ubu.com/>

[7] <http://www.change.org/petitions/please-don-t-print-the-internet>

Tegel Drone: <http://jeron.org/tegel-drone/>

¿Por qué causan extrañeza estas piezas corales? Además de el canto, no es demasiado raro que la voz humana imite incluso la de otros seres vivos, como aves y otros animales. Tenemos como brillante ejemplo las piezas de Joan La Barbara, la artista de la voz que en su momento trabajó estrechamente con John Cage. Les sugiero que escuchen ahora "Quatre petites bêtes" ("Cuatro pequeñas bestias"):

<http://www.youtube.com/watch?v=QwcQoVURAOQ>

Sonidos animales. Por más que algunas de las bestias que “aparecen” en la pieza de La Barbara puedan haber salido del reino de la fantasía, es posible reconocer su animalidad y, con ella, la animalidad de nuestra voz, o bien, a la inversa, nuestra humanidad en la voz animal. Hay eso en común. Decía Aristóteles: "La voz es un tipo de sonido exclusivo del ser animado", o sea, del ser que tiene alma. Al decirlo, Aristóteles ponía en común a humanos y animales, y añadía: "ningún ser inanimado emite voz", excluyendo así a objetos como “la flauta y la lira.” La cualidad de la voz sería, pues, indicadora del alma de un ser, y su finalidad, según el filósofo griego, sería la perfección [2].

Pues bien. A partir de aquí vamos a contradecir a Aristóteles, tomando como punto de partida a los coros de humanos que imitan las vibraciones de lámparas de sodio o turbinas de avión.

Es común referirnos a "lo humano" como una categoría de seres que, en la

escala de la evolución, se encuentran por encima de animales y plantas, y cuya naturaleza orgánica los diferencia de los objetos. Pero la idea tan difundida de que "el hombre (sic) es el rey de la creación" ha dado pie a la peor arrogancia científica, y a los más temibles fundamentalismos religiosos. Sería deseable, por lo tanto, ir dejando atrás no solamente esa idea, sino también la propia categoría de "lo humano", para pensar en su lugar en "lo vivo". Como conjunto, "lo vivo" incluiría no solamente a otros seres orgánicos, sino a objetos y máquinas que, a su manera, también están vivas. Están vivas, digo, porque intervienen de forma activa en la vida del mundo. Lo hacen a partir de la invención e intervención humana, es cierto, pero una vez creados, esos objetos y máquinas adquieren diferentes niveles de autonomía y, gracias a ella, transforman aquello que ocurre sobre el planeta, a veces de forma más intensa que la acción de los seres orgánicos.

Imagino lo que estarás pensando, querida lectora. Y tienes razón: no hay manera de abandonar el antropocentrismo, es decir, la visión del mundo desde el ser humano. Por la sencilla razón de que somos eso: humanos, y no podemos ver el mundo con los ojos de un camello. O de una aguja. Pero lo que propongo es simplemente un abandono de lo humano como categoría preponderante, no como forma de existencia. Y que, cuando esté vacío ese centro que ocupábamos nosotros, se abriría la posibilidad de considerar también a los objetos y las máquinas como seres vivos. Déjenme continuar: a ver si llegamos a un acuerdo.

En el texto "An Object-Oriented Defense of Poetry" ("Una defensa orientada a objetos de la poesía"), Timothy Morton habla de la defensa que, a su vez, hace Percy Shelley de la poesía [3]. Shelley dice que lo humano, y por extensión

todos los seres sensibles, son como arpas eólicas [4]. Sentir, entonces, sería estar en sintonía con algo más: en el caso del arpa, con el viento, o más precisamente, con los millones de partículas microscópicas movidas por la fuerza del desplazamiento de grandes masas de aire. El pensamiento sería, además, una derivación de este proceso físico: pensamos sobre algo que nos pasa, que nos traspasa, como el viento lo hace entre las cuerdas del arpa. ¿Podemos entonces invertir la frase de Shelley, diciendo que las arpas eólicas son como seres sensibles?

Lo que sucede en el mundo: las causas de las cosas, involucren a seres animados o no, conforman una realidad estética. Algo que se ve y se escucha. El arte, entonces, podría convertirse en la herramienta por excelencia para el estudio de las causas de las cosas. Para sustentar esto, quiero citar aquí al pensador inglés Henri Bortoft: "Nuestra forma de ver se convierte en imaginación cuando somos capaces de conectar aquello que vemos. Así, la imaginación es una forma de ver, y también de entender. Ver, pues, podría reemplazar a la teoría y a la explicación de las cosas." [5] Añado que escuchar también es conectar y entender. Y que escuchar significa permitir la entrada de la voz en nuestro cuerpo: la voz de seres animados e inanimados.

Entonces, los coros de Sophie Bélair Clément y Karl Heinz Jeron nos revelan una cosa: que existimos al lado de seres misteriosos, cuya existencia no llegamos a comprender plenamente. Que nosotros mismos, como seres vivos, somos misteriosos y oscuros: no estamos abiertos.

Al encontrarnos con un algún ser distinto a nosotros, valdría la pena no preguntar "¿qué es esto?" (¿es un ser animado o inanimado? ¿es humano o

animal?), sino "¿qué es lo que (este ser) puede hacer en el mundo?" ¿Cuáles son las posibilidades de acción de un ser en el mundo? Podría ser este un criterio para entender lo vivo, y entender el mundo a través de la estética de la acción de vivir.

La bienvenida de estos seres misteriosos a nuestro lado: arpas, aviones, lámparas, viento y demás cosas, no significa inaugurar un nuevo animismo, un regreso a espiritualidades que asociaban almas a los objetos. Sería, más bien, una exploración de cómo las cosas transforman el mundo, la realidad, tal como nosotros, los humanos, la experimentamos.

La "vida" de las cosas, además, siempre estaría en el futuro, porque su potencia para causar (lo que ese ser puede hacer en el mundo) siempre se mantiene precisamente como eso: como una potencia o, más precisamente, como un potencial. Y lo que puede hacer una cosa hoy es distinto de lo que podrá hacer mañana.

Bueno, pero, ¿a dónde lleva todo esto? ¿Qué ganamos con decir que una lámpara, por ejemplo, es un ser vivo? Pues yo propongo que ver a las máquinas y los objetos como seres vivos nos llevaría a tratarlos de otra manera. Con más respeto, por un lado, pero también como parte de un ecosistema. Si viéramos, por ejemplo, que hay un exceso de máquinas en nuestro entorno, tal vez las combatiríamos como a una plaga de langostas. Esto sería interesante. ¿Cómo se verían las calles de tu ciudad por la mañana, cubiertas de teléfonos celulares muertos, después de una noche de intensa fumigación?

Aquí acabo esta columna, un poco más intensa de lo habitual. Espero no haberte aburrido mucho. Ya me despido diciendo, a manera de resumen, que pensar en un ecosistema es pensar también en las máquinas y objetos artificiales que viven formando parte de él.

[1] Sophie Bélair Clément: Choir piece for 24 voices attuned to the spectrum of frequencies of a sodium lamp powered by 60 hertz

<http://www.isea2010ruhr.org/programme/exhibitions/trust/sophie-belair-clement>

[2] Aristóteles, "De Anima", II, cap. 8.

[3] Morton, Timothy, "An Object-Oriented Defense of Poetry", *New Literary History*, vol. 43, n. 2, Primavera 2012

[4] Si nunca has visto / escuchado un arpa eólica, aquí tienes un ejemplo:

<http://www.youtube.com/watch?v=M8ThB4uCYp4>

[5] Boroft, Henri, "The Wholeness of Nature : Goethe's Way Toward a Science of Conscious Participation in Nature", Lindisfarne Books, 1996.

Qué buenos somos

Vamos a descender furiosamente sobre la yugular de las almas caritativas y las buenas conciencias. Hablaremos de continentes lejanos, pero a quien le quede el saco en México, que se lo ponga.

Hinquemos el diente.

La filósofa Hannah Arendt, en su intento por comprender cómo las personas más mediocres, anodinas y obedientes son capaces de ejecutar las más terribles atrocidades, habló sobre la "banalidad del mal" [1]. Dijo ella que, a veces, los actos más horribles y perversos son llevados a cabo con eficacia y diligencia por personas que simplemente "cumplen con su trabajo." Y esos trabajadores, que siguen las órdenes al pie de la letra, suelen no darse cuenta siquiera de que su trabajo sirve para engrasar la maquinaria del mal. Puede que sean buenas personas, de esas que ceden el paso al peatón y saludan al vecino. Según Hannah, "el mal no es nunca 'radical', sólo es extremo, y carece de toda profundidad y de cualquier dimensión demoníaca. Sólo el bien tiene profundidad y puede ser radical."

Y bien. Saco a relucir mi lado *malvado* y, sólo por torcer las cosas, pregunto: ¿sería posible hablar sobre *la brutalidad del bien*? Y como de verdad soy muy malo, me respondo a mi mismo y digo que si, y que con ello no estaríamos inventando nada nuevo porque de hecho la brutalidad del bien existe. Su nombre científico es *iatrogenia*. La querida Wikipedia explica que la iatrogenia es un acto médico dañino: algo que, a pesar de su intención curativa, resulta ser peor que la enfermedad [2]. Ya en la maldad total (estás invitada a participar de ella, querida lectora), apropiémonos del término, saquémoslo de la medicina y llevémoslo a otro

ámbito. Y digamos, así en general, que la iatrogenia es un acto en el que la bondad genera monstruos. Es lo que pasa cuando uno, por querer hacer el bien, solamente empeora las cosas, en ocasiones hasta grados catastróficos. Es, ya para aclararlo bien, el conocidísimo "no me ayudes, compadre".

A mi me tocó conocer lo siguiente: una ONG española, cuyo nombre no diré, se dedica a llevar a niños que viven en los campamentos de refugiados en el desierto del Sahara al territorio ibérico durante las vacaciones escolares de verano. Los pequeños son recibidos por familias, cuya intención es hacerles pasar unas vacaciones "en paz". Los llevan a nadar a la playa o a piscinas, a excursiones por el campo y los centros comerciales, les dejan pasar horas frente a la tele, el YouTube o la Play Station. Y después de esos días felices, los niños regresan al desierto. ¿Qué puede suceder entonces? Eso ya depende (entre otras cosas) de la calidad moral del niño: o bien se resigna a aceptar que esa temporada en el "paraíso" no fue más que un sueño, volviéndose a acostumbrar a una vida de hambre y privaciones, o bien hace todo lo posible por volver a ese oasis de paz y abundancia, subiéndose a una balsa y cruzando el peligroso mar que separa África y Europa, o haciendo cosas aún peores que preferiría no imaginar.

La cuestión es resbalosa: los efectos iatrogénicos de la bondad pueden aparecer o no. Como los efectos secundarios de una medicina, que a veces no se presentan, pero cuando lo hacen pueden ser brutales.

Bueno. Antes de que esta columna se me salga de las manos y se convierta, muy a mi pesar y en contra de mi intención, en un sermón, digo que lo mejor será entrar inmediatamente en materia.

¿Quién que haya tenido uso de razón en los años 80s no recuerda "USA for Africa"?

Si, aquella cosa escalofriante cantada por las estrellas pop del momento, desde Bob Dylan hasta Diana Ross, desde Michael Jackson a los inenarrables Huey Lewis and the News, cuyas regalías se destinaron a paliar la hambruna en Etiopía. "We are the world... we are the children...", cantaban [3]. Poco antes vino "Band Aid", el supergrupo caritativo fundado y dirigido por Sir Bob Geldof. Desde el Reino Unido lanzaban al mundo, también para salvar Etiopía, el hit "Do they know it's Christmas?" ("Sabrán ellos que es Navidad?") [4] La peliaguda pregunta queda en el aire: ¿lo sabrán? Yo digo que es muy probable: en el siglo cuarto de nuestra era, el imperio Etíope fue el primero en adoptar el cristianismo como religión oficial.

No voy a intentar analizar aquí los efectos iatrogénicos del pop altruista [5]. Pero opino que uno de ellos pudo haber sido la triste idea, bastante arraigada y difundida, de que África solamente saldrá adelante a punta de caridades. Afortunadamente, muchos africanos ya han empezado a reírse de eso. Si: a reírse, y mucho.

Una brillante (o mejor aún, radiante) tergiversación de "USA for Africa" es "Africa for Norway", una campaña realizada por noruegos y africanos (africanos, así en general) para ayudar a los pobres habitantes de Noruega que se mueren de frío en esa tierra helada e inhóspita, enviándoles radiadores [6]. En clarísima parodia de "USA for Africa" y "Band Aid", los cantantes africanos entonan, llenos de sentimiento e inspiración: "The Norway kids are freezing... it's time for us to care..." [7], invitando a toda Africa a donar calor y sonrisas para los escandinavos. Dicen los orquestadores de la campaña: "Si hablamos de África, ¿en qué piensas? ¿Hambre, pobreza, SIDA? No es de extrañar, ya que eso es lo que muestran los medios y las llamadas a recaudar fondos."

Hay que ver el video, emocionarnos con la canción. Compadecemos. Querida

lectora, es el momento:

<http://www.youtube.com/watch?v=oJLqyuxm96k>

La campaña nos pone ante una pregunta bastante reveladora: "Imaginen qué pasaría si todos los africanos vieran el video "Africa for Norway", y que esa fuera su única información sobre Noruega. ¿Qué pensarían sobre ese país?"

Voltear de cabeza la idea de caridad y ayuda humanitaria. Basta de estereotipos. Que las buenas intenciones, agotadas con el mero acto de tirar unas cuantas monedas y cantar canciones cursis no cubran la verdadera solidaridad entre los pueblos. Oponer a la bondad iatrogénica la presencia, la implicación. Eso es lo que pretende "Africa for Norway", o proyectos aún más radicales como "Ghana Think Tank": una red mundial de "think tanks" que crean estrategias para resolver problemas locales en el mundo "desarrollado" [8]. Comenzaron en Ghana y El Salvador, pero han logrado expandirse a países en desgracia como Serbia, Etiopía y... ¡oh!... México. ¿Cómo lo hacen? Primero, recopilan problemas "de primer mundo", entrevistando a ciudadanos comunes y corrientes que viven en lugares como Alemania o el Reino Unido. Por ejemplo: "estoy envejeciendo y quiero volver a ser joven", "estoy engordando demasiado", "odio a los chavos que ponen música a todo volumen", "nunca he sido feliz", etc. Después, los organizadores envían los problemas a algún "think tank", que los analiza en profundidad e intenta encontrar soluciones: a veces serias y profundas, a veces francamente irónicas o burlonas. "¿Tu ciudad es muy aburrida? ¡Ningún problema! Te enviaremos inmigrantes y ya verás como le ponen sabor a la cosa." Y en la vuelta de tuerca final, las soluciones regresan a quienes plantearon el problema. Una mujer británica, cuyo problema (y el de sus vecinos) eran los molestos ladridos de su perro, siguió la sugerencia del "think tank" de Ghana, y cambió el nombre de su mascota a "Love". ¡Problema resuelto!

- [1] Hannah Arendt, "Eichmann en Jerusalén - un estudio sobre la banalidad del mal", Lumen, México, 2008.
- [2] <http://es.wikipedia.org/wiki/Iatrogenia>
- [3] USA for Africa - We Are The World <https://www.youtube.com/watch?v=M9BNoNFKCBI>
- [4] Band Aid - Do They Know It's Christmas? <http://www.youtube.com/watch?v=nQv2wkmHlJI>
- [5] Para una opinión "desde dentro", recomiendo el artículo "The Charitable-Industrial Complex", escrito ni más ni menos que por el hijo de Warren Buffett. Toda una joya: <http://www.nytimes.com/2013/07/27/opinion/the-charitable-industrial-complex.html?smid=fb-share&r=2&>
- [6] <http://www.africafornorway.no/>
- [7] "Los niños de Noruega se están congelando... es momento de involucrarnos..."

¿Por qué escriben las máquinas que escriben?

1. No se trata de preguntar si una computadora puede o no escribir un poema.

1.1. Las máquinas que generan poemas tienen una historia mucho más larga que las computadoras. No es mi propósito revisar aquí esta historia, pero me parece conveniente no perder de vista el arco pre-digital que va desde los orígenes de la magia, la Cábala y la composición musical, pasando por los autómatas escribientes de Pierre Jaquet-Droz, hasta la escritura basada en constricciones del grupo Oulipo, creado en 1960 y aún activo [1].

1.1.1. Los hilos conductores de estas máquinas son varios: el papel del autor humano como escritor de reglas que generan textos, el juego de ida y vuelta entre el autor humano y el no-humano, o las matemáticas y la lógica como fuentes de creación formal.

1.1.2. Estas formas de escritura vinculan el cálculo con una enorme imaginación especulativa, en la que el lenguaje es considerado casi como un material plástico con el cual modelar o esculpir.

1.2. Las máquinas generadoras de poemas basadas en tecnologías digitales (computadoras) dan continuidad a la historia de la poesía creada con reglas, introduciendo algunas innovaciones.

1.2.1. Tomemos, por ejemplo, el trabajo de Nick Montfort [2], poeta e informático que escribe generadores de poesía usando diferentes lenguajes de programación, tales como *JavaScript*, *PERL* o *Python*.

1.2.1.1. El trabajo poético de Montfort está compuesto por dos elementos creativos bien diferenciados: los algoritmos y las fuentes lingüísticas.

1.2.1.1.1. Los algoritmos, o programas, son conjuntos de reglas combinatorias, aleatorias o de otro tipo que operan sobre elementos lingüísticos.

1.2.1.1.2. Las fuentes lingüísticas consisten, generalmente, en listas de palabras o frases combinables que, al sufrir la operación de un algoritmo, acaban formando un poema.

1.2.2. El trabajo de Montfort es heredero de *Eliza*: un programa ya clásico que, a través del intercambio lingüístico con un humano, simula ser una psicoterapeuta que responde en pantalla a las preguntas escritas por su interlocutor [3]. El funcionamiento del programa es muy sencillo: analiza ciertos elementos lingüísticos escritos por el humano (verbos, adjetivos o sustantivos), y elige la respuesta más apropiada a partir de una lista de frases pre-definidas. *Eliza* fue inventada por el profesor del MIT Joseph Weizenbaum entre 1964 y 1966 y, a pesar de sus evidentes limitaciones, es aún una fuente de inspiración para quienes trabajan en el campo de la inteligencia artificial.

1.2.3. El primer trabajo poético con computadoras se remonta al año 1959, cuando Theo Lutz utilizó una computadora ZUSE Z 22 para crear *Stochastische Texte*: un generador de poemas con algoritmos combinatorios, y cuya fuente lingüística estaba formada por los títulos de los capítulos de *El Castillo* de Kafka [4].

1.3. El coqueteo entre computadoras (máquinas textuales) y poesía (máquinas lingüísticas), que perdura hasta nuestros días, tiene un claro punto de partida. Se

trata de la Prueba de Turing, formulada por el matemático Alan Turing en 1950. Imaginemos a un humano sentado frente a un muro: el humano sabe que, detrás de ese muro, cuenta con dos interlocutores: otro humano y una computadora. A través de una interfaz de escritura, dialoga con ambos sin saber cuál es cuál. Se dice que, si el humano sentado frente al muro no logra distinguir cuál es el humano y cuál la computadora, entonces esa computadora supera la Prueba de Turing [5].

1.3.1. *Como si esa computadora fuera inteligente.*

1.3.1.1. Pero, ¿la inteligencia reside exclusivamente en el lenguaje, incluso en el *no verbal*?

1.3.1.2. ¿Podemos imaginar alguna medida para determinar la inteligencia humana (o maquina) que escape a toda noción de lenguaje?

1.3.2. Lo que la prueba de Turing puede revelar, junto con el fracaso generalizado de la inteligencia artificial, es que ni siquiera hemos sido capaces de articular una definición satisfactoria sobre lo que es la inteligencia.

1.3.2.1. El centro: la inteligencia, está ausente. Nos resulta algo inasible, inexpresable: cerrado y oscuro. Circunferencia vacía. *Si nadie me pregunta lo sé, si trato de explicarlo no lo sé* [6]. Ian Bogost expresa el *malentendido de Turing* de forma clara y sucinta: *las computadoras no son inteligentes; más bien son persuasivas* [7].

2. Se trata, más bien, de preguntar si una computadora puede *querer* escribir un poema.

2.1. Estamos hablando de motivación, de voluntad. ¿Puede una computadora tener voluntad?

2.1.1. ¿Y qué tiene que ver la voluntad con la poesía?

2.1.2. Nos introducimos en un jardín semántico y hablamos de sus flores: motivación, voluntad, causa, sentido. No son iguales, pero comparten tierra, agua, aire y sol.

2.2. Un poema existe de forma independiente a la voluntad del humano o no-humano que lo escribe. Las causas / motivos / sentidos de un poema quedan sin expresarse: no están detrás ni debajo de la forma desnuda: se pierden, se oscurecen, se cierran y se van con el poeta. *El mundo no depende de mi voluntad* [8].

2.2.1. En la poesía no hay explicaciones: de allí su fuerza: de allí su vulnerabilidad.

2.2.2. Timothy Morton sugiere que las causas de las cosas, en particular las de un objeto artístico (un poema, por ejemplo) son parte de su estética (su apariencia): *Más allá de ser la chispa de turrón sobre el soso pastel de la realidad, el arte podría convertirse en un taller de experimentación y profundización sobre las causas y los efectos* [9].

2.2.3. De esto se deduce que el estudio de un poema implica la observación de cómo opera en él y a través de él la causalidad: *un poema interviene en la realidad de manera causal* [10].

2.3. (Contradicción de 2.2.) Un poema sólo existe en función de su dependencia de la voluntad del humano o no-humano que lo escribe y, por añadidura, de la

voluntad de quien lo lee. *La poesía es espejo y canal de la causalidad.*

2.4. El sentido de un poema no se agota en su forma: se extiende hacia sus causas y sus efectos. Por ahora, dejaré de lado la indagación sobre cómo puede un poema transformar el mundo de quien lo lee, para poner atención a las causas o motivaciones que pueden originarlo.

2.5. ¿Puede una computadora encontrar la motivación necesaria para *querer* escribir (o dejar de escribir) un poema?

2.5.1. Es justamente en este punto, en la motivación, donde ha encallado la poesía electrónica y, por extrapolación, la inteligencia artificial. La idea misma de lenguaje e inteligencia aparecen huecas sin la noción de *voluntad*. Pero no hay modelos que expliquen satisfactoriamente la motivación humana, más allá de algunas teorías matemáticas y económicas bastante torpes sobre el comportamiento humano.

2.5.2. La motivación sigue siendo materia de la metafísica.

3. La poesía es causalidad. Si aceptamos esto, entonces tendríamos que decir que la poesía electrónica, en sentido estricto, aún no existe, puesto que su causalidad no es electrónica sino humana. La voluntad de todo lo electrónico es la voluntad de los programadores humanos. Una especie de voluntad de *segundo orden*, pero humana al fin.

3.1. La verdadera poesía electrónica surgirá solamente cuando las computadoras desarrollen, de manera autónoma, la motivación necesaria como para querer escribir un poema.

3.1.1. Sin embargo, es posible que, sin que lo hayamos advertido, la motivación no-humana esté latiendo ya entre nosotros. Es posible que la poesía electrónica sea otra cosa: no los trabajos de Lutz ni de Montfort: otra cosa que existe sin nosotros. Es posible que los humanos no logremos entender el sentido de la poesía de las máquinas. Los estados de error, los quiebres, los funcionamientos absurdos: las pantallas que se congelan, el rehusarse a funcionar: ¿no será todo ello la verdadera poesía electrónica?

4. Lo que tenemos ahora, eso que llamamos poesía electrónica, no sería entonces más que un sofisticado ejercicio de estilo: rico en persuasión, en el mejor de los casos, pero carente de motivación / voluntad / sentido / causa. La poesía electrónica no es posible en nuestro tiempo, a menos que la motivación, la voluntad, el sentido y las causas de las máquinas se estén cumpliendo ya a través de nuestra acción (o a pesar de ella, o por debajo de ella), sin que nosotros lo notemos. ¿Podría ser? Es difícil saberlo.

Referencias.

[1] Para una revisión profunda de la historia de las máquinas de escritura, recomiendo el libro *Escrituras nómades*, de Belén Gache.

<http://www.findelmundo.com.ar/belengache/enomades.htm>

[2] <http://nickm.com/poems/>

[3] Una versión de *Eliza* escrita en JavaScript:

<http://www.manifestation.com/neurotoys/eliza.php3>

[4] http://www.stuttgarter-schule.de/lutz_schule_en.htm

[5] [https://es.wikipedia.org/wiki/Test de Turing](https://es.wikipedia.org/wiki/Test_de_Turing)

[6] Cita de Agustín de Hipona.

[7] Bogost, Ian, “The False Logic of Computationalism”

[http://www.bogost.com/blog/the false logics of computatio.shtml](http://www.bogost.com/blog/the_false_logics_of_computatio.shtml)

[8] Cita de Ludwig Wittgenstein.

[9] Morton, Timothy, “An Object-Oriented Defense of Poetry”

[10] *ibid.*

La mordida del tiburón electrónico

A veces, el arte se mete en aguas turbulentas. Y es algo que se agradece, ya que cuando logra salir ileso de ellas, puede revelarnos los misterios oscuros que acechan en sus profundidades. Esta vez quisiera hablar de artistas que se sumergen en la frenética marea del capitalismo financiero con la ayuda de submarinos robóticos. Quisiera hablar sobre la forma en que la economía global nos ha rebasado, al hacer de nuestras cualidades humanas algo torpe y anticuado frente a la hipervelocidad de las máquinas. Pero, como solemos hacerlo quienes no estamos acostumbrados al agua fría, me iré sumergiéndome poco a poco. Y es que además, por debajo de las olas, hay tiburones muy feroces. Así que vamos con cuidado.

Empezaré presentando uno de los últimos trabajos del colectivo de artistas digitales RYBN [1]. Recientemente tuve la oportunidad de presenciar su pieza ADM8, un robot financiero diseñado para invertir y especular en las bolsas más importantes del mundo [2]. Pude hablar con dos de los miembros de RYBN, quienes me explicaron que ADM8 toma sus decisiones gracias a un algoritmo relativamente sencillo, que a su vez recibe y procesa algunos parámetros externos. El algoritmo permite al robot financiero ADM8 prever el comportamiento de los mercados, e identificar patrones dentro de la oscilación turbulenta del caos financiero. Como si fuera un juguete de cuerda, ADM8 lleva obstinadamente a cabo sus transacciones hasta que se le acaba el dinero. Si: los robots también pueden declararse en bancarrota: se quiebran, literalmente. Entonces se me ocurrieron varias preguntas:

- “¿De dónde viene el dinero que ADM8 invierte en la bolsa?”
- “De una beca artística”, me respondieron los RYBN.
- “Qué bien”, pensé. A mi también me gustaría pedir una beca para especular en

bolsa. Me parece astuto y pertinente. Y si el dinero se pierde, será culpa del robot.

- “¿Y qué tan bueno es ADM8 para jugar en la bolsa?”, pregunté.

- “Es muy malo. Siempre pierde. Es lento y tonto, a pesar de su algoritmo y su capacidad para detectar las tendencias de los mercados.”

- “Vaya, me gusta”, dije para mis adentros, tal vez porque me sentí identificado con el pobre robot que continuamente apuesta y pierde.

Y es que ADM8 no está diseñado para generar riquezas estratosféricas. Podría suceder, aunque las probabilidades de éxito son muy escasas: sería necesario que ocurriera algo muy poco común. El robot fue programado, más bien, para poner en evidencia lo que de hecho sucede en el mundo de las finanzas: todo gira en torno a un enorme y vertiginoso remolino de valores en el que solamente las máquinas, con su velocidad y precisión, pueden aventurarse. Los humanos ya no están cualificados.

Pero, ¿cómo puede ser? ¿Las bolsas de valores más importantes del mundo están a merced de las máquinas? ¿Y dónde quedamos los humanos? Ay, sólo eso nos faltaba...

Pues sí, querida lectora. Yo también me quedé pasmado al descubrir que, desde finales de los ochentas, se utilizan ciertas tecnologías computarizadas con el fin de maximizar las ganancias de las actividades comerciales y financieras. Y que, con el paso de los años, estas tecnologías se han vuelto tan sofisticadas y agresivas, que podríamos decir que se han salido de control o, más precisamente, que se han vuelto autónomas. El trabajo del colectivo RYBN desvía el uso de estas tecnologías hacia una investigación artística de los flujos económicos. Pero existen otros robots bastante más sofisticados, desarrollados por grandes inversores y programados para invertir y ganar.

Los nombres de estos robots financieros son dignos de una recopilación de humor negro, además de que revelan de manera bastante fiel la mentalidad con la que son creados. Por ejemplo, “Auto FX Millionaire”, “Crusher”, “Cyclone”, “Envy”, “Shocker Pro”, “Striker” o el famoso “Shark” [3]. De hecho, “shark” (“tiburón” en inglés) es el nombre que se les suele dar a los humanos que desatan las furias de estos robots, en lo que se conoce como “High Frequency Trading”, o “Transacciones Financieras de Alta Frecuencia”.

Aunque no lo hemos percibido, desde el 2006 el mercado financiero ha sufrido más de 18,000 caídas, con sus respectivas recuperaciones. Estos derrumbes han sucedido en cuestión de segundos, y muy pocos, o casi nadie, pudieron darse cuenta de lo que estaba pasando. Sin embargo, estos tsunamis repentinos fueron detectados por un grupo de científicos que estudiaron las transacciones financieras de alta frecuencia. Como si hubieran descubierto una isla perdida en la mitad del Pacífico, estos investigadores hablan de un “ecosistema” financiero que ni siquiera podemos apreciar [4]. Se trata de un entorno habitado por robots cuya velocidad se escapa de los límites humano. Y, como en cualquier ecosistema que se respete, hay cadenas alimenticias. Justamente, los chicos de RYBN me contaron que el robot llamado “Shark” fue muy exitoso en el momento de ser lanzado por primera vez. Su comportamiento era muy agresivo, como el de un tiburón de verdad, y era capaz de generar, a velocidades infinitesimales, tremendos estragos en los precios de las acciones. El éxito de “shark” hizo que muchos otros lo copiaran, y los varios “sharks” acabaron atacándose entre sí: fue una masacre. Y es que resulta normal que los robots tengan un éxito limitado: funcionan hasta que alguien más descubre el truco.

Un programador de robots financieros describe así la mecánica detrás de esta

locura: en primer lugar, sea crea un algoritmo capaz de explotar alguna ineficiencia en los mercados. Durante un tiempo, los primeros en utilizar ese algoritmo ganan bastante dinero, hasta que los demás se dan cuenta y empiezan a copiarlo: entonces se desata la guerra. Tarde o temprano la ineficiencia desaparece, pues todo mundo saca provecho de ella. Comienzan a llegar las pérdidas, así que el algoritmo se desecha... y la historia vuelve a empezar [5].

Estas cosas no serían más que meras curiosidades, si no fuera porque los efectos de este juego de tiburones electrónicos tiene consecuencias que van más allá del mercado de valores. El filósofo francés Paul Virilio dice lo siguiente:

“Los actores del mundo financiero ya no tienen confianza, lo cual es bastante preocupante porque la confianza y la competencia son la piedra angular del capitalismo. ¿Y por qué no tienen confianza? La razón es de una simpleza bíblica: porque la confianza nunca puede ser instantánea. Debe construirse, ganarse a lo largo del tiempo.” [6]

Y el tiempo es, justamente, aquello que logran colapsar los robots financieros. Virilio sigue hablando de esta hipervelocidad, ya en plan apocalíptico:

“Estamos enfrentando la emergencia de una locura real y colectiva, reforzada por la sincronización de las emociones: la repentina globalización de los afectos en tiempo real que golpea a la humanidad entera al mismo tiempo, en nombre del Progreso. Salida de emergencia: hemos entrado a la era del pánico generalizado.” [7]

Bueno. Tal vez no hace falta tanto pesimismo y oscuridad. Por mi parte prefiero pensar en el día en que ADM8, el robot lento y tonto del colectivo RYBN, logre,

por alguna razón inexplicable, quebrar las bolsas de Nueva York, Tokyo y Londres. Así, de un solo jalón, y a golpe de algoritmo bobo. Podría pasar, de verdad. Y ese día, los que reivindicamos la lentitud y la tontería fraternal celebraremos de manera sencilla no el triunfo de un robot, sino el final de tanta locura sin freno.

[1] <http://www.rybn.org>

[2] <http://www.antidatamining.net/>

[3] <http://www.bestforexrobots.net/>

[4] Fernholz, Tim. “The secret financial market only robots can see”.

<http://qz.com/124721/the-secret-financial-market-only-robots-can-see/>

[5] Mandl, David. Nettime. <http://www.mail-archive.com/nettime->

[l@mail.kein.org/msg01965.html](mailto:mail.kein.org/msg01965.html)

[6] Virilio, Paul. “The Administration of Fear”, Semiotext(e), Los Angeles, EE UU,

2012.

[7] *ibid.*

El nuevo mandamiento

Silencio. Hay un silencio interno que apremia, que llama con voz apenas audible. Es silencio que llama a silencio: llama al descanso. Esa voz que habla por lo bajo dice: guarda silencio, reposa. Te lo dice a ti, me lo dice a mi. Guardar. Silenciar: no para callar ni para borrarse. Silenciar para hacer nacer: un silencio como un huevo que incuba plenitud. Incuba palabras. Y de esas palabras nace voz. Y de la voz canto, y del canto música, y de la música danza, y de la danza movimiento, y del movimiento luz y más palabras. Todo eso contiene el silencio que adentro espera, quieto mientras ocurre el ruido de afuera...

Empiezo así, en esta vena poética, porque quiero marcar el tono de lo que estoy por escribir. Esta vez no hablaré de obras, ni mencionaré nombres de artistas. Escribiré sobre algo que me incomoda porque quiero saber si a ti, querida lectora, te incomoda también. Seré cuidadoso, porque el tema tiene espinas, y no se trata de pinchar. Se trata, o más bien trataré, de ponerle palabras a algo que está apareciendo como un nuevo mandamiento: el de *crear*, y quiero explicar por qué me provoca malestar.

Probablemente habrás oído hablar sobre *industrias culturales*, o *industrias creativas*. Como su nombre lo indica, estas industrias combinan la creación, producción y distribución de bienes y servicios culturales, normalmente protegidos por derechos de propiedad intelectual. Así las definió la UNESCO desde 1982, y desde entonces se han ido consolidando como uno de los pilares más sólidos de la economía global [1]. Resulta bastante curioso pensar que, mientras que a lo largo de la historia la cultura se ha considerado como un bien común, ahora se ve como algo que puede ser *impulsado* sólo si antes se transforma en mercancía.

Seguramente has percibido cómo cada vez más todo tipo de empresas están dispuestas a propulsar la *creación*, incluso la más *radical* o *alternativa* como si fuera un cohete, siempre y cuando deje tras de sí una gruesa estela de dinero.

Difícil definir aquí, en este limitado espacio, qué significa *crear*. Consiste en hacer cosas, sí, pero no cualquier tipo de cosas. El *crear*, comparado con el mero *hacer*, tiene un cierto toque de magia, es un acto inefable que genera artefactos, tangibles o no, a los que llamamos *creaciones*. George Steiner dice que eso de crear no es más que una gran presunción, puesto que sólo las fuerzas cósmicas (dioses o similares) *crean* verdaderamente, mientras que los humanos simplemente inventan [2]. Pero creo que será mejor, lectora, que dejemos de lado este debate y, por ahora, acordemos simplemente que *crear* es el acto creativo ejecutado por las creadoras. Con eso bastará para entendernos, espero.

Arte y dinero no tienen por qué estar peleados. El arte, en el fondo es una habilidad. Los viejitos barbudos que vivían en Grecia consideraron que el arte y la técnica tenían la misma raíz (*techné*), y a pesar de la mucha agua que ha pasado por el río, las cosas no han cambiado demasiado. El arte es una forma de labor que combina lo material y lo inmaterial y, como incluso las artistas tienen que comer, es lógico que esperen una remuneración justa que corresponda con su hacer y su técnica. Nada hay de reprobable en ello, aunque haya románticos que opinen lo contrario. En todo caso, el romanticismo zarpa desde el corazón, pero tarde o temprano acaba encallando en el estómago.

Pero quiero hablar de creación y dinero en la época actual, en nuestro aquí y ahora. De cómo la sensibilidad puede acabar transformándose en mercancía, y de cómo el motor de nuestra pasión se convierte en una máquina de hacer dinero que, muchas veces, acaba en manos de otros. De acuerdo con Franco Berardi (las

lectoras que sigan esta columna ya han oído hablar de él), el capitalismo ha logrado superar la dualidad entre cuerpo y alma, al implicar todas las cualidades humanas asociadas a esta última (instinto, inteligencia, creatividad, pasión) en lo que él llama trabajo semiótico. Mientras que el capitalismo de la era industrial extraía valor a partir de la fuerza muscular humana y las habilidades físicas ejercidas en las fábricas, la nueva forma de *capitalismo semiótico*, alimentada por las tecnologías digitales, explota más bien mente, lenguaje y emociones [3].

La tesis de Berardi permite entender por qué los llamados a *crear*, a *ser creativos*, provienen justamente de los centros de poder económico. Las trabajadoras, sustituidas cada vez más por máquinas, no dejan por ello de ser ellas mismas máquinas generadoras de valor. Si antes era su fuerza física era valiosa, ahora lo es la fuerza de su pasión creadora.

Hoy nos llaman a *crear* como si se tratara de un deber moral: el deber de sintonizar con una onda social imparable, de convertirnos ya no en un engrane (eso es algo del siglo pasado), sino en una célula disruptiva y a la vez creadora, constituyente de un tejido deseante que genera valor. ¡Uy! La palabra *disruptiva*... ¿te suena? Yo la leo mucho en los lemas publicitarios de las industrias creativas. Esa palabra es un producto importado que viene del norte, y que pretende atraer el alma inquieta de las personas más rebeldes y sensibles. Pero la *creación disruptiva* romperá, en todo caso, esas almas y nada más. Y llenará, eso sí, las arcas de los pontífices que proclaman el nuevo mandamiento: ¡*crear, crear, crear!*

Crear como si estuviéramos siendo perseguidos, como siguiendo un mandamiento irrenunciable, como hamsters apasionados haciendo girar la rueda del dinero.

Si he escrito bien hasta aquí, tendría que quedar claro que mi alegato no es en

contra de la creación (o invención, según Steiner), ni mucho menos contra el arte: es en contra de ese mandamiento según el cual *crear* deja de ser una posibilidad (que incluye la de rehusarse a crear) para convertirse en deber. Si en la era industrial la responsabilidad de toda trabajadora consistía en ser eficiente, en la era del *capitalismo semiótico* consistirá en ser apasionada. ¿Será el nuevo mandamiento el principio de la *patocracia*? No, querida lectora, con *patocracia* no me refiero a una sociedad gobernada por patos... aunque la imagen no es desagradable (seguramente lo harían mejor que muchos políticos). Más bien, la *patocracia* sería un régimen político en el que gobiernan los apasionados, aquellos cuya pasión (*pathos*) les confiere un poder moral sobre aquellos cuya actividad no es apasionada. Un régimen así puede ser bastante injusto, porque ¿qué pasión puede sentir quien hace un trabajo necesario pero desgraciado, como limpiar baños o destapar coladeras? Así, la pasión puede volverse verdaderamente disruptiva, al crear efectivamente una ruptura social entre los privilegiados que están enamorados de lo que hacen, y los desgraciados que se ven obligados a hacer el trabajo sucio que nadie más quiere hacer.

Patocracia. Cuac cuac cuac.

Pero más allá de hamsters, patos y especulaciones políticas, el mandato de crear ya ha creado sus problemas. Lectora, me imagino lo que estás pensando: *¡Yo no necesito que me manden: yo soy creativa y creo solita!* Te escucho. Pero resulta que el mandato se ha convertido ya en una tiranía sin tiranos. Lo hemos interiorizado hasta tal grado que se ha convertido en una forma de auto-explotación que nos lleva a exigir de nosotras mismas una serie ininterrumpida y veloz de creaciones, cada una más brillante que la anterior. Aunque nuestro trabajo creativo parezca autónomo, en realidad no lo es: los espacios de creación ya están ocupados por gobiernos y corporaciones, en suma, por una racionalidad económica extrema. La

creación en serie nos ha llevado ya a la uniformización: lo que se puede desear y expresar ya está estandarizado, sale de nosotros como una larga fila de panecillos idénticos sobre una banda sin fin. La industria cultural somos nosotras.

El filósofo Byung-Chul Han habla en su libro “La sociedad del cansancio” sobre las enfermedades psíquicas que trae tal exceso de positividad [6]. El mandato de crear, una vez que lo hemos incorporado, se vuelve una obligación imposible de cumplir y por ello genera frustración: “mis creaciones ya no son tan buenas como antes, no son tan radicales como las de los demás, hace meses que no creo nada, tengo que crear para asegurar la beca...” Y así, quien no crea vale poco, casi nada. Y por ello entristece.

La aceleración que sujeta el proceso creativo, la auto-exigencia constante, el alma exprimida hasta la última gota, ya sin tiempo para regenerar sus jugos... el exceso de positividad y libertad creadora acaban rompiendo todo aquello que, con tiempo, salía del huevo: la palabra, la voz, la música, la danza, el movimiento, la luz. Tarde o temprano todos los cascarones se rompen para revelar que adentro ya no hay nada: esterilidad. Y sin embargo, hay que seguir creando.

Byung-Chul Han habla sobre la fatiga causada por todo esto, y explica también que hay que detenerse. Parar, hacer una pausa, nos permitiría experimentar esa fatiga que sana, ese silencio que nos guarda y nos reconstruye. Si, como dice el filósofo, “todos los esfuerzos por la vida llevan a la muerte”, tal vez habría que quitar el yugo que nos hacen poner sobre nosotros mismos, dejar de lado el constante esfuerzo creador y sumergirnos lentamente en el silencio fértil de la vida. Desertar del aparato abstracto que nos obliga a crear, decir *basta* a la explotación de la sensibilidad. Eso sí que sería un acto (o más bien un no-acto) disruptivo.

El patito crece adentro del huevo: simplemente crece, sin esforzarse. Cuando le toca salir, sale: ni antes ni después. Saber cuándo hacer y cuándo no hacer. Saber el tiempo. Sin mandatos externos, sin mandatos internos. Vivir simplemente.

[1] VV AA, 1982. “Industrias culturales: el futuro de la cultura en juego”, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, México / UNESCO, París, Francia..

[2] George Steiner, 2010. “Gramáticas de la creación”, Siruela, Madrid, España.

[3] Franco Berardi, 2009. “The Soul at Work”, Semiotext(e), Los Ángeles, EE UU.

[4] Byung-Chul Han, 2012. “La sociedad del cansancio”, Herder, Barcelona, España.

El pájaro mixto.

Suele decirse que las artistas deberían hablar de su propio tiempo y que, para hacerlo de manera coherente, tendría que utilizar los medios técnicos que su tiempo le ofrece. Pero ¿qué tiempo es este? ¿Y cuáles son los medios propios de este tiempo? La respuesta fácil y rápida sería decir que vivimos en los tiempos convulsos y caóticos de la era digital y que, por lo tanto, los medios propios de la época son las computadoras y las redes. Pero creo que esa respuesta, además de fácil y rápida, es también perezosa y se queda corta. Porque pienso que una de las particularidades de estos tiempos es que en ellos convergen, coexisten y se arremolinan todos los tiempos: pasados que se niegan a desaparecer y que, por ello, se manifiestan con más fuerza que nunca, y futuros que se insinúan en todas direcciones. Por ello, diría que no es necesariamente cierto que la artista de su tiempo se expresará mejor si utiliza, sobre todo, medios digitales para materializar sus obras. Y diría que tiene plena libertad para utilizar lo que quiera, puesto que todo resonará en este tiempo.

Desde que conocí el trabajo del poeta argentino Mauro Cesari, me impresionó la multiplicidad de medios que utiliza para estar y hacer en el mundo. Mauro deja huella de su aquí y ahora echando mano de todo tipo de chatarra cósmica encontrada en los mercados de pulgas de la Tierra, así como de artilugios incomprensibles venidos el futuro. Se diría que un poeta trabaja con la palabra y que, para plasmarla, no debería necesitar más que lápices o teclados. Y que, para des-plasmarla, le serían suficientes las gomas de borrar o la tecla “delete”. Pero Mauro se ha empeñado en imprimir aquello que las palabras no expresan, y es por eso que lápices y teclados sólo cumplen una función marginal en su poética. Si lo que puede mostrarse no necesita ser explicado, yo procedo entonces a mostrarte, querida lectora, algunos ejemplos de su trabajo antes de ofrecerte algunos

fragmentos del diálogo que sostuve con Mauro hace unos días. Van a continuación algunos enlaces, seguidos de sus palabras y las mías.

Una breve semblanza de Mauro Cesari: http://ludion.com.ar/radar.php?artista_id=23

Su blog: <http://cabezadeliebre.blogspot.com.ar/>

Algunos de sus libros, disponibles en línea:

<http://thenewpostliterate.blogspot.com.ar/2013/04/3-books-from-mauro-cesari.html>

Eugenio Tisselli: ¿Qué es lo que activa tu trabajo? ¿Y tu trabajo, qué es lo que busca activar?

Mauro Cesari: Lo de activar me gusta porque sugiere, al menos en mí, la acción o conjunto de acciones de un cuerpo hacia otro, modificando y sacudiendo su estado. Una afección. Napas de nubes en el celaje, gotitas micrónicas en refracción, atomizadas: salta un moncholo en el río, una zona de infraleves ondula. Preguntas abren a preguntas, sondas de complicidades entre cuerpos ante una velocidad que amenaza con licuarnos -en silencio-. Ese reconocimiento mutuo en la cinética facetada de un acercamiento humildísimo hacia seres y cosas se me aparece como una fuerza de transformación de la materia. Retomando, ¿qué es lo que activa mi trabajo? ¡Qué se yo! entre las pocas que puedo registrar, la rabia, el malestar, estados tisulares de desequilibrio; y luego, contrarreacciones intensivas -la pobreza como recurso infinito- de un cuerpo a las inscripciones que lo surcan y determinan.

Lo que se activa entonces es un territorio. Gerard Manley Hopkins señala en dirección a "consignar el movimiento de la palabra en la escritura"; Guattari (y Deleuze) ponen el pensamiento directamente en relación con la tierra, "se exige un

suelo para el pensamiento, que sería como la tierra en tanto que ni se mueve ni está en reposo, en tanto intuición originaria".

Fístulas del Ur-ritmo entonces, notaciones sobre un soporte: el libro como campo de batalla: ¡si hasta en su estructura es un modelo a escala de los estratos geológicos! Y no olvidar nunca la frase de Mandelstam: "en la poesía siempre es la guerra".

ET: ¿La rabia, el desequilibrio, el malestar... encuentran reposo en la pobreza esencial del cuerpo y la tierra? ¿Poesía como guerra, pero también como remanso entre batalla y batalla?

MC: Si...aunque a veces el único reposo está en la acción. Valoro cada vez más el laboratorio con que cada persona intenta articular su dignidad. Esos espacios -que por supuesto no se limitan a las llamadas prácticas artísticas o escriturales sino que son praxis humanas que desbordan y se inventan todo el tiempo- en el fondo los intuyo ligados a una suerte de necesidad de inscripción que me interesa.

Me cuido de considerar la poesía como ese espacio casi metafísico de redención y consuelo. Esa intuición de misterio que llamamos poesía para mi solo se actualiza en el trabajo concreto. Inscripción y veladura: velamen, mapa fantasma que inmicciona la lengua y nos impregna.

ET: Tu respuesta se bifurca pero en verdad ambas lenguas lamen un mismo engrane: la acción. ¿Cómo es tu propio laboratorio? ¿Cómo es la acción que produce tu poesía?

MC: "Dar la verdad de una percepción" como ha escrito Mario Levrero...

Es difícil responder esto porque la cosa va variando, modificándose en cada proyecto, siguiendo esa excéntrica “cinética de deslizamiento” de seres y cosas. En términos generales consiste para mí en un hacer pasar...

Puedo intentar dar un ejemplo de cómo se fue dando en mí el proceso de escritura de “El orégano de las especies”. En un momento -mucho antes aún de tener siquiera el título- cobró mucha fuerza una suerte de “necesidad” de borrar “El origen de las especies”, de Charles Darwin. Me refiero a borrar fragmentos más o menos aleatoriamente a ver que se exhumaba a partir del texto fuente. Me aboqué a la tarea como a un juego serio y comencé con los borramientos. La marca del corrector que utilizaba en Argentina es “papel líquido”, así que tenía la sensación de asistir a un proceso de licuefacción del que no entendía casi nada. Utilizaba, para saber dónde borrar, algoritmos, planchas tipo stencil, “rejillas de Cárdano” (un sistema criptográfico inventado en el s.XVI), en fin, cualquier cosa que encontrara y sirviera a los fines del ejercicio: disponer una matriz para observar el contenido que convoca. Al tiempo -el proceso duró aproximadamente dos años- entre las extrañas frases, párrafos y excrecencias que iban surgiendo, diseminadas sus letras en toda la página, apareció un nombre: A. Wallace. Investigando a partir de allí pude enterarme de la extraña historia de Alfred Wallace, científico y brujo, creador de la idea de “selección natural” y especie de doble espectral del propio Darwin. Borrar el Origen es producir un resplandor de opacidad que nos vivifica.

Quiero decir con esto que las mutaciones que la lectura de un texto genera son infinitas y suscitan conexiones y poblaciones eclosionales asombrosas que nutren e irrigan el proceso. Vértigos encastrados unos en otros en cada libro. Eclisiones y corpúsculos de emanación por todos lados, la mónada (o monada) jeroglífica a pleno.

Todo eso me impresionó (una palabra que me gusta mucho) fuertemente, de tal manera que aún no logro salir del todo de las series que aquello generó en mí y que a su vez se bifurcan (y trifulcan) en:

a) Trabajos con “chatarra textual”. Restos, escaneos deficientes, empastes, manchas, dibujos, superposiciones, collages, signos de escritura asémica. El viaje de la tinta, planos y operaciones que constituyen lo que podríamos llamar “la glosolalia del grumo”.

b) El trabajo con manuales de anatomía, tratados y textos científicos etc. La estabilidad y “fortaleza cultural” de estos textos (como en el caso paradigmático de la Biblia, cuyo establecimiento en una versión consensuada llevó siglos de versiones expurgadas y conflictos geopolíticos densísimos) se efectúa muchas veces a partir de una limpieza estratégica de elementos inestables y zonas que se presten al malentendido (*) que son, por su intensidad y potencia, aquellos que a mí me interesan especialmente. Funcionan como portales o atractores extraños de transversalidad (¿sucesividades verticales en la lectura, algo que nos está leyendo en los libros?)

Estos grandes textos que la Cultura nos ofrece o su par indisoluble, aquellos textos espurios, berretas que como contenido errático flotan como basura en el ciberespacio son un grano de enigma traccionando nuestra realidad. Mi sensación es que lo cortado restituye otra escena, un disloque, en otro lado. Lo amputado insiste tal como un miembro fantasma...Eso es para mí el realismo (considero mi trabajo, con sus aciertos y deficiencias como literatura realista): el intento de hacer visibles los mundos que insisten dentro del mundo.

(*) Si entiendo bien, el malentendido es uno de los elementos fundamentales en el

conocimiento humano, fuente mágica de las transformaciones.

ET: Mauro, aquí hay material suficiente como para escribir una tesis apasionante. Me gustaría seguir, pero tenemos solamente el espacio de esta humilde columna. Así que, si te parece, te hago una última pregunta. Esa visibilización de los mundos que insisten dentro del mundo se efectúa en tu trabajo a través acciones específicas: montajes, escurrimientos, borrados. ¿La acción llega allí donde la palabra no puede? O, más bien, ¿Qué es lo que puede la acción, a diferencia de lo que puede la palabra?

MC: En las afecciones y los encuentros entre cuerpos algo pasa, saltan chispas, soplos recursivos, quedan rastros: hablar, pensar, escribir, leer, conectar nada con otra cosa. No hay palabra sin acción ni acciones que no generen lenguajes, aunque algunos nos resulten ilegibles.

No quiero añadir más a este diálogo con Mauro. Cierro entonces esta columna con una posdata llena de expectación: el libro “Una Tarde en Ciudad Ganglio”, de Mauro Cesari, será publicado próximamente por la editorial argentina independiente Vox. Ojalá podamos disfrutarlo pronto en estas orillas.

Arte y ciencia (y el elefante)

Entiendo que el vínculo entre arte y ciencia puede ser fértil y provechoso para las culturas modernas. Querida lectora, ¿te habías preguntado alguna vez por qué existe una separación tan tajante entre el arte y la ciencia, y por qué aparecen como dos disciplinas tan contrastantes que incluso llegan a oponerse? Yo me lo he preguntado a veces, y tengo que decir que me parece un tanto artificial la caracterización de la ciencia como un área de conocimiento *fría* y sometida a los cálculos de la lógica, así como la identificación del arte con lo afectivo y lo emocional. Tal vez la ciencia también puede ser afectiva y emocional, así como el arte ser frío y calculador. Sin embargo, encuentro que esta oposición suele estar en el centro del debate sobre cómo lograr la dichosa intersección entre arte y ciencia. Pero creo que la discusión debería ir más allá. Como dice Pau Alsina, arte y ciencia están unidas por voluntades: por la voluntad de entender, de comprender y de aprender la realidad [1]. Las técnicas y los métodos pueden ser muy diferentes, pero las ganas de investigar y explorar se comparten. Pau encuentra lamentable que las artes hayan vivido tanto tiempo de espaldas a las disciplinas científicas, aunque es verdad que también la ciencia ha tendido a considerar a las artes como mero adorno o pasatiempo. Hace unos años, un distinguido neurocientífico me comentó orgulloso que él había integrado a un videoartista en su equipo de investigación para que produjera “videos bonitos” con los resultados de sus investigaciones, para así poderlos mostrar digna y estéticamente en charlas y conferencias. ¡Es verdad! Lo juro por Don Santiago Ramón y Cajal.

En vista de estos desencuentros y malentendidos, parecería necesario propiciar un reconocimiento mutuo entre arte y ciencia: una pacificación entre dos áreas de la cultura enzarzadas en una pugna más bien superflua. Yo estaría de acuerdo con

este posible encuentro, pero pienso que en todo este drama se esconde algo más. No sé, pero sospecho que en esta obra hay gato encerrado o, más bien, elefante en la habitación. No, en la habitación no: en el aula de alguna universidad.

¡El elefante! Una presencia voluminosa e incómoda y, por lo tanto, imposible de ignorar, apretada en el estrecho espacio disciplinar de la academia.

El hecho arquitectónico de que en las universidades los edificios de la facultad de artes y las diferentes facultades científicas se encuentren casi siempre separados no es más que un símbolo de cómo hemos creado subdivisiones y especializaciones en el saber. Pero ¿de qué saber se trata? De aquel que se adquiere en las universidades, por supuesto. Ah. ¿Y no existirán otras formas de saber fuera de las universidades? Ese es, desde mi punto de vista, el núcleo de la cuestión.

El elefante se metió a la universidad: venía de la selva, se perdió. Venía de pisar el terreno donde crecen otros saberes que la deseada convergencia entre artes y ciencias ignora. Porque, por más que logremos crear una nueva interdisciplina donde artistas y científicos piensen y trabajen codo con codo, gastando los mismos materiales, quedarán esos otros saberes que solemos etiquetar de forma decididamente despectiva: tradición, sabiduría, cosmovisión, espiritualidad.

¿Qué clase de arte es aquél que debería converger con la ciencia? ¿El arte cuyo recorrido termina en galerías, museos o festivales, y que por lo tanto necesita estar fuertemente ligado a los mercados y a la lógica del individualismo (aunque sea “colaborativo”) y la competencia? ¿Y qué ciencia se fundirá con ese arte? ¿La ciencia hegemónica, que se ha alzado como poder absoluto, como único acceso legítimo al conocimiento del mundo? ¿Esa misma ciencia que hoy también responde servilmente a las exigencias del mercado, y que va generando verdaderos

monstruos de la mano de una supuesta neutralidad?

Ya sé lo que estarás pensando, querida lectora. Si, hay otras formas de hacer arte, así como hay otras formas de hacer ciencia. Pero también hay otros saberes que no embonan ni en una categoría ni en otra.

Sería ingenuo no reconocer que entre ciencia y arte hay jerarquías innegables que son fruto de procesos históricos y que tienen profundas implicaciones sociales, económicas y políticas. La ciencia se alzó sobre el arte como forma hegemónica de conocimiento alrededor del siglo 17. En aquel entonces, la aspiración de dominar la naturaleza a través del empirismo y la técnica desplazaron otras formas de conocimiento, tal vez más estéticas o afectivas. Sería ingenuo, repito, ignorar que aún hoy el arte tiene que ir haciendo genuflexiones ante la incuestionable autoridad de la ciencia, si es que no decide rechazarla de plano. Sucede así que, en nuestras sociedades, uno es un burro integral si no conoce y reconoce las explicaciones de la ciencia. En cambio, si uno no entiende un carajo de arte, e incluso grita esa ignorancia a voz en cuello, no resulta imposible, a pesar de ello, hacerse pasar por persona inteligente.

Pero está ese “afuera”, ese lugar de donde viene el elefante. Lo que no es arte, lo que no es ciencia, lo que se queda fuera de las universidades. En particular, pienso en el conocimiento ecológico que persiste en numerosas sociedades que aún practican la agricultura de subsistencia, y que dependen de capacidades de observación y experimentación que se encuentran al margen de los distintos alfabetos académicos. ¿Acaso su conocimiento no vale? ¿Acaso el conocimiento que tienen de la tierra, las plantas, la lluvia, el cielo, los animales no sirve para entender y cuidar la vida? ¿Es que sus ideas y representaciones de lo invisible, lo lejano, lo que no se puede explicar con palabras son inferiores, primitivas, ingenuas o

estéticamente menos refinadas que las nuestras? Preguntas difíciles pero que, desde mi punto de vista, apuntan hacia respuestas más importantes que todos los esfuerzos por hacer que los académicos de dos diferentes facultades dejen sus soberbias a un lado y se sienten a dialogar.

Más valdría, digo yo, sacar a artistas y científicos de sus aulas, llevarlos al campo y abrirlos en canal, para que finalmente puedan sorprenderse y aprender.

[1] Entrevista a Pau Alsina, por Àlex Claramunt. “A caballo entre arte y ciencia”, <http://www.elmundo.es/cataluna/2014/04/03/533ae216268e3e6e2a8b4578.html>

El mapa como poema

La palabra no es la cosa. Con las cosas hacemos vida; con las palabras hacemos voz y escritura.

El mapa no es el territorio. En los territorios construimos y destruimos; en los mapas...

¿Qué hacemos en los mapas? Admitámoslo, querida lectora: leemos mapas para orientarnos y encontrar cosas en un espacio, pero rara vez los *escribimos*. O al menos así parece. Alguna vez habrás dibujado un mapa sobre una servilleta para explicarle a una amiga cómo llegar a tu casa. O habrás puesto tachuelas sobre el mapa de tu ciudad para señalar tus conquistas. Pero los mapas, al referirse a un mundo cada vez más ocupado y cuadriculado, difícilmente presentan la posibilidad de contribuir, de hacer nuevas superficies. Tus huellas, sin embargo, al pisar el territorio, dejan marcas que lo transforman aunque sea de forma imperceptible. Piensa en un parque, piensa en el césped que está en ese parque. Caminas sobre el pasto, otras siguen tus pasos. Pasa el tiempo, y ese camino se vuelve una brecha visible entre el pasto. Transformamos el territorio. ¿Por qué no habríamos de transformar los mapas?

De la misma forma que dibujas sobre una servilleta, el río dibuja su curso a través del valle. Humanos y no humanos dibujamos el mundo constantemente. La servilleta con tu mapa se convierte en una cosa que existe en el mundo, y que puede colocarse en un mapa. Un mapa de servilletas con mapas dibujados: dibujarlo sería un bonito proyecto, si no fuera porque a las servilletas se las lleva el viento. Y aunque existen mapas del viento [1], los humanos solemos más bien crear

mapas de lo fijo, o al menos de aquello que nos lo parece. Desde los mapas del cielo nocturno, esculpidos hace casi veinte mil años en las cuevas de Lascaux, a los mapas de la antigua Babilonia, Egipto y Grecia, hasta la era de la exploración espacial, hemos trazado líneas y puntos para crear sentido y orientarnos entre lo que existe en el mundo y más allá. Históricamente, esta labor ha estado reservada a los cartógrafos, cuyas técnicas les permiten crear proyecciones, líneas y puntos, ya sea en papel o, más recientemente, en pantalla. Pero los cartógrafos, a fin de cuentas, son personas como tu y como yo y, por tanto, caminantes. Ellos y ellas también pisan el territorio, y lo transforman, y tienen voz. Después de sus largas jornadas de trabajo también caminan de regreso a casa y, si el cansancio y la atención se los permiten, encuentran cosas inexplicables regadas por el terreno. Un mapa dibujado en una servilleta, por ejemplo. Y nadie puede decir que esa cosa, cargada de sentido como la que más, no es digna de aparecer en un mapa.

Pero, ¿cómo hacer un mapa de servilletas dibujadas? ¿Habría que marcarlas como líneas o curvas, siguiendo su vuelo impulsado por los giros del viento? ¿O bien como puntos que marcan nuestro encuentro con cada servilleta? La respuesta está en tu poética, querida lectora. En la manera en que dibujas el mundo.

Tim Ingold sugiere que dibujar es tan fundamental para nuestra existencia como caminar. Sin embargo, damos cada vez menos valor al dibujo. Con facilidad decimos “soy muy mala para dibujar”, y ello no nos quita mérito ante los ojos de los otros. No sucede lo mismo con la escritura: no saber escribir es, casi en todos los rincones del planeta, un motivo de vergüenza. Más aún, continúa Ingold, el dibujo se ve devaluado ante la proliferación e importancia de imágenes de todo tipo. Y así, la gran tensión que hay entre estos dos polos, imagen y escritura, parece haber expulsado al dibujo de nuestra cultura. ¿Por qué dibujar entonces? Dibujar como un acto de resistencia, sugiere Ingold [2].

En sus propias palabras, Rebecca Solnit es una artista que “escribe y dibuja” [3]. Y hace libros en los que explora las cargas sociales, psicológicas y políticas del espacio y sus representaciones. Dos de ellos son especialmente interesantes, ya que buscan repensar aquello que puede señalarse sobre un mapa y, por lo tanto, el espectro de sentido que un mapa puede crear. En “Infinite City: A San Francisco Atlas”, Solnit escribe y dibuja el mapa de los nombres de esa ciudad, de los *espacios verdes* rescatados por sus mujeres, de sus viejas salas de cine, o de los lugares a donde llegan las mariposas migrantes [4]. Tiempo después, colabora con Rebecca Snedeker para escribir / dibujar “Unfathomable City: A New Orleans Atlas”, y vuelve a proponer mapas maravillosos, refiriéndose esta vez a la ciudad sureña. Este segundo libro adquiere tintes más explícitamente políticos, ya que *mapea* las ruinas que dejaron el huracán Katrina y la negligencia gubernamental en 2005, los sitios de extracción de petróleo y su consiguiente destrucción del entorno natural, presas y prisiones, comida y prostitución, derechos civiles y helados de limón [5]. Correlaciones y contigüidades imposibles, poéticas y políticas. Reveladoras. Rebecca Solnit dice: “En las ciudades, me interesan más los espacios públicos y las calles que los edificios. Más que los edificios, me interesa el espacio que existe entre ellos, ya que es importante en relación a mi trabajo sobre la democracia y la forma en que ésta requiere que co-existamos en público.” [6] Pero está también su voluntad de hacer que los mapas sean de nuevo “maravillosos, seductores, deliciosos y hermosos.”

¿Y si pudiéramos encontrar en el mapa la síntesis poética de política y estética? En el mapa, el conflicto sin resolver que nos impulsa al conocimiento, al diálogo, a la construcción y a la destrucción. En el mapa el soplo, en los cuerpos el movimiento.

Como bien sabes, querida lectora, algunas herramientas transforman nuestra

manera de dibujar y, por lo tanto, de hacer mapas. Hace algunos años conocí a Jerome Lewis, un antropólogo inglés, quien me contó sobre su trabajo con los pueblos pigmeos. Resulta que en las selvas al oriente de la República Democrática del Congo, lugar donde viven los pigmeos desde tiempos inmemoriales, está ocurriendo una tala de árboles indiscriminada. Las industrias madereras extraen, muchas veces de manera ilegal, decenas de miles de metros cúbicos de madera cada año, dejando detrás de sí una naturaleza devastada. Sobra decir que todo esto pone en riesgo extremo a los pueblos pigmeos, cuya lucha en contra de la extracción excesiva es, por decirlo elegantemente, asimétrica. Frente a esta situación, Jerome ideó una estrategia: decidió prestar a los habitantes de la selva un dispositivo GPS mediante el cual podrían señalar en un mapa los diferentes lugares que, según ellos, estaban dotados de carga simbólica: sitios de cacería, zonas con plantas curativas o alimenticias, lugares sagrados, entierros. Lugares y significados que, en definitiva, el capitalismo salvaje y sus máquinas (¡y sus mapas!) ignoran o desprecian. Así, un grupo de jóvenes pigmeos armados con un GPS crearon un mapa, mismo que fue utilizado como evidencia por una conocida ONG, la Rainforest Foundation, para mediar en el conflicto [7]. La Rainforest Foundation otorgó un *sello verde* a las industrias madereras que se comprometieron a dejar intactos los lugares simbólicos de la selva, apostando a que los consumidores preferirían adquirir productos con ese sello y dando, por tanto, una cierta ventaja competitiva a los extractores respetuosos. Más allá de los resultados de esta estrategia, que en un inicio fue exitosa, es curioso señalar algo que me dijo Jerome: que a pesar de que en el arte pigmeo se pueden observar preciosos dibujos abstractos hechos con puntos, líneas y curvas [8], en su cultura no existía la noción de *mapa*. Por esta razón, el primer paso que dio mi amigo antropólogo fue explicar a los participantes del proyecto qué era un mapa, y cómo podía dibujarse al caminar con un GPS. Al menos entre los pigmeos, la necesidad de reconocimiento y voz trajo consigo la necesidad de dibujar el espacio *como si lo viera un ave en alto vuelo*.

Cierro aquí esta columna, y de salida propongo pensar el mapa como poema, como superficie de producción de espacio y vida. Y digo también que si un mapa puede ser un poema, será además un poema político en la medida que responda y se resista a los mapas que nos inculca el poder.

[1] Mira, por ejemplo, el Atlas Eólico de México:

<http://sago1.iie.org.mx/eolicosolar/Default.aspx>

[2] Tim Ingold, “Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description”, Routledge, 2011.

[3] Sitio web de Rebecca Solnit: <http://rebeccasolnit.net/>

[4] Algunos de los mapas de “Infinite City”: <http://www.7x7.com/arts/rebecca-solnits-infinite-city-maps-sf-whole-new-light>

[5] Sobre el libro “Unfathomable City”: <http://www.ucpress.edu/book.php?isbn=9780520274044>

[6] Entrevista de Rebecca Solnit hecha por Jarrett Earnest:

<http://www.brooklynrail.org/2014/03/art/rebecca-solnit-with-jarrett-earnest>

[7] Sobre el proyecto de Jerome Lewis:

<http://www.newscientist.com/blogs/onepercent/2012/02/interactive-maps-help-pygmy-tr.html>

[8] Georges Meurant, “Mbuti Design: Paintings by Pygmy Women of the Ituri

Forest”, Thames & Hudson, 1996.

1. Política algorítmica

La dictadura financiera presenta una paradoja: así como las transacciones económicas, que en microsegundos son capaces de cambiar el destino de países enteros, son el resultado de actos de lenguaje, es el propio lenguaje lo que, a su vez, se ve transformado y sometido por los flujos de los mercados financieros. Esta paradoja puede trazarse en forma de un bucle de retroalimentación negativa, es decir: un proceso relacional en el cual, mientras que uno de los actores de la relación se amplifica y expande (la economía), el otro se somete y debilita (el lenguaje). Los efectos de esta retroalimentación paradójica sobre la política son claros y bien visibles: el intercambio lingüístico que da vida a la esfera pública, necesaria para pensar la organización de la democracia, se ve disminuido y neutralizado debido a su sujeción al mercado, hasta tal punto que es la propia política lo que termina por ser anulado. La política como espacio de realización de la vida cotidiana se ve reducida a un motor que ejecuta los algoritmos de las finanzas. En este campo reconfigurado, lo colectivo se vuelve cada vez más inimaginable, y los individuos se convierten en autómatas celulares en cuyo cuerpo mismo ya están inscritos tanto el código del comportamiento económico como el lenguaje plano y mutilado que requiere el capital para operar sin fricciones.

2. Necrocapitalismo

Quienes se nieguen a acceder a la vida como meros autómatas celulares serán aniquilados por la dictadura financiera, que se encuentra ya plenamente en su fase asesina: el necrocapitalismo. Achille Mbembe propuso que la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Esto era la necropolítica. Hoy, la dictadura financiera

prescribe la progresiva reducción de la esfera política, con el fin de anular las restricciones que las leyes y códigos imponían al capital. Y, efectivamente, los gobiernos se han reducido, convirtiéndose en meros facilitadores del avance implacable del capital, pero sin dejar de ejercer su capacidad operativa de matar o dejar vivir. Así, el verdadero poder se traslada directamente a las manos del capital, que es ahora quien ordena quién vive y quién muere. El poder del capital es un poder necrocapitalista que, sin embargo, es ejecutado por los funcionarios de la antigua esfera política.

3. México

México pasó de la necropolítica al necrocapitalismo no por las armas sino con las plumas, empuñadas por presidentes y secretarios de economía para firmar, en 1992, el tratado de libre comercio con Canadá y Estados Unidos (TLCAN). ¿Qué ha sucedido en México desde entonces? Una secuencia caótica e inabarcable de privatizaciones, expolios y crímenes: cambios radicales cuyo núcleo es la destrucción casi total de la antigua esfera política.

Después de la desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, Elisa Godínez escribió que “no es ninguna novedad que el sector empresarial encabece las demandas de reprimir las protestas sociales que afectan directamente sus bienes e intereses, argumentando el respeto al Estado de Derecho.” [1] Y, efectivamente, en la era post-TLCAN, ya no es ninguna novedad. Pero tal vez la novedad sea que ahora el Estado Mexicano defiende ya no solamente a las empresas nacionales y sus intereses, sino también a las extranjeras. No se trata de una novedad menor: todo tipo de empresas extractivas, por ejemplo, multiplican gracias a ello sus concesiones y ganancias y, como daño colateral, devastan la tierra, los ecosistemas y, por supuesto, a comunidades y pueblos enteros. De acuerdo con datos de una investigación elaborada por la Red Mexicana de Afectados por la Minería, a partir

de la entrada en vigor del TLCAN se han extraído de México 450 toneladas de oro, lo que equivale a casi tres veces más que las 185 toneladas extraídas durante 300 años del dominio colonial español. Este expolio sin precedentes ha beneficiado, sobre todo, a compañías Canadienses y Estadounidenses, que juntas acaparan casi el 85% del total de concesiones mineras privadas, y que solamente pagan a México el 1% de lo que extraen [2].

4. El Artículo 27

El artículo 27 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos trata sobre la propiedad de la tierra y los recursos naturales. Originalmente establecía que “la propiedad de las tierras y aguas comprendidas dentro de los límites del territorio nacional, corresponde originariamente a la Nación.” Esta visión, evidentemente, tenía que cambiar de manera radical bajo el necrocapitalismo, ya que, en lugar de reconocer la naturaleza originaria de la propiedad privada y el derecho de los capitalistas a poseerla, indicaba que “la Nación” era en principio dueña de todo. Ahora, gracias a las distintas reformas al artículo 27, “la Nación” se arroga el derecho de transmitir el dominio de tierras y aguas (y, por consiguiente, de humanos y no-humanos que las habitan) a los particulares constituyendo la propiedad privada. El artículo 27 es hoy es la alfombra roja extendida por el Estado Mexicano para recibir por la puerta grande a los flujos y algoritmos financiero-lingüísticos del necrocapital.

5. La única política posible bajo el necrocapitalismo es la política algorítmica

La pieza titulada “El 27 | The 27th” es un ejemplo de lo que puede ser la política algorítmica. Lejos de trazar un camino de salida al horror y la explotación necrocapitalista, la política algorítmica ahonda en la herida al intentar meter profundamente el dedo en la llaga. La llaga es la fisura terminal en la esfera de la política, demasiado poco eficaz como para atender al necrocapital con la velocidad

necesaria. Una vez desangrada por completo, la política hecha por humanos deberá ser sustituida por la política algorítmica: política hecha por máquinas.

En “El 27 | The 27th”, un algoritmo opera directamente sobre el texto del artículo 27 de la siguiente manera: cada noche, después del cierre de la Bolsa de Valores de Nueva York, un robot obtiene el índice final de las acciones. Si éste es positivo, otro robot elige al azar un fragmento del artículo y lo traduce automáticamente al inglés, insertando la traducción en su lugar correspondiente, entre el texto original en español. Después de un tiempo suficiente, el texto del artículo 27 se podrá leer en su totalidad en un inglés incorrecto pero eficaz. Un inglés automatizado que habrá intentado desplazar brutalmente a humanos que, sin embargo, se aferran tenazmente a un territorio delimitado por mero lenguaje, negándose a morir. Un inglés automatizado que habrá erosionado esa tierra, delimitada por mero lenguaje, hasta dejarla irreconocible: rasgada, explotada, medio muerta.

“El 27 | The 27th”: <http://motorhueso.net/27>

[1] <http://horizontal.mx/ayotzinapa-y-el-discurso-empresarial/>

[2] Centro de Derechos Humanos Miguel Agustín Pro Juárez, A.C., “Manual Anti minero”. México 2014.

<http://motorhueso.net>