

DISERTACIONES 8

EN UNA ORILLA BRUMOSA

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

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

EDICIÓN Y PRÓLOGO DE
VERÓNICA GERBER BICECCI

gris tormenta

EN UNA ORILLA BRUMOSA

Todos los textos aquí reunidos —dice Gerber Bicecci, editora invitada— imaginan formas de relacionar las artes visuales con el cuidado de la vida en dosis equilibradas de utopía y distopía. Este libro no solo reflexiona sobre futuros posibles, plantea mundos en los que podremos dismantelar los paradigmas del siglo XX para replantear las herramientas con que hacemos arte; especula opciones para que el arte sea más consciente de sus modos de producción.

VERÓNICA GERBER BICECCI

(Ciudad de México, 1981) es una artista visual que escribe. Su búsqueda artística —el cruce entre palabra e imagen— comenzó en *Mudanza* —una colección de ensayos sobre escritores que abandonaron la literatura convencional para adentrarse en las artes visuales—, para seguir después en *Conjunto vacío*, *Palabras migrantes*, *Otro día...* y *La Compañía*. Como editora, seleccionó los textos e invitó a los autores que aquí exploran los límites del lenguaje —una de sus grandes inquietudes.

DISERTACIONES DE GRIS TORMENTA

Colección de antologías alrededor de un tema debatido por un grupo heterogéneo de voces o alrededor de una pregunta que sugiere una disertación colectiva. Aquí se construyen textos de pensamiento grupal que intentan definir un concepto que elude la definición. En los fragmentos encontramos autonomía, pero es en el conjunto donde reside la fuerza de la discusión y la relevancia de la idea para lectores y escritores contemporáneos.

En una orilla brumosa

En una orilla brumosa

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

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

Edición y prólogo de Verónica Gerber Bicecci

gris tormenta

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

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

Edición
Verónica Gerber Bicecci*

Coordinación y diseño
Mauricio Sánchez
Jacobó Zanella

Asistencia editorial
Luis Bernal
Juan Carlos Franco
Germán Vázquez

ISBN 978-607-99130-0-7

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

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

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

✧ FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO

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

ÍNDICE

NOTA PRELIMINAR

II

PRÓLOGO

Poner el lenguaje en las vías
(para que estorbe)

VERÓNICA GERBER BICECCI

13

Autónomas e ininteligibles

HITO STEYERL

Medya: la autonomía de las imágenes

37

CECILIA MIRANDA

Tengo una pestaña en el pie

51

MARIO MONTALBETTI

La nuestra es una época visual

61

No humanas

ALICIA KOPF

La nueva voz de lo inanimado

71

ARIEL GUZIK

Caligrafía cetácea

83

STANISŁAW LEM
La erúntica
91

Migrantes

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

OLIVIA TEROBA
Personas mirando el cielo
125

Antónimas

REDES COMUNALES MIXES
+ YÁSNAYA AGUILAR GIL
El arte, la literatura y las estéticas
colectivas de la tierra
139

MARIA FUSCO
La repetición de la repetición da lugar a lo específico:
después de *With A Bao A Qu Reading*
When Attitudes Become Form,
después de *When Attitudes Become Form*
153

Desenterradas

DANIELA FRANCO
(Sin título)
163

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

URSULA K. LE GUIN
Hacer mundos
205

Anexos

AUTORES
211

BIBLIOGRAFÍA RELACIONADA
216

OTRAS MÁQUINAS DEL TIEMPO
225

AGRADECIMIENTOS
229

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

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

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

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

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

Poner el lenguaje en las vías (para que estorbe)

Ensayar especulativamente

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

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

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

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

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

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

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

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

Práctica caligramática

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

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

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

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

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

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

La selección

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

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

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

Lo común

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

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

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

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

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

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

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

Autónomas e ininteligibles

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

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

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

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

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

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

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

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

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

No humanas

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

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

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

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

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

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

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

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

Migrantes

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

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

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

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

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

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

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

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

Antónimas

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

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

«*Arte y literatura* han quedado indisolublemente ligadas al capitalismo y al colonialismo tardíos, y esa relación explica que no se les use más para nombrar las manifestaciones estéticas de nuestros tiempos.» Es el año 2172, y las instituciones culturales, propias de la Noche Capitalista, son analizadas

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Desenterradas

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

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

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

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

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

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

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

Coda

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

VERÓNICA GERBER BICECCI

Autónomas e ininteligibles

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

OTROS TÍTULOS
DE LA COLECCIÓN DISERTACIONES

EN BUSCA DEL PRESENTE

¿Cuáles son esos rasgos que definen nuestro presente? Voces de veinte autores de ocho países se entrelazan para esbozar los trazos individuales y sociales de nuestro tiempo. Del arte a la economía y de la cultura a la tecnología, esta selección del vasto archivo de *Letras Libres* revela, con fuerza y carácter, un vibrante corte transversal del mundo contemporáneo.

NUEVAS INSTRUCCIONES
PARA VIVIR EN MÉXICO

Entre 1969 y 1976, Jorge Ibargüengoitia escribió una columna en el periódico *Excélsior*, que luego se editó en el libro *Instrucciones para vivir en México*. En esos textos exploró, con gran humor, el comportamiento de la sociedad de entonces. Cincuenta años después, veinte autores retoman esa línea de pensamiento, inusual en el panorama literario actual, en veinte textos inéditos.

REGRESO A LA TIERRA

¿Qué pasa después de observar la vastedad del universo? ¿Cómo cambia la percepción de la Tierra de aquellos que han podido reflexionar sobre ella desde la inmensa lejanía? Nueve astronautas de cinco países y seis décadas narran la experiencia de su reencuentro con nuestro planeta: la anticipación del regreso, el viaje mismo o las reflexiones y las emociones posteriores —rara vez leídas.

Hito Steyerl explora el templo más antiguo del mundo en su *smartphone*. Stanisław Lem enseña a hablar a una colonia de bacterias. Juan Cárdenas cuenta la historia de una ciudad infectada por extrañas arquitecturas de lenguaje. Alicia Kopf entabla un diálogo platónico con un robot. Mario Montalbetti cruza la frontera de lo verbal a lo visual. Maria Fusco canibaliza frenéticamente una lista de artistas visuales hegemónicos. Eugenio Tisselli transcribe una conversación del fin del mundo. Ariel Guzik inventa un instrumento, un poema submarino, para comunicarse con ballenas. Daniela Franco enuncia que el futuro es ahora. Yásnaya Aguilar Gil imagina que las artes sobreviven un apocalipsis capitalista. Cecilia Miranda observa el mundo al ras del suelo. Olivia Teroba voltea al cielo y narra su genealogía de escrituras. Ursula K. Le Guin sugiere la creación de un mundo nuevo a partir de los mundos que hemos perdido.

Provenientes de nueve países, estas trece voces imaginan y exploran los futuros de la escritura y su relación con las artes visuales a través del ensayo especulativo. La antología traza cinco rutas de lectura — escrituras autónomas e ininteligibles, escrituras no humanas, escrituras migrantes, escrituras anónimas y escrituras desenterradas— que, desde una orilla brumosa, exploran los límites de las disciplinas, de la imagen, del texto, de la imaginación especulativa y del futuro mismo para replantear las herramientas con las que pensamos y hacemos arte.

Estamos frente a lenguajes que colaboran de modos sutiles y no tan sutiles con la devastación de lo vivo. No pienso que haya un camino más eficaz, ni confío en un nuevo paradigma que forjará ese «otro» lenguaje. Si los futuros que nos esperan son múltiples es porque lograron evacuar su molde. «Importa qué mundos hacen reales otros mundos», dice Donna Haraway, y lo que hay en esta antología es un intento por contribuir, desde la incomodidad con el presente, con algunos hilos que puedan entrelazarse y tejerse para hacer otros mundos, otras constelaciones de lenguaje. A partir de trece textos brillantes, podemos empezar ese tejido escribiendo y haciendo imágenes indóciles y multilingües, empáticas, cuidadosas y situadas. — *Verónica Gerber Bicecci*, en el prólogo

CON EL APOYO DE

✱ FUNDACIÓN JUMEX
ARTE CONTEMPORÁNEO

TALLER EDITORIAL
GRIS TORMENTA
2021
gristormenta.com

ISBN 978-607-99130-0-7

