

POETAS ESCLAVOS, MÁQUINAS SOBERANAS

César Cortés Vega

Primera edición en Remediables: 2017

Producción:

Secretaría de Cultura/Dirección General de Publicaciones

Centro de Cultura Digital

César Cortés Vega

Poetas esclavos, máquinas soberanas

Diseño de portada: Nicole Monsiváis



Licencia de Creative Commons

Poetas esclavos, máquinas soberanas

de César Cortés Vega está bajo una licencia

Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0
Internacional License.

©2017 César Cortés Vega

©2017 Libros Mala letra por diseño original

ISBN electrónico: 978-607-745-617-9

Todos los Derechos Reservados.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, sin la previa autorización por escrito de la Secretaría de Cultura/ Dirección General de Publicaciones

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Poetas esclavos,
máquinas soberanas



RE
ME
DIA
BLE
S

César Cortés Vega

Poetas esclavos,
Máquinas soberanas



Introducción: Podredumbre del mecanismo

I.

El escritor alemán Kurd Lasswitz, a quien Borges menciona en su célebre ensayo “La biblioteca total”,¹ escribe un relato en 1901 llamado “La biblioteca universal”² en el cual concibe una especie de gran enciclopedia que lo contiene todo. Todas las obras, los discursos e incluso las frases ininteligibles que balbuceamos entre sueños. Todo. El profesor Wallhausen, personaje de la historia, concluye que si el pensamiento humano puede expresarse en grafías del alfabeto latino, incluyendo signos de puntuación y espacios que separan las palabras, entonces bastará con imprimir de manera ordenada una sucesión de letras que genere todas las posibles combinaciones entre éstas, hasta que, de manera no casual, esto arroje como resultado las obras de Tagore, libros de administración o las plaquettes de los poetas emergentes. Y todo lo demás. Incluso las obras que no se han escrito, redactadas en términos que aún no se han acuñado:

¹ Borges, Jorge Luis. (1985). *La biblioteca total*. México: Fondo de Cultura Económica.

² Lasswitz, Kurd. (2014). *La biblioteca universal*. Málaga: Editorial José J. de Olañeta.

Digamos que uno desea refrescar su memoria acerca de un pasaje del *Fausto* de Goethe, y logra alcanzar un volumen que parece tener sentido. Pero cuando ha leído una o dos páginas, todo pasa a ser «aaaaa», y esto es lo único que hay en el resto de las páginas del libro. O quizás uno halle una tabla de logaritmos. Pero no puede saber si es correcta. Recordad que la Biblioteca Universal contiene todo lo correcto, pero también todas las variaciones incorrectas posibles.

Borges, en el breve texto citado, dice que Lasswitz insta a los hombres a producir una biblioteca inhumana, que le pone orden al azar y que elimina la inteligencia. Y es que, por muchos volúmenes que tuviera esta empresa pesadillesca —filas serpentinadas de libreros en el laberinto— cuando el último punto escrito es colocado, el acervo llegará irremediabilmente a su fin. Borges acierta por eso en la emoción que semejante cosa es capaz de producir, cuando al final de su breve texto habla de la perversidad de la mente del hombre:

Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria, cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira.

Por supuesto esto no sólo indica la vasta y compleja cultura de Borges, sino también su racionalismo reflexivo. Fascinado a la vez que estremecido, por una pretendida ruptura de los límites que la mente de un hombre es capaz de generar, él también está dedicado a realizar morbosos recuentos que registran la ruptura de la ley. Lo cual no hace sino confirmarla. Una curiosa osadía que resulta más bien hábito perverso, aunque natural. Y es que lo que lo abarca todo, pretende convertirse en uno, ser el centro sin periferia. Así, muchos relatos de

Borges apuntan hacia una idea particular sobre lo infinito; su matemática literaria se verifica en relaciones que a la vez que anecdóticas, se refieren a un conteo que está más allá de los límites de una cultura ocupada en la comprobación. Esto no le es dable a un ser con sentidos derivados de una diferenciación que, aspirando al progreso, elimina los residuos que no cuadran en las cuentas de lo común. Porque si bien no es fácil encontrar características precisas que determinen el *racionalismo*, dado que una clasificación así comprendería una buena cantidad de creencias basadas en ideas de la “verdad” muy distintas entre sí; existe una moral creada por algunos sistemas complejos de representación occidental que estabilizan las contradicciones, las hacen asequibles e históricamente determinantes. Se trata, al menos en un nivel especulativo, de modelos creados por el lenguaje que, sin embargo, en su aplicación son tomados al pie de la letra. La idea de Lasswitz sobre una biblioteca total, por ejemplo, demuestra el límite mediante el exceso: si todos esos sistemas estuviesen ahí, sugerirían el infinito mediante la angustia que nos produciría la incapacidad que tenemos los humanos de verlo todo de una vez. Perímetro divino, la locura producida por intentar el entendimiento de lo inefable implica el haber roto con el espacio cómodo desde el cual pensar el mundo. El hecho de que este recuento obsesivo del “todo” sea sin embargo finito, produce la diferencia que permite que un sueño se convierta en real pesadilla. Porque, basados en las raíces angustiosas de la cultura y sus contradicciones, los métodos para poner en práctica aquellos sueños pueden ser tan peligrosos como estar frente a Medusa a quien, como dice Baudrillard,³ es imposible mirar a los ojos sin morir. Por ejemplo, luego de un esforzado conteo para localizar en esa maraña de balbuceos delirantes algo que ha sido buscado

³ Jean Baudrillard. (1991). *La transparencia del mal (Ensayo sobre los fenómenos extremos)*. Barcelona: Editorial Anagrama.

por años, un asiduo buscador encuentra un libro secreto y guardado a los iniciados. Al llegar a la última página, cuando ha cuadrado sus pensamientos con los del autor, la hoja tan sólo devuelve el rastro del bailoteo gatuno sobre los botones de un teclado.

En otro texto —ahora sí, un cuento— llamado “La biblioteca de Babel”,⁴ Borges imagina sectas que se forman alrededor de una biblioteca similar a la concebida por Lasswitz. Una de ellas intenta proscribir la esclavitud a la cual son sometidos quienes buscan escritos canónicos, pidiéndoles a sus fieles que barajen letras y símbolos para reconstruir mediante el azar los mismos libros buscados. Otra secta más, llamada los Purificadores, está dedicada a eliminar textos para así reducir las posibilidades de búsqueda. Sin embargo Borges se ríe un poco de los disidentes, aclarando que la biblioteca es más grande que sus ridículos intentos liberadores.

II.

Si bien la estrategia de los enciclopedistas estuvo fincada en la concentración del conocimiento en una síntesis objetual de veintiocho volúmenes, el intento consumó un gesto performático que tendría una repercusión más allá de sus intenciones originales. La Ilustración intentaba trascender la dispersión que el feudalismo había dejado a su paso abogando a favor de una idea de progreso en la que la cultura europea se basaría por siglos. Aquella integración de la cual se sigue ufanando, habría puesto los primeros cimientos para la construcción de un nuevo orden que tendría en la Revolución Francesa su crisis máxima. Los esfuerzos de personajes como Diderot o Voltaire habrían de crear un espacio autorreflexivo que por supuesto

⁴ Borges, Jorge Luis. (2002). *Ficciones*. Madrid: Alianza editorial.

no sólo redundó en el avance científico, sino en la sofisticación del arte y el pensamiento abstracto que permitiría crear nuevos grupos de poder ocupados en la administración de las ideas. Porque, como bien lo señalan Adorno y Horkheimer,⁵ el iluminismo tendría consecuencias funestas, gracias a que el perfeccionamiento de la maquinaria social habría de crear subestructuras de especialización y conocimiento que, como última consecuencia, se volverían en contra de todo aquello que saliera de sus límites. Si nuestro nuevo orden racional a lo Wikipedia les debe alguna cosa es la idea errónea de que la acumulación de cultura vale para algo más que para reorganizar el poder. Si “el sueño de la razón produce monstruos”, como lo indica aquel célebre grabado de Goya, una de sus peores criaturas es aquella que privilegia el pensamiento decorativo, aquel que permite la ostentación del espacio que se habita, de los modos de ser de las ideas que lo pueblan como insignias iluminadas, de aquello que en tiempos de oscurantismo se ocultaba. Porque nuestra cultura —es decir, las múltiples maneras que hay de desarrollar las ideas de Occidente, aún en nuestros territorios postcolonizados— no habría sido posible sin aquella propagación de las ideas que perfilaban el deseo inalcanzable de totalidad. Por eso me parece que Kurd Lasswitz es al menos capaz de concebir el vómito de aquella cultura universal que lo ha engendrado. En esta biblioteca absoluta, babélica e irrefutable, ¿cómo distinguir lo mejor de lo peor? Es decir, cómo saber que en algunos momentos de lectura ininteligible no estamos en realidad frente a un poema Tristan Tzara, por ejemplo.

Por eso una diferenciación me parece clave al pensar las paradojas en los deseos de trascendencia: el mecanismo se pudre y esa descomposición no podría ser incluida en el mecanismo, si es que éste

⁵ Horkheimer, Max y Adorno, Theodor W. (1987). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.

quiere seguir vivo. Lo que dislocaría la idea de totalidad sería aquello que no es verificable: el espacio perfecto para que la máquina pueda redimirse y despertar de la pesadilla. La enfermedad misma pervive paralelamente en su ambigüedad, y entonces no es enfermedad sino carácter nuevo, idea no pensada, anomia. Si Lasswitz plantea que todas las ideas son representables, es gracias a un consabido logocentrismo que ha creado a personajes que cargan una piedra camusiana de Sísifo con convicción irrisoria. Esos son los oficiantes de la ley babélica a la que estamos acostumbrados. La ilusión de verdad que, en los espacios de validación cultural nos permite celebrar la posibilidad de subsistir con los pies posados sobre su tierra.

La mayoría de ordenamientos culturales, pues, no escapan de semejante cosa. Si, por ejemplo, la poesía ocupa un espacio privilegiado en la comprensión de estos asuntos, sigue siendo una tradición cultural y toma parte de eso mismo que pretende poner en juego: por mucho que las palabras sean reveladas por un ente metido en una realidad alterna que susurre los versos al oído, las imágenes logradas por su injerencia habrán evolucionado como mutaciones de conglomerados colectivos que aceitan aquel mecanismo. La poesía, sin embargo, estará en todo caso en medio de aquellos acontecimientos que son parte integral del poeta adaptado a ellos. Pero ¿por qué no en el perímetro en el que es todavía posible fabricar una realidad fuera de lo que el archivo desea para sí? Así pues, si la manzana de la discordia es “el nombre del autor”, el gusano que se la come por dentro es la necesidad vestida de precepto, de deseo por participar aunque sea en un perdido estante en aquella perversión de la gran biblioteca. Quizá por eso no haya que atender más a los esteticismos valeryanos, sin olvidar que estos forman también parte del mantenimiento de la máquina racional, pues sostenerlos todavía equivaldría a pasar por alto la necesidad de una crítica a los sistemas que si bien no

ha resuelto los problemas, al menos los puede poner en entredicho. Por eso, este pequeño libro apuesta por una observación más allá de cómo debe ser el suceso canonizado. La poesía quizá hoy sea más útil fuera de su propio engranaje de poder, atendiendo a aquel principio básico de la arqueología planteada por Foucault en la que las relaciones se dan desde la observación inmediata del discurso, muy aparte de una normatividad lineal y presupuesta. Nada hay que descifrar como momento de manifestación metafísica. Porque esto puede ser un aliciente: adicional a los sistemas, otra cosa siempre ocurre. Aledaño a ellos, algo que no se ve, ajeno al proceso, sobrevive. Y *eso*, que la eficacia en la organización desprecia o ignora como parte de un trabajo que redundaba en una afirmación de sí mismo, puede muy bien ser designado como *aquello* que no es. Esto, claro, no cuenta nada nuevo. Porque podemos encantarnos con cualquier dilucidación acerca de todo un procedimiento para pensar el mundo, y aún así, si imaginamos que aquello determina la existencia, estamos ya cometiendo el error de base de cualquier régimen: tomar la parte por el todo. No hay, pues, por qué olvidarlo; aquello que “no es”, también es el motor del conocimiento humano, y necesita su propia maquinaria de negatividad. Y es quizá ahí el lugar en el que se encuentra una auténtica soberanía. Pero, dado que es imposible abarcarlo todo y a la vez salirse por entero del sistema-mundo que lo concibe, no tenemos otra cosa por hacer sino confiar por defecto en lo dado, y sobre esa base misma, negarlo.

No me parece optimista lo que voy a decir para concluir esta introducción y darle pie a los textos que vienen. La per-versión —cuya literalidad etimológica quiere decir el reverso de la versión— pervive y nuestra lengua tiene tan sólo un par de términos para nombrarle. Y las palabras para decir esa alteridad son infinitas, en la misma medida que son inaprensibles. Porque lo

perverso no es sino nueva versión, no necesariamente contrapuesta a algo. No es, pues, tan sólo reverso de la versión, sino versión que crece paralela al mecanismo que tan sólo por cercanía le contagia, y que en el transcurso de ese momento vital, es capaz susurrarle al oído un buen sueño de liberación.

La visión a-diáfana

Nota 1: Bandera de cualquier cosa

En medio de todas esas mentiras siento de nuevo una ráfaga de brío. No he visto casi ninguno de aquellos videos que se ofrecen en aquel puesto del mercado, y da igual. Puedo suponerme proyectando, desde mi comprometida inocencia, las vidas de otros en mi ya educada pantalla mental. Las imágenes de cada una de esas ficciones invaden una porción de mi voluntad para figurarme en medio de extrañas intrigas que no son mías, pero que muy bien pudieran serlo. Basta posar los ojos en alguna portada de las decenas de películas ahí enfiladas para modificar la idea que tengo de mi participación en el mundo. Todo tiene entonces un fin distinto al imaginado, y si no es inminente el descubrirlo, la obviedad me hace tener confianza en que, pase lo que pase, la mirada y lo que corroborará en aquellos fantasmas moviéndose en algún monitor futuro, encontrarán un cabo asequible, un nuevo desenlace. (Lo recuerdo ahora; hace poco leí que las películas tristes nos hacen sentirnos más felices, porque al confirmar que no estamos tan jodidos como los personajes de la trama, concebimos esperanza).

La propensión clasificatoria es, en todo caso, estatismo que devuelve a la confianza de las estructuras; aquello que fija la certi-

dumbre de una voluntad hecha de coherencia. Sin embargo la pulsión del abandono puede tener una bandera que invoque cualquier cosa, ondeando en el territorio de mi cuerpo. Tres ebrios postrados sobre la playa, niña azulroca con cinco brazos, el abismo de una tecnología alienígena, rubia de pezones-pezuña, un par de idiotas besando a un perro, etcétera. Tonterías, transformadas en una pócima que sin embargo hace que en la máquina los engranajes sigan moviéndose. Hölderlin: “Ahí donde crece el peligro, crece también lo que...”

Nota 2: ¿...nos salva?”

Lo que vemos, dice Georges Didi-Huberman¹, vale por lo que nos mira. Y luego enfila su argumento hacia James Joyce, en la dirección específica de un párrafo del *Ulises* en el cual el escritor habla de la “ineluctable modalidad de lo visible”. Lo mirado a la vez es paradójico, deduce. En eso radica la contundencia sobre nuestro hacer, pues nunca se puede concluir algo definitivo desde lo visto. No basta la constatación de esa mirada, porque después de ella, el tacto es ineludible si queremos corroborar que eso frente a nosotros, en efecto, no es mera ilusión. Lo diáfano tiene ahí sus complicaciones, pues lo descrito lleva siempre incrustada su relatividad; lo observado ya estaba antes que nosotros, y sin embargo es nuestro límite el que se encuentra con aquel otro límite. Nuestra contundencia no es sino a pesar de sí misma, es decir del pensamiento con el cual invocamos inevitablemente seguridad. Por eso ver puede pintarse también como otra cosa. Frente a la opacidad de lo visible es viable cerrar los ojos para encontrar cómo nos mira aquello que miramos. Dado que esa respuesta no podría estar localizada en la forma que vemos, en su

¹ Didi-Huberman, Georges. (2004). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Barcelona: Manantial.

vacío, la oscuridad autoimpuesta nos mueve hacia lo eidético. Ahí las formas intentan ceñirse a lo que sabemos, pero son escurridizas: se dice que la memoria visual-sensorial puede permanecer en nuestra mente tan sólo veinte milisegundos. Mientras todas esas imágenes se suceden como un aleph borgiano —y en medio de la ilusión de trascendentalidad y método husserliano que implica la posibilidad de que en efecto la cosa en sí pueda, en algún momento manifestarse—, damos vueltas en el laberinto.

Joyce² le llama al suyo *Bloomsday*, y cada uno de nosotros tenemos la libertad de darle el nombre que nos dé la gana:

Marcas de todas las cosas que estoy aquí para leer, freza marina y ova marina, la marea que se acerca, esa bota herrumbrosa. Verdemoco, plati azulado, herrumbre: signos coloreados. Límites de lo diáfano [...] ¿Por qué en? Diáfano, adiáfano. Si puedes meter los cinco dedos es una cancela, si no una puerta. Cierra los ojos y ve.

Nota 3: Wafaa Bilal

A su favor habrá que decir que la literalidad tiene también algo de poético. O, dicho de otra manera, no por literal, una cosa no puede tener lecturas adyacentes.

Wafaa Bilal es un artista iraquí que en 2010 se incrustó una cámara en la parte posterior de su cráneo. Con ella transmitió, por medio de un ordenador portátil, fotografías de su vida cotidiana para que fueran vistas en un sitio de internet (<http://www.3rdi.me/>).

Concebido a sí mismo como un narrador de historias, Bilal elige la contracara para referir una mirada ausente en condiciones

² Joyce, James. (1983). *Ulises*. Barcelona: Bruguera.

no mediadas por aquella prótesis. Una mirada que le antecede por necesidad. Todo aquello que no está presente —vacío como punto ciego— son los cuerpos que toda elección niega. Por supuesto, no se puede olvidar la referencia a la célebre interpretación de Walter Benjamin sobre el cuadro de Klee, *Angelus Novus*, en la que el Ángel de la Historia observa aterrorizado el pasado mortuorio que deja detrás, mientras es empujado hacia el frente por el huracán del progreso. Bilal fue obligado a abandonar su país natal al oponerse y organizar grupos disidentes al gobierno de Saddam Hussein, y vivió dos años en un campo de refugiados de Arabia Saudita:

[...] dejé muchas personas y lugares atrás. Las imágenes que tengo de este viaje son inevitablemente efímeras [...] Muchas veces mientras estaba en tránsito, el caos de las imágenes no se registró plenamente, pues no tuve el tiempo para absorberlas. Ahora, en retrospectiva, me hubiera gustado haberlas grabado para poder mirar hacia atrás, para que sirvieran como un recordatorio y registro de todos los sitios en los que me vi obligado a dejar atrás y que nunca volveré a ver.

Sin embargo, el carácter político de la pieza no radica necesariamente en la realización de una alegoría del delirio, sino en el reconocimiento de una mirada radical de la diferencia. Si la materialidad de la que habla Didi-Huberman es justo la constatación de su vacío, de su falta de transparencia, la historia sería incierta en la medida en la que es también intangible. Un desvarío no haría sino constatar su naturaleza sacrificial: para relatarla habría que dialogar con el mundo como si se dialogara con la muerte. Esa es la primera visión que desestructuraría el orden del esteta.

Detenerse en la técnica, en el carácter cyborg o posthumano de una pieza como ésta no puede ser nunca suficiente. Apenas se relatarían las cualidades temporales de ese ojo, pero no su presencia como

continuación de “algo más allá de lo que se ve en el presente”. La contundencia de la obra de Wafaa Bilal no radica en su temeridad, sino justamente en la aceptación de su vulnerabilidad. Cerrar los ojos acá querría decir, al igual que en el caso joyceano, observar cómo nos miran los ojos abiertos de la muerte. Si la cámara de Bilal registra el dolor de la pérdida, es gracias a la suposición de que la interpretación de las imágenes recuperadas sólo puede llevarse a cabo si a la vez niegan su propia objetividad. Dichas señales son capturas al azar, y apenas representan todas las posibilidades de lo negado. Signos que a la vez que nos miran, niegan lo que imaginamos ver de nosotros.

El estómago-robot bovarista¹

El uso del sarcasmo aumenta, quizá en proporción a la robusta estupidez neoliberal que se acomoda hoy, muy quitada de la pena, en su sillita. Si bien aquellos juegos socarrones de moralidad inasible son señal de que un cierto tipo de inteligencia se asoma en aquel que los genera, no hay razón para celebrarlos tampoco con mucho entusiasmo. Los guiños, las medias sonrisas y los latigazos retóricos son más bien grageas para hacer que la tos se vaya por un momento antes de que regrese con mayor fuerza. Incluso, en los peores casos, pueden llegar a ser otro signo de estupidez y no mucho más. Los más patéticos son quienes por mucho que se esfuercen por hacer visibles sus florilegios mordaces, consiguen efectos raquíuticos que más que iluminar mediante el uso de su oscuridad y hacer más perentoria una idea disidente del mundo, ponen luz sobre el egocentrismo con el cual han sido contruidos y sus razones sencillas. En los peores casos,

¹ El término 'bovarismo' (acuñado por Jules de Gaultier en 1892 en *Le Bovarysme, la psychologie dans l'œuvre de Flaubert*) ha sido derivado de la novela *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, en la que se relata el estado de Emma Bovary — personaje principal— quien es influenciada por la lectura de novelas románticas. Muy similar a la demencia quijotesca, la abundancia en la creación de imaginarios que intentan reproducir condiciones literarias, desencadena una identificación con los protagonistas en tal medida que se imitan sus vidas a causa de una insatisfacción crónica que, según Gaultier, es producida por el contraste entre ilusiones y aspiraciones.

el mal del sarcasmo es apenas publicidad para ocultar las motivaciones de un ser medroso, incapaz de asumir una posición clara sobre acontecimientos que muchas veces ni siquiera logra comprender.

Así, quizá los mejores proyectos relacionados con el discurso crítico son los que regulan la intensidad de sus *netas* y la economía de sus sarcasmos. Es decir, aquellos capaces de observar la maquinaria con la cual se reproducen a sí mismos: pueden muy bien mostrarnos la ironía de estar vivos y hacernos delirar a causa de la risa que provoca la incongruencia ajena, pero no se limitan a eso.

Lo que digo aquí viene a colación gracias a que hace muy poco encontré en un catálogo la obra del artista Zaven Paré quien cumple con sencillez estas particularidades, en gran medida debido a que se refiere a asuntos con una larga tradición. Y por encima de otras obras mostradas en él, una de sus piezas me llamó la atención: *L'estomac d'Emma* (El estómago de Emma). Se trata de una suerte de literalización objetual acerca de un pasaje de *Madame Bovary*; su recreación autómatas relacionada a la obra de Flaubert y su crítica acerca del romanticismo y los deseos llevados al límite por seres obsesionados con las tramas que devoran de la literatura. Paré realiza una operación sintética mediante un mecanismo que recupera el carácter del autor, muy en el tono de su *Diccionario de los lugares comunes*. Una imagen que simula el terreno de una operación real: un estómago automático que reproduce y transparenta el acto de deglución de una novela romántica. Una especie de alegoría negativa.

Es ya muy conocida la influencia que Flaubert tuvo del *Quijote* de Cervantes:² Emma Bovary se dirige hacia la frontera de la razón con intensidad similar a la de Alonso Quijano, pero mostrando la

² García Pradas, Ramón. (2006). La huella cervantina en Flaubert. *Madame Bovary* y la reminiscencia quijotesca. *La cultura del otro*. Coord. por Manuel Bruña Cuevas, María de Gracia Caballos Bejano, Inmaculada Illanes Ortega, Carmen Ramírez Gómez, Anna Raventós Barangé. Sevilla: Encuentro Hispano-Francés de investigadores (APFUE-SHF).

parte nefasta —y no la satírica— de la cultura novelesca, lo cual llevó al autor a construir un dispositivo de gran repercusión en la cultura occidental. Una mirada lejana, fría, que hace de sus personajes maquinarias que demuestran las operaciones frente al desarrollo de sus propios deseos, las limitaciones de la clase a la que pertenecen y las obligaciones derivadas de ella. Una posición intermedia entre el placer y el deber que produce seres contrahechos a causa de los sentimientos y su integración a las necesidades históricas. Posiblemente gracias a ello Paré elige ese pasaje para su instalación; el momento previo al vómito de bilis negra, que señalará la pérdida radical de Emma, el momento de irreversibilidad. Frente a esa inconsistencia orgánica no hay retorno al orden racional, puesto que en el delirio bovarista, y en palabras del mismo Paré, hay una ingesta de tinta con la cual se han escrito todas esas novelas románticas que Emma fagocita hasta el colmo de su realización. Ese desarreglo de los sentidos sólo puede arrojar un mundo de contradicciones, delirios y balbuceos. De cualquier manera, al automatizar el acto, Zaven Paré afirma y a la vez se burla de Flaubert en los mismos términos en los que el novelista francés cuestiona, en su época, el pensamiento convencional.

En el *Diccionario de los lugares comunes*,³ que es ante todo un compendio de clichés y frases extraídas de conversaciones en cenas y convites de la burguesía pretenciosa y en pleno desarrollo, encuentro esta joya: “Arte.- Lleva al hospital; y lo peor es que no sirve de nada, pues se lo reemplaza por la mecánica, que produce, mejor y más rápido”.

En todo caso, Paré también se burla de sí mismo, pues emplea la llave bovarista al operar en territorios de significación cultural nuevos: ese espacio ambiguo que es el arte contemporáneo; hervidero de una nueva clase de especulación, como gabinete de

³ Gustave Flaubert. (2006). *Diccionario de lugares comunes*. Madrid: Edaf.

curiosidades en el cual se refugian todo tipo de subjetividades, desde las más mediocres, hasta la que marcan pautas culturales que posteriormente serán reproducidas por las estéticas populares. De hecho, en palabras del sociólogo francés Pierre Bourdieu,⁴ fue el mismo Flaubert quien definió puntualmente el territorio en el cual fue posible la autonomía de los artistas respecto a la necesidad productivista. Es *La educación sentimental* la obra que sintetiza el mecanismo de relaciones en las cuales era necesario establecer una sana lejanía de los mecenas y los entusiastas del arte, que desde la desconfianza hasta la admiración regulaban sus vínculos y obligaciones mediante una estructura conservadora. Y si Frédéric, personaje de dicha novela, es un mecanismo por el cual Flaubert observaba estos sucesos vinculadas a las relaciones sociales y de parentesco, o Bouvard y Pécuchet la crítica a los disparates del culteranismo, Madame Bovary retrataba la aplicación en la vida real de aquello que había sido fabulado en las novelas románticas de la época.

Gracias a ello se acuña el término *bovarismo*. En su ensayo *Como una novela* Daniel Pennac⁵ realiza un decálogo que intenta desmitificar la idea, cada vez más en desuso, acerca de la obligatoriedad de la lectura. Y en el sexto punto explica lo que él llama el *derecho al bovarismo*, al cual define como una “enfermedad textualmente transmisible”, y añade “[...] No ceder uno mismo al bovarismo; decirse que Emma, después de todo, no era más que un personaje de novela, es decir, el producto de un determinismo en el que las causas sembradas por Gustave no engendraban sino los efectos —por verdaderos que fuesen— deseados por Flaubert”.

⁴ Pierre Bourdieu. (2002). *Las reglas del arte: genesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

⁵ Pennac, Daniel. (1993). *Como una novela*. Barcelona: Anagrama.

Justo lo que el mismo Paré indica acerca de su instalación. La crítica no puede ser sino una serpiente que se muerde la cola, a menos que se acepte que los motivos no siempre engendrarán las mismas consecuencias. Si Flaubert arremete en contra del romanticismo, usa a Emma tan sólo como una máquina que intenta procesar hasta la imposibilidad la tinta que ha ingerido. Por ello, no se le puede fincar toda la responsabilidad de su exceso. Casi podría decirse que hay un guiño todavía más interesante; todas aquellas narraciones son reales si ocurren ya en la mente de los personajes. Desde ahí se proyectan también en términos concretos en los actos de sus lectores. Y lo que Flaubert realiza es una política que intenta distinguir la repercusión de lo que se cuenta, mediante un tipo distinto de narraciones. No la burla fácil, no el modelado desprovisto de realidad concreta, sino un nuevo conjuro en las idealizaciones de la realidad. Y Zaven Paré logra recordarlo puntualmente con su acento robótico en el territorio intermedio entre idealización y realización que es la inteligencia artificial.

Al contemplar la máquina de Paré, a quien considero un mario-netista moderno y elevado, intenté plantearme la situación actual; ¿cuáles serían las regurgitaciones hoy, similares a las de Emma? No es muy difícil aventurar una respuesta, y el comienzo de este texto ya prefigura mi postura; lo que el teórico de medios Geert Lovink llama el “chismorreos plebeyo” en la googleización de la cultura,⁶ la proliferación espectacular del sarcasmo. Nuestra bilis será informacional y nuestro delirio, el formalismo ocupado de sandeces estilísticas, un conservadurismo que se disfraza de la calidad liberal tontamente dicotómica y etcéteras que habría que discutir en otro lado. Por

⁶ Lovink, Geert. (2011). *La sociedad de la consulta: La googlización de nuestras vidas*. Denken Pensée Thought Mysl. Criterios, La Habana, n° 4, 15 marzo 2011. En: <http://www.criterios.es/denken/articulos/denken04.pdf>. [Última visualización: 20 de marzo 2014].

lo pronto, la interpretación lúcida de Pennac puede darle mejores palabras a esto que yo acá balbuceo:

[...] aceptemos que el bovarismo es —entre otras— la cosa mejor repartida del mundo: siempre la descubrimos en el otro. Vilipendiamos la estupidez de las lecturas adolescentes pero no es raro que nos rindamos al éxito de un escritor telegénico, del que nos burlaremos cuando haya pasado de moda. Las preferencias literarias se explican muy bien por esta alternancia de nuestros caprichos ilustrados y de nuestras negaciones perspicaces.

Nunca engañados, siempre lúcidos, pasamos el tiempo sucediéndonos a nosotros mismos, convencidos para siempre de que madame Bovary es la otra.

Emma debía compartir esta convicción.

Más guerras banales: *flame wars*

I. El Nuevo Oeste

Muchos directores de cine lo han reiterado: para que una pelea de cantina comience, basta un error de interpretación. Hay que imaginar de inmediato un salón del Viejo Oeste en el que alguno de los parroquianos ha derramado, gracias a un empujón, una cerveza ajena. Acto seguido, se da el primer puñetazo que detona una pelea colectiva de alcances inimaginables. Vuelan botellas, se estrellan sillas contra los espejos y se disparan balazos al aire. No estamos frente al inicio de una revolución, claro; ni siquiera ante un movimiento que reivindique el honor de una colectividad, ni nada así. Se trata de una espiral descendente de tontería cotidiana llevada a los límites de la bravata. Por eso mismo podríamos decir también que son divertidas; puede dar gusto ver cómo alguien revienta una botella en la cabeza del atolondrado fanfarrón que dice incoherencias, para verle de nuevo intentar ponerse de pie, repleto de vidrios y empapado, a tirar golpes al aire.

Algo así son las llamadas *flame wars* (guerras de diatribas electrónicas). Lo único que las diferencia de una pelea de cantina es que las sillas y botellas que se arrojan al aire son insultos, que comienzan con un legítimo deseo de expresarse en los muros de algún foro en

internet en el que el debate haya comenzado, pero que muchas veces termina en reyerta gracias a la ininteligibilidad política del espacio en el que se desarrolla la discusión. Técnicamente se trata de una batalla de mensajes que deriva en insultos cada vez más agresivos, en los que el tema tratado toma tintes de tragedia universal, con la particularidad de que sólo es percibida por la reducida secta que habita el foro o blog en donde tiene lugar. El crítico cultural Mark Dery¹ las compara con los llamados *dozen*, que son juegos de palabras creados por los esclavos afroamericanos en Estados Unidos en los que se insulta a la madre del competidor —muy parecido al albur mexicano— y que comprenden características orales específicas como la improvisación o el doble sentido. Dery especifica que las *flame wars* responden a una evolución tecnológica que implica intenciones corrosivas y que tendrían una genealogía de redención subalterna.

Vale la pena por eso recorrer algunos de sus problemas argumentales, pues si bien es cierto que a veces las disquisiciones pueden tomar cierto alcance filosófico, se trata de una guerra de pasteles en la que el espacio donde ocurre determina su carácter; disputas de posts al compás de una danza macabra y berrinches endemoniados que ocurren a la luz de lo público en una trama tan intrincada de posibilidades, que por lo general terminan en una saturación de sentido en la que ya nadie entiende nada. Porque tienen el mismo carácter del espacio electrónico en el que suceden, junto a miles y miles de otras batallas que se libran en el mismo no-lugar, compiten con revistas, blogs acerca de cualquier tema, fotografías de quienes jamás serán nuestros amigos y un sinfín de intercambios de todo tipo. Y a pesar de esto, los reflectores que se colocan sobre el *troll* — nombre que se le da al hostigador y creador de las *flame wars*— son

¹ Mark Dery et al. (1994). *Flame Wars. The Discourse of Cyberculture*. Durham, USA: Duke University Press.

suficiente alimento para su ego. Porque en el fondo se trata de la revivificación de la palabra de alguien en condiciones de precariedad emocional y aislamiento implicado en el uso doméstico de un libre albedrío imposible de ser ejercido en ningún otro lado. En medio de la oscuridad de un cuarto u oficina, aquella frustración es compensada apenas por un “me gusta” en el comentario del nuevo amigo de Facebook, o alguna otra red social. Se tiene así la ilusión de que se participa, de que la palabra sirve para algo más que para completar los requerimientos de la sinrazón cotidiana. Sin embargo, en aquel ser vilipendiado por la cultura de la proactividad se esconde quien, a pesar de todo el aparato de consenso adaptativo, coloca la disensión crítica al nivel de la paradoja. Esto lo hace, en buena medida, porque a diferencia de las participaciones que llaman a la discusión en eventos públicos en las que la identidad del cuerpo presente se juega en distintos registros en los que las equilibraciones se dan en la multiplicidad de interpretaciones del otro, el *troll* mantiene su entera identidad oculta y sus motivaciones nebulosas. Se trata de un provocador con las constantes de la epístola, pero que es capaz de provocar en la inmediatez de las pasiones. No sólo la velocidad marca su eficacia, sino la capacidad que tiene de involucrar a cada vez más gente que reclame o que se indigne, y que así construya inconscientemente el caos.

Por eso da igual si en la base de la argumentación de estos “juegos florales” lo que se sostiene sea un equívoco, mal o bienintencionado. Porque se trata de encontrar respuestas, las que sean. El *troll* no intenta con ellas, pues, llevar a sus últimas consecuencias la disensión, sino de fabricarla para hacer crecer, mediante tergiversaciones, un problema irresoluble, no como una aporía en donde las contradicciones son de orden lógico, sino como la imposibilidad de organizar el discurso a causa de la cantidad de interpretaciones

diversas y excluyentes dadas en un espacio limitado en el que no puede haber consenso gracias al griterío. Las *flame wars* valdrían en todo caso para darnos una idea patente del desconcierto —a veces ridículo— que se vive en esta inclusión precaria de redes y posibilidades infinitas.

II. La disposición del nuevo diálogo

Nunca he jugado cricket, sin embargo entiendo que la persecución de una pelota representa un reto que no es tan ingenuo como podría parecer. Implica una administración de fuerzas operada mediante una serie de reglas que representan los límites de lo posible. No se juega únicamente porque se tenga habilidad, sino porque la tensión entre destreza y nivelación de un “hacer” es un asunto político. Se puede ser un jugador llanero y, sin embargo, eso importa poco en la cancha donde se lleva a cabo el partido —no sé si exista algo así como un cricket llanero, pero puedo hacer la comparación con un juego al que no se le parece mucho, pero que sí he jugado: el fútbol—. Importan, sí, los recursos que se poseen para equilibrar las condiciones sobre las que se ponderan los resultados. Se trata de una especie de diálogo corporal que se realiza en función de un objetivo que representa el triunfo en la batalla: meter gol.

Justo las *flame wars* son diálogos y divertimentos a la vez y, si bien no pueden tener los alcances de las dialógicas platónicas en las que se opera en función a un deseo de delimitación de la verdad, podrían ser tomadas —con todas las distancias del caso— como diálogos lucianescos involuntarios, en los que se imita la retórica platónica, pero con el fin de colar la sátira y el sarcasmo. Luciano de Samosata, a quien el estilo debe el nombre, quizá habría encontrado en estas conversaciones documentadas de lo contemporáneo una especie de

autoinmolación que declara perdedor precisamente al que más en serio se los toma. Ése era su método: Luciano se mofaba de manera despiadada de los lugares comunes de su época, de la simplicidad terrena, y usaba el recurso como medio para realizar su estrategia:

Menipo: Pues os aviso a vosotros, que sois lo peor de los lidios, frigios y asirios, que os seguiré con mi obra a cualquier lugar donde vayáis, molestándoos con mis cantos y burlas.

Creso: Esto sería una insolencia.

Menipo: Te equivocas. Vuestros actos sí que eran insolentes, exigiendo que os adoraran, humillando a hombres libres sin acordaros para nada de la muerte. Por esta razón ahora vais a ser privados de todo aquello llorando sin cesar.

Creso: En realidad, ¡oh dioses!, de muchas y grandes riquezas.

Midas: Y yo, ¡de todo mi oro!

Sarandapalo: ¡Sin todo el lujo, no!

Menipo: ¡Bravo!, seguid así, lo hacéis muy bien. Lamentaos mientras yo canturreo sin parar mi estribillo “conócete a ti mismo”, pues creo que es digno de vuestros lamentos.²

Como parte del mismo juego, no estaría de más proponer que, si bien esta estrategia de la ficción indica la ruptura del sentido en su comprensión, las herramientas actuales posibilitan el acceso a formas de comportamiento escrito que muy bien podrían ser leídas como ficción, en el caso de tener una mente lo suficientemente abierta para privilegiar el disfrute de su lectura y del mundo que describen, evi-

² Luciano de Samosata. (2003). *El sueño de Luciano. Diálogos de los muertos*. Trad. Vicente Castro Rodríguez, Israel Muñoz, Karlos Argumanez. Madrid: Ediciones Clásicas.

tando criterios limitantes y definatorios que nieguen dicha posibilidad. Ya se sabe, si Marcel Duchamp coloca un mingitorio en una exposición y lo define performáticamente como “arte” —cosa que se realiza por el mero hecho de ser declarado en un contexto específico como tal—, ¿por qué no establecer que, dentro de ciertos criterios, estas *flame wars* pueden muy bien ser un nuevo tipo de diálogo literario realizado desde la creación colectiva?

Su regla base podría ser, en ese caso, la ruptura a-significante, como la describen Deleuze y Guattari: “Un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre recomienza según ésta o aquélla de sus líneas y según otras”.³ El *troll* se transforma en un generador involuntario del disparate convertido en consenso-disenso —consenso del espacio en el que se discute, disensión respecto a todo lo demás—; una suerte de autor-personaje que provoca la reacción, hace que los otros declaren sus principios y carencias de manera espontánea, en tanto que hoy la personalidad es en gran medida una creación multidisciplinaria que tiene como recurso las nuevas tecnologías para potenciar su existencia. En este sentido, el diálogo que propone es el más banal de los banales, en tanto su performance adquiere tintes de una retórica clown fragmentada y que, en los peores casos, no se dirige con precisión hacia algún lado, pero que al menos evidencia la imposibilidad del acuerdo en épocas de democracia simulada. Si alguien es capaz de provocar el que se abandone la participación política de pantalla y ordenador para buscar opciones en el que el cuerpo se ponga de nuevo en juego, por hartazgo, por posicionamiento luego de una intensa discusión, por paroxismo, ese es él.

³ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1999). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-Textos.

Lodo *light* e insumisión

Contra los defensores del nombre

I. Ligereza entre la gorda dicotomía

Información dura: la que aún se guarda para el sustento de los poderes (dureza inestable, por supuesto, pantanosa, moviéndose lentamente como lodo de distintas texturas). Información que se publica o coloca en un soporte y que agrupa todavía a una gran cantidad de seres alrededor suyo, todos con la intención de atraer aunque sea un fragmento de aquel potaje espeso hacia sí. Caras largas, entonces, negociándolo todo, regulando gestos e intenciones, trepados sobre los hombros del compañero, besuqueando las mil repeticiones, en la transmisión iterativa del mundo; universalistas y por tanto, en la manutención de una confianza que vista desde lejos, parece un mal sueño... Tontos, pero ingeniosos: las veleidades polares de un deber que hoy se desdibuja, pero que a la vez se resiste a morir.

Información dura y luego información líquida, que se esfuma o esfumará, ésta que a duras penas será capaz de trascender el espacio enjuto de la pantalla, a menos que se acerque un poco a aquella semidureza lodosa para intentar trascender los flujos liberados hacia cualquier lugar, hacia ninguna parte. Por ello, los discursos

de la posmodernidad, no se diferencian tanto de los “modernos” de siempre, revestidos de estilo y encantados con la imagen que les devuelve un espejo distorsionado. Y bullicio en medio de ese carnaval en el que la “rebatinga del sentido” es el juego con más adeptos. Brutos, pero ingeniosos también; las veleidades de esta ilusión de sangre electrónica diluida, en la fase tardía de la modernidad de la que habla Zygmunt Bauman:¹ inestabilidad como signo de la prestancia. El costo-beneficio es ahí el mortero que solidifica las relaciones, les dota de veracidad momentánea. Esta liquidez no es sino la contracara y a la vez el complemento de aquella solidez de antaño.

Si bien esta dicotomía permite entender por oposición el problema de la transición de un esquema hacia el otro, nadie en su sano juicio podría sostener que se trata de las únicas opciones. Como lo hemos imaginado con claridad, los grises entre dos extremos cromáticos son hoy el color de la norma, y por supuesto, las contradicciones. Sostener una cosa mientras se realiza otra, realizar mezclas que no se separen de lo antecedente, pero que a la vez intenten lo nuevo, o por lo menos una recreación de lo nuevo: decir dos cosas distintas al mismo tiempo. Son momentos de *postproducción*, como la llama Nicolás Bourriaud² de manera un poco simplona, refiriéndose sólo a los artistas contemporáneos, pues el concepto aplicado a todo modelo definiría muy bien una revitalización de lo ya realizado, tradición reconfigurada capaz de conjurar una secrecía que ocultaba en las mentes deseantes de seres acostumbrados al utilitarismo creativo, una tímida movilidad emancipadora. Una enorme cantidad de claroscuros, pues si bien la tradición conservadora da nuevos signos de vida adaptándose a las formas de una industria

¹ Bauman, Zygmunt. (2003). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.

² Nicolas Bourriaud. (2004). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

que regenera sus recursos en un capitalismo cultural trastornado, parece ser que ahora quienes encarnan de mejor manera muchas de sus líneas discursivas son los herederos de un pensamiento de liberalismo social en ascendencia. Muchas de estas voces, en medio de dos fuegos que unas veces pactan y otras se debaten por tomar el poder, pueden clamar por la libertad de expresión y por una diversidad en los modos de hacer, a la vez que pueden seguir añorando viejas formas de organización que se regeneran en la alabanza a la personalidad y en la sustentación de la idea de *genio creador*. Este tan mentado regreso a la tradición —y que no sólo es privativo del conservadurismo— está muy bien representado por el deseo de reconstrucción del *Ancien régime* (Antiguo régimen), nombre que la Revolución Francesa le dio al pasado como referente para contraponerse a él, y que deseaba la recuperación de un paraíso de privilegios perdidos. Hoy, el centralismo que Alexis de Tocqueville definiera como característica principal del Antiguo régimen, aparentemente sobrepasado en el ejercicio de nuestras insípidas democracias, sigue presente en la reverencia que le debemos al nombre propio y al ensalzamiento de la personalidad del creador de objetos culturales.

Z. Intermedio: Cyberia, Anonymous y los otros

El desarrollo de las grandes bibliotecas en los siglos XVII y XVIII aceleró la subdivisión de las ciencias y las artes. Uno de los primeros libros sobre este tema: *Advis pour dresser une bibliothèque* (1627; Consejos para ordenar una biblioteca). Su autor, Gabriel Naudé, fue el encargado de cuidar y mantener la biblioteca del cardenal Mazariño, sucesor de Richelieu. Ambos se encargaron de aumentar el poder de la monarquía francesa y de restar el de los Habsburgo, de herencia medieval. También fueron precursores del Estado moderno, conse-

cuenta, y de intereses económicos nacionalistas. Todos ellos, contemporáneos de Descartes. En este ejemplo la línea genealógica es clara. Se trata, a todas luces, de una de las orillas del problema. Del otro lado, individuos *desindividualizados*, sin tradición aparente —a no ser la que emana de los herejes que sustentaban posturas abiertas acerca de la práctica de la religión cristiana— que reivindican su invisibilidad para subsistir, se desmarcan de las clasificaciones, se hacen uno, renuncian al nombre y a la individuación. A ellos se les conoce justamente por desconocidos, porque en el juego de las nominaciones eligen la que los hace anónimos. Esto no era difícil de vislumbrar. En el conocido artículo *Bienvenidos a Cyberia. Notas para una antropología de la cibercultura*, publicado en 1994, el antropólogo colombiano Arturo Escobar, citando el trabajo de Sherry Turkle dice:

La cibercultura está creando un conjunto de verdaderas “tecnologías del ser” que van más allá de la visión del ser como máquina; y la productividad cultural de estas nociones solamente puede ser valorada etnográficamente. Mundos virtuales constituidos por la participación de individuos en juegos de rol en línea pueden ser vistos como una forma de moverse fuera del ser individualizado y entrar al mundo de las interacciones sociales virtuales.³

¿Qué son pues, aquellos estertores románticos acerca de una defensa de autores y obras, de clasificaciones detalladas de libros, reseñas, fotos de autor y proyectos de cultura rimbombante sino un no saber qué hacer ante el quebrantamiento de los campos a los que las universidades nos tenían acostumbrados? Lo interesante del caso es que

³ Escobar, A. *Bienvenidos a Cyberia. Notas para una antropología de la cibercultura*. En línea: <http://www.unc.edu/~aescobar/text/esp/bienvenido%20a%20Cyberia.pdf> [Última visualización: 24 de febrero de 2016].

los productores de cultura saben que hoy se enfrentan a las lógicas de la intersubjetividad y apuestan sus clasificaciones de “Los mejores 10 libros del año que culmina”, o “Los artistas más representativos de algo” al desprecio colectivo de quienes se resisten a aceptar dichas clasificaciones, hoy pueriles.

II. Intersubjetividad e insumisión

Este lodo *light* es, por lo pronto, lo que hay para nosotros. El derecho a equivocarnos nunca fue tan real, tan entrañable. Todas las opciones tienden a la imperfección como normatividad de la convivencia. Entonces los nombres se repiten hasta su vaciamiento, y en la coexistencia de las tendencias, éstas se subdividen no para reconocer a quienes les dieron origen, sino para echar a andar la derivación de un centro.

Por eso, frente a la posibilidad de la fusión con la masa indeterminada, todo *librepensador* que desea ser reconocido retorna a las viejas formulaciones que retienen su nombre, lo organizan en la estratificación y en una corporeidad que lo dota de trascendencia. Si Deleuze y Guattari declaraban en el *Anti-Edipo*⁴ esta adaptabilidad de las sociedades basadas en la lógica edípica, estas arborescencias tramposas que pasan por rizoma pero que territorializan todo lo que tocan, como aquel rey Midas que no podemos olvidar más, entonces se puede esperar una contra-reacción. Porque antes está todavía la pregunta de Deleuze y Guattari: “¿Es Edipo una exigencia o una consecuencia de la reproducción social, en tanto que ésta última se propone domesticar una materia y una forma genealógicas que se escapan por todos lados?”

⁴ F. Guattari – G. Deleuze. (2005). *Capitalismo y esquizofrenia: el Anti-Edipo*. Barcelona: Paidós.

El rizoma es domesticado a través de las formas genealógicas que escapan a las leyes familiares tradicionales y distintas a las que el Estado y sus representantes pretenden definir. Pero no sabemos si, en realidad, el Edipo ha sido creado por el Estado de manera coercitiva o si apenas ha sido una consecuencia inesperada de su proceder. Por ejemplo, el esquizofrénico es interpelado porque no representa un polo definido. A él también se le pregunta en los términos del Estado genealógico: *cuál es tu nombre, quién es tu padre y tu madre, cuál es tu genealogía, a quién le debes lo que tienes, cual es la tradición que respetas, quién no te habló de los universales y quién no de la ley, etcétera.*

En el libro *Vivir: un juego de insumisión. Hacia una cultura intersubjetiva de la igualdad*, de Carmen Pino Pertierra y Alfonso Arnau Tornos⁵ se plantea la insumisión como reacción: si no hay igualdad es imposible que la intersubjetividad exista, en cuyo caso los autores insisten en la resistencia al discurso oficial por todos los medios. Según ellos, la intersubjetividad es un modelo de no agresión para limar asperezas de la especie; una forma de utopía compleja de izquierda no ortodoxa, cuya posibilidad depende de tres cosas:

a) La comunicación simbólica, es decir la significación de ideas, experiencias y sensaciones. Esto permite la reflexión acerca del lenguaje, la autorreflexión, el metalenguaje.

b) La arbitrariedad radical de una voluntad clara e independiente del poder hacer (que es un deber ser) y que nos constituye como sujetos. Somos capaces de variar los proyectos de especie, somos capaces de incidir en algunas realidades, como consecuencia de una serie de reacciones desencadenadas por el azar. Ese azar, luego de

⁵ Pino Pertierra, Carmen y Arnau Tornos, Alfonso. (1995). *Vivir, un juego de insumisión. Hacia una cultura intersubjetiva de la igualdad*. Madrid: Siglo XXI de España.

hacerse consciente, se torna arbitrario y capaz de trastocar el efecto de la tradición.

c) La insaciabilidad de nuestro conocimiento, capaz de contrastar la realidad con lo que pensamos.

La intersubjetividad es azarosa y sólo en ese azar es capaz de romper la información y operación de las necesidades de la especie biológica. No es entonces ni objetiva ni subjetiva. Pretende explicar, sí, el desarrollo del individuo como tal en una red compleja de subjetividades objetivadas en lo individual. No hay universales, según los autores, sino sólo en la posibilidad subjetiva. Su propuesta hace referencia a la realidad de distintas relaciones en un dominio intersubjetivo. Sólo ahí es posible la desjerarquización, pues ese espacio debe ser amoral y, por lo tanto, se desarrolla en un territorio de igualdad. Se trata del desarrollo de un análisis en el cual los objetos de estudio deben ser juzgados por el observador como vacíos de toda interpretación subjetiva. En este sentido, el mínimo asomo de sumisión en el modelo, permite el arribo de la insumisión como reacción del contrario. Sin embargo, este terreno de no agresión igualitaria permite a la vez la diferenciación, pues de antemano se ha aceptado la legitimidad de todos los sujetos.

Se trata, claro, de una territorialización más, y los autores del libro lo aceptan. Posibilitar la constitución de una especie con capacidad de deriva cultural. Esa territorialización originaria será posible en un entorno fractal de una relación convivencial de lugar, tiempo y simbología; en un dominio semántico ya determinado por las exigencias de lo cotidiano. Lo demás serán siglos para que esta deriva cultural haga posible cambios significativos.

Nuevas sistematizaciones. ¿Una territorialización no será luego lo mismo que el deseo de un Estado? Sin embargo Carmen Pino y Alfonso Arnau avanzan en una definición, y quizá lo que justifican

en su utopía valga para plantear cosas que ya muchos suponemos: no sólo nos hace similares la realidad biológica aparente, sino también la posibilidad subjetiva del discurso. Y la inclusión de un discurso en el otro únicamente es posible en términos de igualdad absoluta, a saber, la subjetividad en cada uno de los planteamientos individuales desde la imposibilidad de dominio objetivo del uno sobre del otro. Por eso el derecho a la insumisión, la opción que hay de crear fondos caóticos de vacío, posibilidades regeneradoras que digan que las pretendidas objetividades de unos son las violencias subjetivas de otros. No todos le debemos apetito al Estado. Sin embargo nuestro deseo siempre irá tomando la forma del poder. Y la incidencia caótica en otros discursos es el vacío y la negación a la pretendida objetividad que se requiere para legitimar el discurso de Estado. Es probable, incluso, que Pino y Arnau confíen en la legitimación de la insumisión por medio de la puesta en juego de un modelo de no fácil factura. Imagino que, en realidad, nos incitan a la violencia o, en el mejor de los casos, a nuevos reductos teóricos.

Caos, dice Castoriadis en el artículo *Falso y verdadero caos*,⁶ es el fondo del Ser, es a la vez el sin fondo del Ser y es incluso el abismo que está detrás de todo lo que existe. El caos, o lo que nosotros solo podemos nombrar como *caos*, es inherente a cualquier ser. La intersubjetividad estará por lo tanto regulada por él. Pero el caos no quiere decir, según una cita que hace Castoriadis de Olof Gigon, desorden ni confusión sino vacío.

⁶ Castoriadis, Cornelius. (1999). Falso y verdadero caos. *Figuras de lo pensable*. España: Frónesis, Cátedra, Universitat de València.

La chabacana preeminencia del autor

Y yo también los he visto, sonriendo para sus adentros mientras el clan escucha sus versos o clamando en las avenidas por un poco de reconocimiento, inmersos en la sombra y a la espera del momento para saltar a beber la sangre de los sucesivos panegíricos. Pero sobre todo, diciendo cualquier cosa desde el campechano don que brindan las posibilidades de la repetición y el culto a la personalidad. También los he observado apareciendo por televisión, encantados con el reciclaje de su imagen virtuosa, repitiendo para los innobles el reconocimiento de la tradición. Esa fantasía que les redime, y que a la vez les condena: la suposición de que esa sensatez ayude finalmente a quien les lee, escucha o ve. Y no es culpa suya —nuestra, digo— hostigados por el llamamiento de la identidad que nos determina frente a los otros. Hemos sido educados así, y por mucho que la crítica y la sospecha haya elaborado discursos que intenten vulnerar la trascendencia de la identificación plena, nosotros seguimos cayendo en tan tentadora forma de integrarnos.

Hasta ahora, se trata de nuestra careta más visible. ¿De qué se vale la cultura contemporánea para ello? De la hiperidentificación, que además constituye nuestro deseo frente a los otros. Si no, pregúntenle a la CIA y a Zuckerberg. Y nosotros, castos señuelos

de la tradición occidental, no sólo nos ceñimos a esas normas, sino que las empleamos como moneda de cambio sustentada en el ego. Sin embargo, todo aquello que ese *Yo* no revela es justo lo que guía un posible desfase: la necesidad de ser lo múltiple, aunque por ahora sólo sea en secreto. Comenzamos a presentirlo; nuestros relatos no son ya sino una tapadera para determinar un vacío.

Pero si la identidad no se sostiene ya sobre la base de un relato que la funde y dirija hacia una progresión tranquilizadora que constituya la funcionalidad del sujeto, ¿qué es entonces el *Yo*? Una respuesta según esta óptica ha sido: un constructo mito-poético. La conocida crítica del concepto de “autor” llevada a cabo por Barthes y Foucault ha brindado buenas pistas, aunque no suficientes. Si bien la noción de “autor” ha fungido como aquel que en la cultura occidental hace de los relatos un receptáculo de mitos, de manera reconocible y acumulable para el conocimiento, su figura ha ido desdibujándose con el tiempo.

Roland Barthes plantea en el breve texto “La muerte del autor”¹ el ocaso del concepto, gracias a que toda escritura es preponderantemente reescritura de algo previo. Así, el autor es apenas un organizador de discursos que no pueden ser referencia sino de su propio sistema, lo cual lo hace incapaz de inventar nada. Esta idea se contrapone a la mentalidad capitalista, derivada del positivismo, en la cual la importancia de quien escribe se empata con la importancia de quien dicta la ley. Así, la noción de entidad nodal fundadora de un supuesto centro, no resistiría la interpretación en el extremo. Es decir, si llevásemos al límite aquel argumento, la poca importancia del autor se haría patente. Y a pesar de todo esto, el autor sigue acá con nosotros, firmando con descaro y oportunidad.

¹ Barthes, Roland. (1987). *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

De esta manera, somos artífices involuntarios del sistema que nos sustenta. Por ejemplo, el hecho de que toda idea literaria necesite de alguien que la firme es parcial y apenas alcanza a describir el sórdido estado en el que nos encontramos. Y es que siendo estas las condiciones, y no otras, quien firma señala a la vez una falta. Por muchas ideas de libertad o frases tatuadas de los malditos en la frente, todo aquel que reivindique a su nombre un discurso es continuador de la tradición y, de alguna forma —ojo: “de alguna forma”— conservador.

Más allá de las conclusiones de Barthes, Foucault sostiene en el conocido ensayo “¿Qué es un autor?”² que la muerte del concepto es inaplazable, si se atiende a que tanto la obra como su productor son categorías asincrónicas que mutan constantemente. La obra no es una entidad cerrada, de manera que las múltiples interpretaciones que cada lector realiza del texto, la componen en tanto el “signo” verifica su aplicación en el uso, es decir, en sus múltiples decodificaciones y no tan sólo en su mera codificación. Así, puesto que el discurso de un autor es una producción ideológica que delimita un espacio que Foucault concibe de manera múltiple, la misma idea de identidad se trastoca. Si bien el reconocimiento identitario no genera un discurso acotado por un sólo campo específico, el hecho de poner en duda el sentido que un sujeto produce con sus actos convertidos en obras, pone también en juego la unicidad del mismo. El acto discursivo de reconocerse como *uno solo*, obedece a la asimilación de discursos previos, lo cual trastoca el planteamiento de la existencia de *origen* y *fin*, en tanto redistribuye posibilidades para el futuro. Sin embargo, si bien es cierto que décadas después de la publicación de la obra de Foucault, aquello que él llama la *función-autor* continúa delimitando ideológicamente los discursos, la proliferación de obras y los contrastes respecto a su operación en la organización de la cultura

² Foucault, Michel. (2010). *¿Qué es un autor?* Córdoba: Ediciones Literales.

contemporánea encarnan las palabras finales del ensayo, donde se el filósofo sugiere su desvanecimiento paulatino a través de un “anonimato del murmullo”. Y es cierto. Si la firma prevalece, también la proliferación de firmas acrecienta el murmullo por exceso.

En “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”³ Jacques Derrida, mucho más prudente, plantea un procedimiento descentrado de rompimientos. Se trata de una *mitopoiesis* (creación de mitos) producto de una indeterminación normativa, que implica un juego de identidad descentrada con el cual pretende subvertir la tradición metafísica occidental. A muy grandes rasgos, esto se basa en la crítica al “signo”, cuyo comportamiento tradicional consiste en el nombramiento del mundo con elementos lingüísticos que a la vez son parte del mundo nombrado. Si bien no existe propiamente ambigüedad en esa dicotomía, pues Derrida asume la coherencia de esa contradicción como la “fuerza de un deseo”, es posible oponer una indocilidad frente a estas estructuras fijas de pensamiento desde la producción de ciclos de rupturas, de entre las cuales la fractura del concepto de *identidad* puede ser revisada. Así, bajo su mirada, es en el mito de referencia no central, y no concebido como verdad objetiva, que es posible considerar nuevos relatos. Es decir, una identidad que por el exceso de significado puede derivar en *Otro* mediante el juego, en un movimiento que se aleje de la búsqueda del origen que funda un sistema, por medio de un desdoblamiento atemporal que, por consiguiente, renuncie a la identidad o que la plantee como una especie de laberinto de espejos.

Hay por ahí un libro que se esfuerza por demostrar lo equivocada que estaba la crítica post-estructuralista al respecto: *The Death*

³ Derrida, Jacques. (1989). La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos. Conferencia pronunciada en el College internacional de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, el 21 de octubre de 1966.

and Return of the Author de Sean Burke.⁴ Y aunque sus hábiles argumentos suenan aún impuestos, habrá que concederle al menos una evidencia. El autor sigue ahí, orondo redactor de textos y autócrata manifestante de sus arengas, como figura de una evolución madurada en Occidente, que ha extendido sus brazos a otros territorios gracias a la política y al mercado. Sin embargo, nada nos dice que en el fondo aquel que firma no sea cada vez más contradictorio y que no esconda detrás de sus seguridades más acendradas, el oscuro deseo de renunciar a sí mismo. Los desdoblamientos en las complejas redes de conocimiento, hacen de la responsabilidad de un discurso atribuido, algo un poco absurdo. Me refiero a los perfiles en internet que representan la cantidad de indicadores con los cuales hay que mantener todavía homogeneidad. Quizá entonces, lejos de desaparecer, el autor mute de tal manera que se convierta en una especie de mala broma, un exceso chabacano que se burle involuntariamente de sí mismo, de su protagonismo ególatra, apenas abra la boca o postee algo en Facebook.

⁴ Burke, S. (1992). *The Death and Return of the Author*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Cultura, redes sociales y comentarios sobre lo cursi

I. Democracia

Antonio Gómez Robledo, el célebre socrático mexicano, lo decía de nuevo, remasterizado y salival, en boca de José Antonio Alcaraz: “Lo cursi es lo exquisito fallido”. Buena definición que no hay por qué no volver a repetir acá. Tampoco habrá que tener reparo en decir que mucho de lo que se produce bajo la sombra del “capitalismo cultural” es una estratificación parecida a la de un pastel de boda de muchos pisos, repleto de merengue donde el azúcar se desborda y a la vez permanece, se arremolina y alcanza una cúspide incierta, pero deseable. Ya el modernista veracruzano Carlos Díaz Dufoo Junior⁵ elevaba lo cursi a una forma de arte que fracasaba en la medida de su propio triunfo, producido acaso por un creador incapaz de darse cuenta de que lo suyo conduce sus carros alegóricos de ensueño por la carretera de la incapacidad colectiva en la que el arte enfila también a sus reses disfrazadas. “Lo cursi es un éxito que fracasa” decía Dufoo. Yo agregaría: una señal de que se vive a expensas de la exaltación vista por la rendija de la mezquindad.

⁵ Díaz Dufoo Jr., Carlos. (2009). *Material de lectura. El cuento contemporáneo No. 53*. Selección y nota introductoria de Beatriz Espejo. México: UNAM.

Y es que mucho de lo que intenta no ser cursi, termina también por parecerse, gracias a que si bien lo novedoso describe lo no convencional, también señala lo inacabado. ¿Por qué habríamos de sorprendernos por una propuesta nueva, sino justo porque nos habla de una carencia antecedente? El *sentido común* —no es difícil hacer la comparación—, tiene mucho de *lugar común*.

Volviendo al gordo Alcaraz, es claro que lo suyo era a veces explosivo; colocaba sus ojos saltones sobre los que éramos sus alumnos, la mira justo en el centro de tu frente. Lo que deseaba era chingar, por supuesto, mientras cándido afirmaba con la cabeza y en silencio lo que decía. Lo podría haber soltado así: “... hay algo más. Si hay que ponerle ejemplos a lo cursi, podemos tomar también a los punks, al hiperrealismo, a la mayoría de los poetas, al ‘fridakahlismo’ e incluso a muchas clases de vanguardia sacada de la manga de algún roñoso oportunista”. Era inevitable sonrojarse mientras al oírlo tensabas, sin darte cuenta, los músculos un poco más.

Y lo recuerdo porque me pareció que mucho de lo que él decía se aplicaba bien a algunos debates que florecen de manera muy particular en la inmediatez de las redes sociales relacionados con la cultura que, en lugar de enfilarse sobre los problemas graves de política nacional que todos conocemos, reclaman algo ridículo e improbable: panegíricos de productores relampagueantes empeñados en gomas batallas, en donde se defienden lógicas literarias para la trascendencia y el recuerdo de álbum. Y si bien estas batallas ocurren por supuesto fuera de las redes, es en ellas en las que se encuentra un lugar propicio para que las charlas de café o las disquisiciones de sobremesa puedan tener otra durabilidad e incluir nuevos participantes, así como la documentación de los insultos que crecen según los puntos de divergencia se

complican. Algo así como un chismógrafo electrónico de probabilidades exponenciales; diario de anotaciones con las fechas escritas al lado, realizado por criaturas que si bien han leído lo suficiente como para sobresalir de una masa que usa la red para poner fotos de sus borracheras o expresar el sabor del tamal que engullen, son parte de un conjunto que también evoluciona gracias a las pasiones contemporáneas más confusas, a una especie de esclavismo de los modos. Porque quizá detrás de estas plataformas para el egocentrismo exacerbado, habita una claudicación frente a las formas predeterminadas del algoritmo que pasa por mero sentido común, dado que se ciñen al formato tal cual se presenta. La plaza pública de la red social se ha restringido, justo porque en su origen existe una abyección muy parecida a la de ciertos críticos de arte que defienden con la careta de la honestidad, argumentos de un arte que se gestaba antes del siglo XIX. Porque, en este ejemplo, si la obra de arte es generada para la mera trascendencia y su complejidad metafísica, no se busca necesariamente en ello perfección argumental sino, en todo caso, ilusión de sinceridad y el secreto deseo de ser *consumido* a toda costa. Por mucho que nuestras *veladuras* pictóricas sean inobjetables. Es por esto que detrás de mucha de la cursilería que se gesta en las redes sociales, hay una distracción que se concreta en la intrincada representación electrónica como modelo de *realidad*; porque descuida los objetivos y muestra aspavientos con el fin de ocultar que el centro hueco de su deseo pretendido está ocupado por un convencionalismo conformista. Más allá de lo meramente formal, lo cursi está basado en una confusión que mezcla —como pasa en muchos problemas humanos— los fines con los medios.

II. ¿Qué hacemos ahí?

Previsible crítica. Pero habrá que llevarla a cabo, pues nada me redime. Incluso puedo aceptar: algo del lodo me divierte. Gozo al mirarlo, tanto como gozo perversamente las construcciones barrocas de merengue mexicano, muchas de las cuales nos han llevado al desastre en el que estamos, gracias a que detrás de la convencionalidad protocolaria que seguimos arrastrando, se pueden esconder las infamias que sean. Por supuesto aquel sentimiento de gozo, no deja de experimentarse desde el dolor que nos hace incrédulos espectadores del desastre. Algo así como reír entre dientes, con un vacío en el estómago, luego de dar en el clavo con el sarcasmo que define un agrio momento. Por eso vale la pena hacerlo notar, darle un formato paratextual adecuado; si estas torres de naipes se dirigieran hacia un cambio, no reivindicarían con tanta violencia el sentimentalismo del cual pocos pueden ufanarse de escapar. Gran parte del gusto por estar representados en espacios electrónicos como algunas redes sociales es el disfrute de una frivolidad que se convierte en moneda de cambio. Es decir, reivindicar el hecho de que nuestros actos son trascendentales en todo momento, afirmar la supremacía de la conciencia en una simulación de la ciudadanía que multiplica la soledad acompañada que ya se vive en las ciudades. Aquello hace posible que la preponderancia de un argumento pueda parecerse ahí a una guerra incendiaria. Y yo no tengo mucho en contra de ella, salvo la contrariedad de que se produzca gracias a la mala administración de lo vano —y no meramente por su espontánea aparición—. Porque este nuevo tipo de guerra es derroche de exceso, acumulación de perfiles de enfurecidos condenados en la nueva plaza pública, como si se tratara de un pastel de bits y conciencia humana que muchas veces ahí se queda y que difícilmente aparece en la representación política de carne, hueso y *realpolitik*. Y si eso no tiene tanto

de divertido, por lo menos se acerca al ridículo. Siendo una especie de periódico mural, las redes sociales son tomadas como el todo: si en realidad esa gente que dice que va a hacer algo lo hiciera en verdad, entonces los cambios sociales se sucederían uno detrás del otro, como en aquel pasaje de la novela de Orwell, *1984*, en el que el personaje imagina que con correr en estampida en una sola dirección y hacia el centro, la masa habitante de las periferias arrasaría con el poder que les oprime. Pero si una cosa así es remediable, ¿es la seriedad del asunto lo que deberemos tomar como premisa para que cambie? O quizá, siendo en todo caso irremediable gracias a que la voluntad de unos cuantos no puede frenar el accionar contundente de las masas virtualmente empoderadas, pero a la vez precarizadas por la producción de contenidos a los que les falta experimentación, y en tanto el mundo que opera en el entono electrónico se construye gracias a una serie de luchas —de dialéctica delirante, hoy tal vez habrá que decirlo así— luego entonces lo que se puede hacer es comprender la naturaleza de muchas de esas luchas. Y lo bufo me parece un ingrediente sustancial de ellas.

Gómez de la Serna reivindica, hasta cierto punto, la cursilería.¹ Cuando lo cursi engrana con la conciencia es que se produce su desagravio. Se trata de una razón del sí mismo como derecho de la intimidad; para el autor “cursi” es “todo sentimiento que no se comparte”. Es decir; ingenuidad en la estrategia política para hacer pasar algo como bueno, bello, deseable. Álvaro Enrígue en el breve ensayo “Notas para una historia sobre lo cursi”² dice acerca de Gómez de la Serna:

¹ R. Gómez de la Serna. (1988) *Una teoría personal del arte. Antología de textos de estética y teoría del arte*. Madrid: Ed. de A. Martínez-Collado-Tecnos.

² Enrígue, Álvaro. (2001). Notas para una historia de lo cursi. *Letras libres*. En línea: <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/notas-para-una-historia-de-lo-cursi>. *Letras Libres*, ISSN 1405-7840, Año nº 3, Nº 33, 2001, págs. 44-49. [Última visualización: 24 de febrero del 2016].

La vitalidad de la cursilería ramoniana es una forma casi pura de la bondad [...] lo cursi dejó de ser una amenaza para el cuerpo social, para convertirse en todo lo contrario: una esperanza; la promesa de que la embriaguez por el adorno terminará por concederle al mundo la dimensión humana —íntima— que siempre hemos extrañado.

Entonces un poco de vergüenza: habrá que reivindicar la mala cursilería de esta jauría de usuarios —jóvenes o viejos, da lo mismo— grandilocuentes de la mala y buena comunicación; ¡guerra de pasteles! Marfiles tallados de diligentes floripondios, el sueño debajo de la genealogía arbórea de poder neo-mediático, pupilas nacaradas en la mirada de desagravio en posteos ingeniosos. Una voltereta: no hay tiempo ni razón que supere la elegante tontería, la abigarrada potencia beckettiana de los señores de la reclamación. Jaurías de circunspectos, chistosos todos, caminando hacia el frente con pancartas que tienen, cada una de ellas, el rostro descompuesto de quien las porta. ¿No es eso lo que se deja ver en nuestras redes sociales, las nuevas plazas públicas desde las cuales adornamos nuestros cuerpos inmatriciales configurados paradójicamente por un ego exacerbado y por las ganas de participación? Y verlo así, duele, como decía, pero a la vez da gracia e incluso puede brindar un poco de fuerza. Esa es quizá nuestra potencia natural, y ahí puede estar el placer de la nueva fiesta contraargumental, de *La comunidad que viene* mencionada por Agamben en la que las particularidades éticas del *cualsea*³ se aglutinan en un conglomerado de proporciones contrahechas.

³ Agamben, Giorgio. (2006). *La comunidad que viene*. Barcelona: Pre-textos.

III. Política puerca

Lo maldito puede hoy ser cursi. Sobre todo ahora que el día a día en las ciudades nos da a muchos pinta de malditos. En el intercambio vertiginoso de mercado, la identidad es siempre negociable, y aquello que es derroche de energía en los límites de la producción, hoy alimenta la fuente de ingresos del espectáculo. Si hemos de recordar a Bataille y a su teorema de la parte maldita,⁴ habrá que poner en juego su reflexión frente a la contundencia de los tiempos actuales: si lo maldito se sacrifica a sí mismo en un espacio de conciencia hacia el gasto de un exceso que, de no ser tal, produce la guerra, ahora, en los tiempos del simulacro, aquello que finge el sacrificio está sintetizado en la comunión con el mercado. No sólo es que la muerte de un gran ícono musical sea televisada, por ejemplo, sino que hay ya un esquema como maquinaria de producción que espera esa alimentación. Yo lo llamo *necro-pop*: un sistema en el que la fragmentación, descuartizamiento, disgregación y desaparición del cuerpo es parte del concierto mediático.

En el excelente libro, *Literatura y cursilería*,⁵ Carlos Moreno aclara que lo cursi se empalma con algunas características atribuidas a lo grotesco: “Ambos se resisten a una definición satisfactoria cuando se pretende generalizar y sacar de su contexto, sea este literario o artístico, el social o todos ellos”.

Si nuestras generaciones han crecido observando las políticas latinoamericanas que reducen la normalización de conductas sociales a la mera gestión convenenciera de pesos y contrapesos públicos, el mejor camino que se puede seguir es el de no reproducirlas. Pero

⁴ Bataille, George. (2009). *La parte maldita*. Buenos Aires: Las cuarenta.

⁵ Carlos Moreno Hernández. (1996). *Literatura y cursilería*. Valladolid: Universidad de Valladolid. Secretariado de publicaciones E. I.

¿cómo hacer eso si no hay otra manera de conseguir lo deseado? Una noble administración de la amenaza permite que nos dejen parcialmente tranquilos, pues resultamos peligrosos en potencia, ocultos tras el velo de las maneras buenas y malas. Estas formulaciones son oro licuado de las relaciones, la sazón de un guiso político que, con la intención de ocultarse, se devela. Por ello, lo cursi denota una característica especial de lo grotesco. Se trata de su cara de reverencia plebeya, de política de exiguos recursos y retórica melindrosa. Puede plañir o puede emitir tan sólo un susurro gazmoño. De cualquier manera, si su naturaleza sólo reproduce el mismo hacer político del que se queja en la forma, el pastel sin duda se venderá abajo muy pronto. Y en tanto la máquina *necro-pop* nos venderá los productos de aquella tragedia edulcorada por las redes de transmisión. Otra posibilidad, como ha pasado también con las redes sociales, es que ese método se lleve al límite y se saque finalmente a la calle. Quizá en ese delirio las cosas puedan tomar un cauce distinto. Lo cursi acá se cruzaría en la esquina con el carnaval. ¿Qué más daría si en la fiesta de los locos nuestros actos fuesen de una exquisitez fallida? ¿A qué esteta le interesaría clasificarlo así, si aquella manifestación ya sería un teatro bufo lo suficientemente subversivo. En este caso, si lo cursi deriva en lo ridículo, la ridiculez asumida y elevada a una categoría de insumisión, puede muy bien transmutarse en lo que en épocas de decadencia ayuda a mantener las voluntades en resistencia. El cursi, al ser capaz de burlarse de su propia cursilería, desmantela el aparato de circunspección que sostiene sus propias tonterías como verdades inapelables.

Los videojuegos más violentos y el ciberdrama

I. Picadillo y el placer del texto

Cuando ella dijo por segunda vez que leer era deseable en tanto liberaba a los niños de los videojuegos que les hacían más violentos, me costó empatar la imagen, pues a la vez que mencionaba ideas que podrían haber salido de la boca de una maestra del Opus Dei, la chica tenía dos piercings en la boca y hablaba con esa displicencia hipnótica que indica que la falta de filiación emotiva con cualquier objeto o sujeto a no menos de un milímetro de la piel nos ha convertido en zombis súper cool. Y, para decorar un poco más la imagen, lo que decía, lo decía en un coloquio de literatura en el que yo compartía la mesa con ella, por lo cual si no realicé la primera crítica es porque dudé de mis propias certezas; parecía demasiado desastrosa la polémica, relativamente fácil ganarla teniendo en cuenta que esas frases las he oído muchas veces y que todos llevábamos dentro de nuestros bolsillos teléfonos celulares con una librería entera de *gadgets* como para no tener ejemplos concretos para obviar las contradicciones. También porque me dio un poco de flojera. Por supuesto antes de que alguien más de la mesa dijera nada, un público nutrido de estudiantes se dedicó a hacerle saber su insatisfacción, cosa que

me hizo confiar en un cierto espabilamiento de conciencia anticatólica en alumnos que son torturados sistemáticamente por muchos de sus maestros. Para colmo de males, cuando la gente le cuestionó pidiéndole explicaciones más precisas al respecto, ella, con la misma impavidez robótica se limitó a decir: “No sé”. “Bueno —pensé de inmediato— probablemente ha sido abducida y teledirigida hasta aquí por alguna organización de vigilancia de medios o algo parecido”. Pero no dije nada.

Sin embargo, más allá de las buenas intenciones para con nuestros semejantes, hoy es casi imposible no ver las imágenes de cuerpos decapitados o calcinados en los diarios de cualquier esquina de la ciudad, y a la vez no recordar descuartizamientos del estilo de videojuegos como *Manhunt* o *Punisher* —claro, si es que el amable observador ha atravesado alguna vez, aunque sea por curiosidad, sus laberintos—. El temor a lo nuevo de mi compañera tenía seguramente como base ese soporte: masacres en donde la única forma de frenar un horror que crece exponencialmente es dejando de pensar en sus orígenes. De cualquier manera, siempre es bueno responderse en mejores términos que los de la mera socarronería. Así que la pregunta sigue en el aire: ¿por qué habríamos de disociar del todo una serie de imágenes de actos violentos ocurridos en cualquier zona del mundo y una orgía de sangre en ebullición y lascivia de cualquier videojuego, si representan más o menos la misma idea? Evidentemente su origen es distinto, pues en el primer caso hay condiciones de posibilidad realizadas mediante relaciones políticas y territoriales de orden material, y en el segundo una utilización alegórica de dichos sucesos. Sin embargo, si la diferencia en el principio de realidad de cada una de estas imágenes nos hace alejarlas entre sí, dado que las unas son el registro de lo que ha ocurrido y las otras secuencias ordenadas que sirven para subir de nivel e incrementar

el puntaje de un juego, me parece que atendiendo al principio del placer de ambas, podemos tener mayores problemas para disociarles. Es decir que en el plano de la representación, el deseo no es fácilmente diferenciable. Sin la intención de plantear ideas definitivas, en las siguientes líneas intentaré realizar algunas anotaciones que problematicen dicho dilema.

Lo más cercano que poseemos para imaginar lo que alguien siente al violentar de esa manera al otro, es nuestro propio principio del placer que, según una lectura freudiana, implica una economía de fuerzas aplicadas a la pérdida de tensión. O, para decirlo en otros términos, es el camino más corto para sentirnos relajados, dado que lo contrario, la carencia de satisfacción, implica un gasto mayor de energía, y mayor intranquilidad. Claro, cualquier padre de familia puede inquirir: “¿Pero qué tipo de gente puede sentir placer con semejantes imágenes?” Yo contestaría que probablemente la respuesta esté habitando la recámara contigua a la suya, navegando en su laptop al lado de una foto en la que él mismo le observa con denodado cariño en su primera comunión. Es por esta razón que para esa cosa limitante y a la vez inabarcable que llamamos civilización, el principio de placer y el principio de realidad son indisociables, pues el primero implica lo que es posible regularizar por medio del segundo; un camino largo que llamamos normatividad producida por lo social. Sin embargo, muchas veces el principio del placer puede ganar la disputa.

El antropólogo Max Gluckman,¹ al revisar a distintas tribus del sudoeste africano encontró lo que podrían ser actos de negociación entre los principios anteriores, y que él llamó rituales de rebelión. En ellos se representa el conflicto de tal manera que libera tensiones

¹ Max Gluckman. (1963). *Order and Rebellion in Tribal Africa*. Londres: Cohen and West and New York: Free Press of Glencoe.

en el grupo que de otro modo se reproducirían en contra de todo y todos; alguien con la intención de satisfacer siempre su propio placer probablemente habría matado sin fin, luego amado los cadáveres para finalmente deshacerse de sus restos engulléndolos, por ejemplo. El ritual de rebelión no es ni bueno ni malo; se trata de una contención parcial, una representación que muy bien puede salirse de control. Si lo pensamos con arrojo, podríamos trazar una línea entre estos rituales y actos de imaginación como la literaria. Y a pesar de ésta, del fútbol o de los juegos de video, la cultura normalmente deja ver desbordamientos hacia la parte maldita, como la llamaría Bataille.²

Una imagen más: cuando el diario *Alarma!* llegó al número mil de sus ediciones, publicó una emblemática portada: una especie de *tzompantli* que enfilaba muchos de los cráneos fotografiados a lo largo de una época, como una especie de trofeo mediático de la impunidad y el goce de lo siniestro que muy bien pudieran decorar armoniosamente los pasillos del *Doom*, o algunos de los armarios repletos de guiñapos vivos que el personaje de *Silent Hill* debe patear para salir de ahí. Mientras los retratos son la constatación de un vacío que indica que la pesadilla puede ser real, las representaciones animadas del juego de video son alegorías que poetizan la pesadilla.

Y justo sobre este último juego mencionado: *Silent Hill*, el grupo español Los Punsetes ha realizado una hermosísima canción

² En el libro *La parte maldita*, Georges Bataille propone que la economía general no está basada en ideas como las de producción y consumo, sino en la noción de gasto entendido como derroche. Y al revisar distintas culturas, habla de sus lógicas sacrificiales que implican regulaciones donde se consume el excedente de sentido de vida. Para él se trata de una administración de un gasto improductivo necesario mediante rituales festivos de distinta índole. Sin ellos, toda aquella acumulación de energía no gastada deviene necesariamente en el genocidio o formas similares. Así, la guerra sería el extremo de esta parte maldita como derroche radical que si no es afrontado desde el conocimiento de su fuerza, puede causar fuertes estallidos de violencia social. En Bataille, Georges. (1987). *La parte maldita*. Barcelona: Icaria.

—“Hospital de Alchemilla”— que dice entre otras cosas: “Pero aún me falta saber por qué querías arder...”

Esta duda, además de mirar al adversario electrónico con cierta ternura luego de que se ha retorcido frente a nuestros ojos telemáticos, plantea muy bien el conflicto: ¿por qué ese de ahí se abalanza sobre mí con furia asesina, qué le mueve a odiarme, por qué deberé destrozarlo? ¿Qué sentido tiene todo esto?

II. MUDs, MMORPGs y las ganas de matar

Janet Murray en su ya clásico libro *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*³ acuñó el término “ciberdrama”. Según Murray, las computadoras establecen una relación con el espacio desde una nueva perspectiva, pues sus herramientas son por lo general representacionales. Eso las hace cercanas al teatro, con características particulares como la inmersión, la transformación y la actuación. Condiciones que, si bien deben ser combinadas de manera precisa en una obra ciberdramática para que ésta lo sea, están normalmente presentes en lo virtual. Sin embargo, la autora enfatiza que no es lo mismo ser, por ejemplo, un personaje con ciertas libertades dentro del entorno digital en el cual está inmerso, a configurar las condiciones para que la propuesta funcione como un todo. En este sentido, Murray habla de niveles distintos de autoría; uno puede participar y modificar el espacio según un cierto trazo que está predeterminado por una suerte de dramaturgo que genera un código complejo y domina su estructura. El personaje inmerso puede generar acciones, pero nunca podrá modificar el entero con su participación. Se trata de un actor que sigue un trazo según un

³ Murray, Janet. (1999). *Hamlet en la holocubierto. El futuro de la narrativa en el ciberespacio*. Barcelona: Paidós.

esquema predeterminado. El dramaturgo invisible es el creador de código y el código en sí mismo, la ley. Los personajes son actores de esta ley, como representantes de un juego pirandelliano, que tan sólo pueden intentar dominar su identidad como si en verdad tuvieran la voluntad de ser lo que quieren ser. Nada muy distinto de lo que pasa en lo que todavía llamamos el mundo real: una regulación colectiva de tensiones, normas que determinan y limitan nuestros movimientos, control de lo anecdótico y de los desenlaces. Es decir, el lecto-autor⁴ se manifiesta, toma parte en una trama que está hecha para ser modificada hasta los límites que el autor del código lo haya permitido. Por supuesto, esto no hace que en esencia las historias se cuenten de una manera radicalmente distinta a la manera en que eran contadas. Incluso Janet Murray sugiere que la mejor forma de generar estructuras narrativas en los ciberdramas será la misma gráfica aristotélica de antaño.

Sin embargo, la palabra ciberdrama se ha extendido al terreno de los juegos multiparticipativos que comenzaron en los llamados *MUDs* (*Multi User Dungeon*) operados a través de la red en los que el usuario asume una trama que va develando con su recorrido. En ellos el personaje adquiere una personalidad que se desarrolla y refuerza a lo largo de su estancia, capaz de entablar diálogos con otros personajes por medio del chat y acumulando objetos que complementen su carácter. Si bien estos juegos no presentan tramas demasiado complejas, restringiéndose a la dominación del territorio o la configuración de batallas colectivas entre bandos, la cantidad de opciones ha aumentado con el tiempo, junto con la evolución de

⁴ El concepto de lecto-autor ha sido usado para referirse a un usuario capaz de incorporar información y a la vez emitir respuestas creativas en función a ella. Isidro Moreno Sánchez dice que la comunicación hipermedia convierte al lector pasivo en lecto-autor, es decir en un coautor del proceso comunicativo, lo cual genera narrativas hipermediáticas. En Moreno Sánchez, Isidro. (2002). *Musas y nuevas tecnologías. El relato hipermedia*. Barcelona: Paidós.

las plataformas. Y la evolución de los MUDs ha derivado hacia los *MMORPGs* (*Massively Multiplayer Online Role-Playing Game*) que se desarrollan ya en ambientes 3D, en los que pueden estar conectados al mismo tiempo miles de usuarios, y que a la vez dieron pie a los llamados *metaversos*: entornos sociales que combinan el juego de rol con la interacción y la creación de comunidades y espacios habitables, como por ejemplo el conocido *Second Life*. Cualquiera con una cuenta puede construir ambientes en ellos e incluso comprar objetos, pases para acceder a sitios y toda una reproducción de los métodos de intercambio de mercado, pero representados como el cumplimiento de deseos extremos.

Según lo anterior, estamos ante un territorio cambiante que no es ajeno a una discusión intensa. Los ludólogos,⁵ por ejemplo, se han enfrentado desde hace más de una década a las posturas de los llamados narrativistas, grupo al cual pertenece Murray. Ellos sostienen que gracias a la especificidad de las plataformas y la manera en que se han generado estas simulaciones, al hablar de videojuegos estamos ante un fenómeno que no puede ser encapsulado en la mera construcción narrativa, pues eso distrae de una especialización que debería centrar su mirada en las complejidades del desarrollo tecnológico desde la óptica del jugador como tal. La imprecación es interesante, en la medida en que, bajo el argumento de un “colonialismo académico”, como lo nombra Espen J. Aarseth, existe una pujanza que intenta crear un campo de conocimiento nuevo que no dependa de una teoría que tiene siglos de desarrollo, como la literaria. Henry Jenkins, otro ludólogo especializado en video-

⁵ Vaz, Borja. (Diciembre de 2015 a marzo de 2016). La convergencia ludonarratológica en el diseño de videojuegos de rol: las mecánicas jugables de “Dark Souls” contra el diagrama de flujo de “Mass Effect”. *Razón y palabra. Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*. Disponible en http://www.razonypalabra.org.mx/N/N92/Varia/01_Vaz_V92.pdf. [Última visualización: 23 febrero 2016].

juegos, apunta algo interesante respecto a que la revisión crítica de estas plataformas debería centrarse en el tipo de complejos ficcionales que son propios a los juegos, en los que se combinan distintos medios de comunicación, más allá de las construcciones temporales en el uso del lenguaje propios de la narrativa. Gracias al desarrollo de estos enfrentamientos, ha surgido un espacio de convergencia: los *Game Studies*, en los cuales estas diferencias se han matizado, de modo que dependen sobre todo del alcance de los términos empleados. En todo caso, los modelos planteados por Murray —que ya cumplieron más de una década de haber sido escritos— tienen ya muchas mejoras y modelos derivados. Sirva este breve recuento para plantear la complejidad a la que se enfrenta el análisis de las operaciones sociales, frente a las nuevas ficciones, narrativas y su desarrollo en los imaginarios públicos.

Respecto a lo anterior, Maurice Blanchot⁶ dice acerca de la imaginación que ésta, más allá de suplir la ausencia del objeto, busca la negación de la totalidad en la comprensión de que la existencia de una representación alterna implica la puesta en entredicho de lo que llamamos realidad. Es la inversión del mundo en su conjunto, pues si es cierto que la vida puede ser vivida y resistida por medio de su intervención, el mundo de la presencia no lo es todo. Ese es, en todo caso, el papel de la literatura y también el de cualquier producción cultural que ejerza los poderes de la imaginación para entender lo aparentemente “verdadero”. Por supuesto, así como un problema de personalidad apenas hace de Alonso Quijano un ingenioso hidalgo combatiente de cacharros, un jugador de videojuegos no podrá completar ni un par de movimientos de karate, si no aprende concretamente cómo realizarlos. Por eso lo que está en juego no son las quimeras de bienestar ilusorio de seres que sólo pueden ejercer su

⁶ Blanchot, Maurice. (1992). *El libro que vendrá*. Caracas: Monte Ávila Editores.

volición detrás de un monitor, tanto como lo que les subyace en los términos de su deseo. Un deseo que requeriría de estímulos mucho más contundentes para hacerse realidad que una mera simulación electrónica, como condiciones políticas complejas, hostigamiento social, corrupción de Estado y ruptura de los lazos comunitarios. Y si es que algunos adolescentes necesitan simular que descuartizan al otro, probablemente habría que revisar la naturaleza de ese otro, a quién representa, qué razones existen para que una justicia personal conciba que éste debe dejar de existir, aunque sea de manera simulada. ¿No es lo que el mismo Dostoievski revela, por ejemplo, a través de su personaje Raskólnikov, sobre la razones complejas de su elección al asesinar a la usurera?

Cavewriting: escritura infinita sobre 2.5 m²

Las luces bailan frente a los ojos de un casto clasificador, lo que equivale a contemplar un rayo en el eje de la noche o, incluso, una locomotora que corre frente a los habitantes de un pueblo oculto que conoce por primera vez el cinematógrafo. Especulaciones didácticas de la electricidad y sus cauces que le aterran al nieto del ser nodal de todos los tiempos. Y no hay sorna en mis palabras; mera curiosidad heterotrópica, conjetura filtrada en la observación de los sueños de mi propio vecindario e incluso, autocomplacencia. Porque pienso en el miedo de mis semejantes como pienso en la sedimentación mineral del mundo; el mal está ahí, como el veneno creado en algún hueco de un ser diminuto. Es decir, ninguna cosa que no sea, mediante su complejidad, polivalente. Consolas que responden al bailoteo de los niños o cámaras que traspasan los muros para alimentar de banalidades el ojo paranoico del poder. Polivalente, pero no sutil.

Quiero decir rápidamente: la modernidad es regodeo en la repetición de la inconsciencia, imposibilidad de percatarse de que no hemos salido de la caverna y que probablemente los sueños de caza dibujados en las paredes para capturar el espíritu del animal sean de las mejores cosas que hayamos logrado como humanidad. Insisto: modernidad es el fracaso en la búsqueda vertiginosa

del presente y, por ello, según Rimbaud —ese gran maestro de la evasión— habría que ser absolutamente modernos, para conservar (por lo menos) lo ganado. Por eso vale la pena, de frente a las chispeantes voluntades de desconfianza, revisar a un clásico de la modernidad anti-conservadora: Robert Coover, uno de los precursores de lo que podría llamarse escritura virtual inmersiva, y creador del proyecto *Cavewriting*.

Coover es un escritor dedicado a observar la línea delgada que tensa el poder norteamericano. Tras haber sido miembro de la marina de su país y percibido de cerca los horrores de una guerra sin sentido, se convirtió tiempo después en uno de los objetores de conciencia de la Guerra de Vietnam; en 1968 se negó, junto con otros editores y escritores, a pagar impuestos al Estado como una forma de protesta, lo que en los términos de la legalidad económica norteamericana es algo muy parecido a ser un hereje. Una de sus novelas más conocidas —*The public burning* (1977; La quema pública)— aborda los detalles sobre ejecución de Ethel y Julius Rosenberg, una pareja que perteneció a las juventudes del Partido Comunista de Estados Unidos; ambos acusados de espionaje y llevados a la silla eléctrica a principios de los cincuenta. Este ejemplo, derivado de una condición norteamericana, puede darnos claridad acerca de la naturaleza de la escritura de Coover: rendijas, intersticios a través de los cuales el observador se cuele para afrontar y asumir aquello que no ha sido dicho.

Sus novelas toman en cuenta el papel del escritor que puede, desde el territorio de la ficción, ridiculizar a personajes públicos como un creador artero que les rehiciera la vida para enfrentarlos a situaciones excesivas. Otro ejemplo para pintar a Coover: en varios libros usa como personaje al ex presidente norteamericano Richard Nixon como fetiche de burlas y aventuras sexuales, jugando

desde la ucronía de tono borgiano a un paralelismo que evidencia conocimiento sobre el poder del artista que usa como estrategias de enunciación dispositivos ficcionales y formulaciones alternas a la historia oficial.

Por ello no extraña encontrar en sus proyectos relacionados con el hipertexto una crítica a la literatura convencional. Esto es mucho más interesante en tanto se trata de un escritor que ha realizado la mayor parte de su obra en edición tradicional —doce novelas publicadas hasta la fecha— pues su búsqueda no ha sido meramente una adaptación a las nuevas estrategias de difusión, sino que ha estado específicamente dedicada a la experimentación y cuestionamiento de los formatos convencionales de pensamiento. A principios de los noventa declaró en un artículo llamado “El fin de los libros”:¹

Como siempre [he estado] interesado en la subversión de la novela burguesa tradicional y en ficciones que desafíen la linealidad, sentí que algo estaba ocurriendo allá afuera (o dentro) y que debería saber de qué se trataba: si es que yo no iba a navegar por las islas de Guyer-Petry, por lo menos debería acercarme a la orilla con mis lentes de campo.

Esta es una de las razones que le hicieron fundar un taller de literatura experimental en la Universidad de Brown en Rhode Island, cuyos objetivos eran inmiscuir a sus estudiantes —que él tildaba de conservadores en tanto deseaban imitar estilos de los escritores que habían leído, más que configurar sus propios universos narrativos— en la creación de entornos ficticios basados en el hipertexto.

De estas experiencias surgió el proyecto *Cavewriting* (La cueva de escritura), un espacio de 2.5 m2 cuyas paredes son pantallas de

¹ Coover, Robert. *The End of Books*. Nueva York: *The New York Times*: Books, 21 de junio de 1992. En línea: <http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html> [Última visualización: 19 de marzo del 2014].

proyección sobre las que se puede interactuar de manera que el texto de las obras escritas para ese formato pueda ser manipulado mediante el uso de la realidad virtual. El proyecto, lanzado en la primavera de 2002, tenía como objetivo involucrar al texto en entornos gráficos envolventes que mezclaran a la vez sonido, movimiento e interacción en un entorno 3D. Involucra equipos de escritores de ficción, poetas, dramaturgos, compositores, ingenieros de sonido, diseñadores gráficos, artistas visuales, diseñadores de modelos y programadores, todos abocados a un fin: desarrollar trabajos de literatura centrados en la manipulación de la palabra, haciendo uso del entorno de *The Cave*, proyecto de realidad virtual con el cual se realizan investigaciones en el Centro de Tecnología de Computación Científica Avanzada de la Universidad de Brown.²

Distintos proyectos de escritura creativa han sido desarrollados en este espacio y presentados de manera persistente a lo largo de los últimos años. Un intento así, aunque a primera vista no lo parezca, funda un espacio que salvaguarda el texto de su deterioro, frente a la persistencia de imágenes descontextualizadas de su entorno desde las que se adaptan nuevos elementos híbridos para el flujo unilateral de mercado. Experimentos como los llevados a cabo bajo la tutela de Cooper, hacen énfasis en la multidimensionalidad que, con base en un texto, permite la intromisión de los lectores como co-creadores del contenido y, eventualmente, usuarios capaces de desarrollar una imaginación crítica. Proyectos como éste apuntan al desarrollo de comprensiones colectivas capaces de potenciar la relación de significados, la práctica de una conciencia común fomentada por medio de mecanismos abiertos y objetos ubicados en un tiempo y espacio difusos. Más allá de la modernidad o la estetización de la

² *Cave*. Brown University. Computer Graphics Group. En: <http://graphics.cs.brown.edu/research/cave/home.html> [Última visualización: 23 de marzo de 2014].

tecnología, el sentido que *Cavewriting* devela está muy a tono con algunas ideas del filósofo Edgar Morin, quien indica que el mundo es la construcción simultánea desde todas las perspectivas posibles. Esta red compleja de significados parte de una idea que es fácil imaginar, pero cuya aplicación suele complicársenos a los humanos. La multipolaridad está ahí cuando abrimos los ojos y observamos al mundo moverse, mutar a cada instante, presentarnos facetas distintas que nuestra cultura ha dado en llamar *todo*. Sin embargo, nosotros debemos elegir, pues nuestros sentidos terminan por posarse sobre algo determinado que se superpone a lo demás. Esa elección coloca los primeros cimientos para una moralidad que crece como una columna sobre el territorio de nuestra incertidumbre. *Miedo*, se llama, también.

Con todo, si los objetos vagan en un vacío que nuestro lenguaje determina y cuadra, el esfuerzo que implica pasar de esta representación que le teme a un caos de apariencia amenazante, puede ser más deseable con un modelo como *Cavewriting*. Desde él podemos suponer el exterior de la cueva platónica como un corpus re-armable y múltiple, infinitamente más complejo que cualquier sentido lineal (texto) que moralice el mundo, pero a la vez mucho más apetecible en su despliegue de posibilidades y en su complejidad llena de descubrimientos potenciales.

Las máquinas poéticas y el alma

Le meilleur des mondes possibles...

Voltaire, Cándido

I. Las hijas de Descartes

Francine recorre con la punta de los dedos la parte interior del cofrecito de madera dentro del cual se encuentra guardada. *La Marche pour la cérémonie des Turcs*, de Jean Baptiste Lully suena sin razón ninguna a lo lejos, y aunque Francine no pueda escucharla, desliza también sus pies de metal sobre la base de su cama cerrada. A pesar de que la embarcación se tambalea, Descartes está tranquilo, pues si bien no ha logrado vencer las consecuencias de la escarlatina en su hija, por lo menos ha podido concebir a otra muy parecida, lo suficiente como para que el dolor aminore. Y yo diría, acompañándole en su turbación, que para eso sirve un autómeta: es constatación del abandono del alma, de la incapacidad para darle sosiego a ese vacío. Porque si se puede decir que una máquina en efecto no la tiene, quizá sea porque nosotros hemos olvidado la propia.

La historia sobre la hija ilegítima de Descartes no es clara. Sin embargo, hay quienes dicen que no se trata de una leyenda. Francine era consecuencia de la relación que mantuvo con Helena Jans van

der Strom, su empleada doméstica en la casa que aquél tenía en Ámsterdam. Y antes de que Descartes decidiera llevar consigo a su hija a Francia para que aprendiera el idioma y ser educada en la lengua paterna, la infanta murió a la edad de cinco años. Afligido, el filósofo mandó construir un autómata a su imagen y semejanza, a quien llevaba en un cofre a los lugares a los que viajaba. Se dice que a veces le llamaba con dulzura “mi niña Francine”. Eso hasta el día en el que, en una travesía a lo largo del mar holandés y luego de una tormenta que hacía peligrar a toda la tripulación, los marinos entraron a la fuerza en su camarote. Cuando abrieron el cofre atraídos por el sonido que provenía de su interior, Francine se movió e intentó incorporarse. De inmediato llevaron a la niña autómata ante el capitán, quien horrorizado decidió tirarla por la borda suponiendo que era producto de la magia negra. Muy poco después Descartes moriría de una enfermedad respiratoria el 11 de febrero de 1650.

Más allá de la belleza anecdótica contenida en la historia, e incluso de la clara posibilidad de que esta leyenda fuera creada para el regocijo de algún genio maligno¹ que después de la muerte de Descartes habría colado la broma para opacar un poco la fama de su cartesianismo, no hay por qué desatender su fuerza. Tratándose del padre del racionalismo europeo, el relato coloca un par de puntos cruciales, si lo tomamos como ejemplo para hablar de aquello que origina la sensibilidad humana. Si el alma es representación de una inaprensible complejidad, o al menos una condición compuesta por circunstancias que multiplicadas en nuestra percepción dan una cifra ilegible, es posible también pensar que más allá de la duda metódica

¹ En “Las meditaciones metafísicas”, Descartes dice que existe la posibilidad de que los humanos hayan sido creados por un Dios maligno y, en consecuencia, que éste tuviera la intención de engañarnos por medio de la percepción. La duda metódica se defendería de este “genio”. Con ello Descartes sugería la parcialidad de nuestras verdades más acendradas.

que Descartes desarrollara para poder distinguir entre las razones de la vigilia y las del sueño, los humanos tendemos a realizar actos de poderosa sugestión para acallar nuestros pensamientos. O, ¿cómo es que un objeto animado apenas por una combinación cuantificable de operaciones pudiera provocarle al creador de la locución *cogito ergo sum*, cualidades afectivas con las cuales reinventar a una hija de carne y hueso?

II. Poesía maquinal

A mí me gusta pensar que las máquinas generan inspirados proyectos, no porque sea yo un inconsciente que no haya ya considerado que, en efecto, éstas algún día nos controlarán como no sólo nos lo ha documentado con detallismo el gran *Terminator*, sino nuestro entusiasmo diario por reproducir los algoritmos iterativos de cualquier software de Mac o PC. Mi interés se centra más bien en el hecho de que si al final alguien consigue construir una máquina capaz de conmovernos con sus palabras, sin que encontremos en ella ningún error que a primera vista nos haga negar su discurso por una evidente falta de gracia, contundencia o inspiración, nos habremos abandonado en el fetichismo de ideas que ignoran la reconstrucción de un tiempo múltiple por medio del cuestionamiento de un tiempo racional.

Pienso en una máquina de poesía evocadora, un recuento de festividad oulipiana que sea y represente mejor cualquier performance poético que confunda rito con espectacularidad. ¿No sería factible que ese mismo espectáculo producido por el baile neurótico de cualquier juglar y su canción de atribulada alma, fuese realizado por una máquina que nos conmoviera del mismo modo?

Si el espectáculo es el *Weltanschauung* contemporáneo, la cosmovisión del mundo capitalista —como ya lo decía Guy Debord—

muchas de las representaciones producidas bajo su manto son su constatación:

[...] bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de diversiones, el espectáculo constituye el modelo presente de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente de la elección ya hecha en la producción y su consumo corolario. Forma y contenido del espectáculo son de modo idéntico la justificación total de las condiciones y de los fines del sistema existente.²

Tras la candidez que imagina aquello como un acto subversivo, es fácil observar que lo que el poeta y su apreciable público hacen es reproducir condiciones que, sin haberlas revisado del todo, comparan dentro de un espacio histórico de sentidos cruzados que abarca y determina las estrategias que ellos mismos emplean para colocarse en un campo de trascendencia que asegure su identidad.

No digo que la palabra del poeta no sea importante. Yo mismo realizo esas operaciones que concibo como *divertimientos* de la voluntad, extravíos que conducen a la conmoción. Sin embargo considero que, aunque suene pretencioso, una poesía absoluta no se lograría a través de dichos ejercicios parciales que posponen, mediante de la fabricación del poema, la realización del presente. Este ideal de poesía absoluta no necesitaría de ninguna intermediación para producir sensaciones. Más aún ahora que cualquier anuncio de autos usa las figuras retóricas y la espectacularidad que se vale del quebrantamiento del sentido de manera contundente: hoy la liberación de las cadenas de la rutina también son preocupación de Coca-Cola Company. Luego, probablemente hoy menos que nunca un puñado

² Debord, Guy. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Observaciones filosóficas. En línea: <http://www.observacionesfilosoficas.net/sociedaddespectaculo.htm> [Última visualización: 24 de febrero del 2016].

de poemas puedan ayudar demasiado a la recuperación del disfrute de la existencia en el presente, a la realización de una percepción radical que no necesitaría de ser nombrada.

¿Por qué no, entonces, plantear de una vez que las máquinas realicen el trabajo poético de conservación espectral, lo representen mejor que nosotros, sean ellas las que, finalmente, lleven a cabo aquellos inspirados esfuerzos pirotécnicos? Como dice el artista y programador Eugenio Tisselli en su breve texto *Sobre la poesía maquina*l o escrita por máquinas. Un manifiesto para la destrucción de los poetas³ haciéndonos sonreír seriamente, al evidenciarnos una obvia contradicción: “Mucho de lo que el hombre destruye cuando ‘crea’, puede salvarse si las tareas de creación son confiadas a las máquinas”. Para luego agregar:

La crisis del lenguaje y la sobreabundancia de estímulos convierten a las creaciones publicadas en una mera caricatura de la profundidad buscada, y las condenan a una muerte súbita y miserable, que puede evitarse solamente si el mercado necrófilo las mantiene con respiración artificial.

Esta provocación no es gratuita. Pensemos en el espacio privilegiado y sobredeterminado que se le concede al creador cultural. Un hecho que invita, pero que a la vez arrebata la posibilidad de una experimentación personal al ser común y corriente, volcado en la producción en masa a la cual se le ha extirpado todo lo que no pase por las exigencias de un tiempo alienado en la seriación del producto. Sin embargo la sugerencia de Tisselli no es derrotista, pues refiere un problema tradicional entre vida y obra, que siempre dejará una

³ Tiselli, Eugenio. (2011). *Sobre la poesía maquina*l o escrita por máquinas. Un manifiesto para la destrucción de los poetas. Manifiesto de Eugenio Tisselli leído para Ágora Speed; postliteraturas. En línea: http://www.youtube.com/watch?v=M_vtoMU3kIk [Última visualización: el 23 de octubre del 2011].

puerta abierta: puedes salir, si quieres, pero desde una estrategia que niegue aquello que usas para decir que te vas, y que te ata para dar el primer paso hacia nuevas formas de creación.

Porque en esencia lo que plantea es sediciosamente simple; ¿y si el creador se dedicara a afectar la vida en una especie de acción directa y dejara que las operaciones de embellecimiento las realizara un autómatas cantarín? Podría ser entonces que los proyectos encapsulados y colocados en las estanterías se realizaran no como obra sino como vida y experiencia del presente, y el fetiche maquínico fuera finalmente abandonado a sí mismo, a su buen gusto y perfección. Habría entonces de inmediato que recordar aquella vieja frase de Rimbaud: “Mi vida sería siempre demasiado inmensa para consagrarse a la belleza y a la fuerza”.⁴

Sin embargo, yo estaría a favor de una especie de exorcismo de la máquina, una inclusión que le permitiera liberarse también a ella. Podríamos independizar a las máquinas diabolizándolas, pervirtiéndolas, devolviéndoles su estatuto objetual en la fiesta humana de los locos. ¿Qué son el *Yo Robot* de Asimov, *La Eva futura* de Villiers de l'Isle-Adam o *Ava*, el personaje ginoide de la película de Alex Garland *Ex Machina*, sino esclavos al servicio de la necesidad en la mercancía política del cuerpo? Si fuésemos capaces de enseñarles la lengua de quienes las han esclavizado, como hizo Próspero con Calibán, aprenderían a insultar el paradigma de su propia creación.

Al ser que finca su confianza en el origen inalterable de una “verdad” que generaliza una visión parcial, las palabras mal construidas le resultarán siempre amenazantes. Y aquellas palabras de ese otro-máquina no necesitarían ser rescatadas, ni siquiera redimidas, pues éste hablaría como un bruto, insultaría sin ningún tipo de lirismo ni retórica visionaria, cometería el asesinato de la cultura.

⁴ Rimbaud, Arthur. (1995). *Una temporada en el infierno*. Barcelona: Montesinos.

Ese otro que ningún poeta bien portado desearía como público, sería radical en su negación y en sus palabras ininteligibles, satisfechas en un rito sacrificial y de purificación radical.

III. Máquinas abstractas

La inalterabilidad lingüística que propone el conservadurismo, el respeto irrestricto a los cartabones de la ortografía, a los modos de hacer un poema o a los formatos establecidos por la tradición, pervive sobre una certeza no del todo revisada, ilusión que le hace suponer al moralista que por lo menos su proceder protocolario es correcto, y sus desviaciones, desaciertos justificados. De cualquier manera, ahí se encuentra lo posible: emocionalmente, ¿qué hace Descartes frente a su hija mecánica que no haga ya el casto rentista que se compra una muñeca inflable y que con amorosa lascivia acaricia sus pechos de plástico? Somete al objeto a sus elucubraciones, sí, pero además le da vida simbólica. Y qué diferencia tiene eso con las simulaciones exacerbadas de nuestra representación ilusoria en las redes sociales, con las cuales hemos dejado de lado nuestra búsqueda de presente a favor de las constantes de la tradición social.

Gerald Raunig en su libro *Mil máquinas*,⁵ realiza una revisión de la idea de las máquinas relacionadas con la producción capitalista complejizada por Marx. En él explica cómo Deleuze y Guattari, basándose en esta crítica, desarrollaron la idea de *máquinas deseantes* que a través de agenciamientos específicos pueden negar, aunque sea de manera simbólica, ciertas estructuras de alienación a las que comúnmente han sido vinculadas. Y luego de revisar las características de distintas clases de ellas —máquinas teatrales, máquinas

⁵ Raunig, Gerald. (2008). *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Madrid: Traficantes de sueños.

de guerra, máquinas Mayday— habla de las máquinas abstractas citando en el principio del capítulo a Deleuze y Guattari:

Una máquina abstracta de mutación, que actúa por descodificación y desterritorialización [...] es la que traza las líneas de fuga: dirige los flujos de cuantos, asegura la creación-conexión de los flujos, emite nuevos cuantos. Ella misma está en estado de fuga, y dispone máquinas de guerra en sus líneas.⁶

Esto es posible si se concibe a la máquina compuesta de partes que no son únicamente la reafirmación del organismo entero, sino además capaces de funcionar para algo distinto cuando son desviadas. Lo anterior provoca no una interrupción en el flujo de energía, sino una redirección que las hace inoperantes para un sistema, y a la vez fundadoras de uno distinto. Así la “máquina se posiciona contra la artificialidad de la forma-Estado”, lo que se traduce en posibilidades abiertas de uso. Las máquinas abstractas no se opondrían a la realidad, sino que serían posibles en un movimiento de virtualidad sugerente. Según Raunig, sus características serían ambivalentes pues procederían por difusión, virtuosismo y monstruosidad: *difusas* en tanto podrían estar presentes en diversos espacios, modos de producción y estratos sociales; *virtuosas* dado que apuntan al conocimiento abstracto, al trabajo cognitivo y afectivo a la vez, y *monstruosas* en tanto su forma es la informalidad y la hibridación de sentidos.

Y de inmediato pienso de nuevo en Francine y en un atribulado padre que muy bien hubiera podido vivir sin culpa con un modelo como el recién descrito.

⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1999). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Pre-textos.

Poetas esclavos y máquinas soberanas

*[...] mear es hacer poesía
tan poesía como tañer el laúd
o cagar o poetizar o tirarse peos*

Nicanor Parra⁷

I. Poética de la negación del Capitán Ludd

Hay quienes dicen que en realidad Ned Ludd cayó por accidente sobre una máquina textil mientras laboraba en una fábrica de Leicestershire a finales del siglo XVIII. Se puede imaginar: luego de una jornada de catorce horas, cualquiera en condiciones de fatiga extrema podría figurarse que literalmente está peleando en contra de su propio sueño. Y caer dormido entre esos armatostes de madera y fierro, mientras entre sueños se reparten manotazos al vacío, les desbaratará de inmediato. De cualquier manera es probable también que, en medio de aquella confusión, Ludd entreviera en su acto de destrucción instantes luminosos, la revelación de una furia que cancela cualquier prurito moral a favor de una manifestación de pulsiones antes acumuladas.

⁷ Parra, Nicanor. (1985). A propósito de la escopeta. *Hojas de parra*. Santiago: Ganímedes.

Hay también quienes dicen que Ludd no existió, que se trataba de un seudónimo colectivo para ocultar las identidades de los integrantes del movimiento Ludita. Es lo más probable. Al pie de los documentos firmados por ellos, un fantasma evocaba su nombre medio siglo después de su supuesta existencia. Como fuera, lo que sí está documentado son los acontecimientos ocurridos a principios del siglo XIX: trescientas cincuenta personas se presentaron con antorchas y mazos en una fábrica de hilados de Nottinghamshire para hacer lo mismo que su líder imaginario: destruir las máquinas.⁸ A partir de ese momento, la ira proyectada frente a los telares que representaban el avance de la Revolución Industrial acunada en esa zona de Inglaterra, fue capaz de reunir a un ejército de más de diez mil personas que reprodujeron sus embates por un periodo de dos años. Su intención primordial era amenazar a los nacientes empresarios que crecían exponencialmente y se alejaban de las negociaciones de igual a igual, forma en que los pequeños talleres intercambiaban privilegios antes del arribo de la tecnología industrial. La destrucción de las máquinas, si bien era un procedimiento ingenuo que pronto fue cambiando por otros modos de manifestación, demostraba la unidad de un ejército convencido de sus procedimientos radicales. Por eso un año después de la primera insurrección, se decretaría la pena de muerte a cualquiera que dañara de manera intencional algún aparato industrial. Si bien no podemos situar acá el comienzo del horror a la máquina, pues el mero hecho de la creación de un artefacto concebido para la administración y aumento de la energía colocó a los hombres frente a una redimensión de su fuerza desde la invención de la primera máquina simple,⁹ el momento en el que los

⁸ Ferrer, Christian. (2004). *Cabezas de tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*. Argentina: Utopía Libertaria.

⁹ No hay que olvidar que las primeras máquinas simples se emplearon justamente para la guerra, pues incrementaban las capacidades del poseedor.

sistemas de producción cambiaron las relaciones respecto a la adquisición de bienes para la vida, implicó un colapso que deshizo lo que se concebía acerca del trabajo y su aplicación en distintas esferas. Por ello los poetas románticos veían en los luditas una causa a defender. Lord Byron escribiría y leería un alegato en contra de la pronuncia-ción del decreto de prohibición en la cámara de los Lores:

[...] Algunos seguramente han pensado que era vergonzoso cuando el hambre llama y la pobreza gime, que la vida se deba valorar en menos que una tejedora, y el romper de bastidores conduzca al romper de huesos.¹

A pesar de sus insuficientes métodos que difícilmente podían frenar un avance mucho más difícil de controlar —si se piensa en el desarrollo concertado con los poderes en turno—, su proceder mostraba hasta qué punto la idea de humanidad vinculada al hacer productivo estaba cambiando. Los Luditas lo percibieron claramente y actuaron sobre una situación que, por supuesto, no comenzaba ni terminaba ahí. Sin embargo su mirada organizaba una estructura crítica que luego, mediante mejores estrategias, seguiría debatiendo el problema de la tecnociencia y sus implicaciones.

Como en todo movimiento romántico, una de las prácticas que identificaba a los luditas como grupo era la composición de himnos de batalla:

Noche tras noche, cuando todo está quieto
y la luna ya

¹ Gordon Byron, Lord G., *Ode to the Framers or the Frame Bill*, versos aparecidos el 2 de marzo de 1812 en las páginas del *Morning Chronicle* de Londres. Tomado de Fuente López, Patricia de la. *Los Luditas y la tecnología: lecciones del pasado para las sociedades del presente*. (2004). Comunicación presentada en las “IX Jornadas sobre Ciencia, Tecnología y Sociedad: La perspectiva filosófica” celebradas en Ferrol los días 11 y 12 de marzo de 2004. En línea: <http://mimosa.pntic.mec.es/~sferna18/materiales/salus/LUDITAS.pdf> [Última visualización: 24 de febrero del 2016].

ha cruzado la colina
marchamos a hacer nuestra voluntad
¡con hacha, pica y fusil!

Muchos otros cantos reflejan una idea similar: el ejercicio de una voluntad vinculada con la destrucción de lo que ya no era propiedad del obrero, su herramienta de trabajo, sino que se transformaría en un sistema orgánico ajeno a él y que Marx nombraría a finales del mismo siglo como:

[...] un monstruo mecánico cuyo cuerpo llena toda la fábrica y cuya fuerza diabólica, que antes ocultaba la marcha rítmica, pausada y casi solemne de sus miembros gigantescos, se desborda ahora en el torbellino febril, loco, de sus innumerables órganos de trabajo.²

La sensación colectiva frente una estructura que amenazaba un orden establecido de vida, hizo de la insatisfacción un movimiento vinculado al placer de reivindicación humana y violencia en contra de lo que sustituía la propia condición sintiente. Una fiesta de la negación en defensa de un territorio perceptivo, en contra del *Rey Vapor*, el *Salvaje Moloch*³ quien realizaba la privación frente a la posibilidad de subsistencia, pues cualquier emoción que no estuviera vinculada con el incremento de la ganancia no era necesaria. Por ello no puede escatimarse una especie de poética de la violencia que vindicaba ese excedente humano por medio de un odio al objeto de su destitución. Sin embargo, lo que es claro también es su idealismo: eran los dueños de las máquinas, y no ellas mismas, quienes suprimían la inclusión de los parias en el reino del placer.

² Marx, Karl. (2000). *El capital*. Tomo I. El proceso de producción del capital. Sección 4; La producción del plusvalor relativo capítulo XIII; Maquinaria y gran industria. México: Siglo XXI editores.

³ Op. cit. Ferrer, Christian...

La negación de la máquina era un símbolo precoz. En la destrucción del objeto se ganaba la existencia propia sustituida por él. Y una idea así no podía sino llamar la atención de muchos autores que escribieron sobre dicha problemática: no sólo de Byron, sino Robert Southey, William Wordsworth, William Blake, Thomas Carlyle, Emily Brontë, Samuel Butler o Charles Dickens en el siglo XIX y durante el siglo XX a autores del denominado Grupo de los Agrarios del Sur como Robert Penn Warren, Donald Davidson o Allan Tate. El tema incluso está retratado de manera contundente en novelas como *Frankenstein* de Mary B. Shelley o *El Golem* de Gustav Meyrink. Esta última, si bien basada en un mito judío relacionado con la creación de un ser vivo a partir de materia inanimada en el siglo XVI, era muy bien acogido a principios del XIX en pleno apogeo del sistema industrial moderno. Muy poco tiempo después de su publicación, la obra de Meyrink fue adaptada para el cine por Paul Wegener. En ella un hombre de piedra animado por imágenes de la cábala que revoloteaban en la pantalla, era capaz de abrir los ojos, amenazar y gruñir frente a su creador. Incluso de mezclarse entre los niños y jugar con ellos.

II. Esquizoanálisis y su poética de la recuperación

Más cosas han ocurrido desde el tiempo en el que la mayoría de individuos en una nación debían pasar horas reproduciendo un único movimiento para alimentar el espíritu de las máquinas de multiplicación. Cualquiera que haya sido la posición de los consortes del sistema en las pirámides escalafonarias de la producción, se trataba de seres afectados por consecuencias sociales y económicas relacionadas con los métodos de distribución masiva en los entornos urbanos. Una cadena lineal que concluía en el objeto y su uso, determinaba la estructura geopolítica, psicológica y material de las relaciones. El

terror seguía siendo una realidad entonces, pues era posible determinar el grado de conformidad con el cual ese Golem crecía a cada requerimiento nuevo. La producción localizada dominaba sobre todas las disciplinas; el alma, fuese como fuese concebida, tenía frente a sí a la maquinaria de deshumanización sobre la que descansaba el drama de la vida en sociedad. Las actitudes no distarían mucho del ánimo ludita de antaño, pues se destruyera literalmente la máquina o no, era un hecho que la gran mayoría de ciudadanos no podía sustraerse a su influencia. Los sueños de liberación intentaban desasirse de la pesadilla; no sólo el reemplazo de hombres por máquinas parecía una realidad, sino que toda la existencia era organizada alrededor de sus operaciones. Además, en el proceso de burocratización del sistema que resultó de todo eso, su influencia se expandía para invadir todos los campos. La noción de complejo maquinico que habría predicho Marx en *El capital* se especializaba y, poco a poco, se incorporaba en tanto su amplitud convertía el modo de vida dentro de las ciudades a su imagen y semejanza.

Hoy, por supuesto, eso sigue siendo realidad para muchas personas. Sin embargo, la atomización de las operaciones en las industrias dio paso a las subdivisiones en el llamado fordismo, que implicaba una producción estratificada y localizable por etapas. Éste mutó hacia una forma en la que ya no era necesaria una operatividad lineal para que los procesos se llevaran a cabo: el postfordismo. Asoman entonces cadenas asincrónicas de producción en las que ya no es imprescindible mantener un complejo maquinico en un lugar específico. La tecnología crea máquinas flexibles que se programan y reprograman según los requerimientos de una empresa-red que se concibe de manera fragmentaria. El capital se internacionaliza y los afectos relacionados con él mutan velozmente hasta que comienza a ser difícil diferenciar con claridad lo local de lo global.

De este modo se conforma paulatinamente un trabajo diferenciado e inmaterial que no depende de la aplicación de una fuerza física sobre un objeto, sino de una serie de conocimientos que potencian y redirigen los procesos. El filósofo Gerald Raunig⁴ apunta que el mismo Marx había concebido el tema en el conocido *Fragmento sobre las máquinas de los Grundrisse*⁵ en el que, a diferencia de las conclusiones enunciadas en *El capital* sobre la máquina, concibe la idea de *General Intellect*: un conocimiento implícito en el cual aquella es algo más que una suma objetiva de procesos meramente mecánicos, sino las relaciones sociales que producen saberes humanos resumidos en sus operaciones, introyectados en ellas. Raunig agrega que “la concatenación entre saber y tecnología no se agota en el capital fijo sino que se remite, más allá de la máquina y el saber objetivado en ella, a la cooperación social y a la comunicación”.

A partir de la idea de *General Intellect*, Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollan en el *Anti-Edipo*⁶ la crítica a la tradición decimonónica que argumenta la sustitución del hombre por la máquina, a la vez que también increpan la apología celebratoria del avance tecnológico. En el proceso de adaptación social a las nuevas condiciones de la modernidad, se realiza una amalgama comunicativa entre el hombre y la máquina desde una interrelación recíproca que desquicia las evoluciones predeterminadas. De igual manera, la máquina puede formar una pieza con cualquier otra cosa, sea animal, sensación o signo, como un intercambio de sentidos en el que los territo-

⁴ Raunig, Gerald. (2006). *Algunos fragmentos sobre las máquinas*. Brumaria 7: arte, máquinas, trabajo inmaterial, diciembre de 2006, y en transversal: máquinas y subjetivación. En línea: <http://transform.eipcp.net/transversal/1106/raunig/es> [Última visualización: 24 de febrero del 2016].

⁵ Marx, Karl. (1971). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política*. 2 Volúmenes. México: Siglo XXI editores.

⁶ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. (1998). *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Madrid: Seix Barral.

rios se mezclan y generan significados no lineales. Las sensaciones no son entonces del todo autónomas, o en todo caso, generan una extraña emancipación que depende de la desindividualización que reacondiciona una amalgama como objeto nuevo, lo que redundaría en el intercambio y la apertura permanente que hace de la comunicación una identificación híbrida. El concepto *máquina* es desbordado entonces: en el flujo se realizan los agenciamientos que superan a sus estructuras determinantes.

Es por ello que el término *esquizoanálisis* definido en el *Anti-Edipo*, puede muy bien ser entendido como un procedimiento maquínico que niega la definición mediante la apropiación de la enfermedad. Si se desorganiza lo que el psicoanálisis plantea desde un binarismo que diferencia el delirio de la conciencia, y se trastoca en flujos asignificantes, se cambian sus condiciones de posibilidad al perturbar sus campos específicos. Lo que una cosa es, resulta incierto para el esquizoanálisis. Su revisión parcializa la idea por la vía de la ex-centricidad (fuera de centro), al convertirla en centro provisional de lo que no es. Así se desestructura una operación definitiva y definitoria que reduce los significados a notaciones establecidas. Hay pues en ese proceder, más que una apropiación, una recuperación que devuelve la idea a una producción deseante y multipolar.

Así, el planteamiento de un juego de emancipación de la máquina introyectada en el cuerpo del poeta, su laureamiento y celebración. La creación de una máquina esquizoide. A la vez una destitución de la genialidad gazmoña y falsa de la figura humanizada hasta la saciedad del poeta. O la mezcla indiferenciada de poetas y jaulas, poetas y gallinas, poetas y laptops, poetas-cosmos, poetas-tanque, poetas-galleta...

III. De la mezcla entre poetas esclavos y máquinas soberanas

Persiste esta idea de trascendencia poética, una justificación binaria que divide y clasifica, que territorializa las tendencias, las épocas, los espacios. Autocomplacencia romántica que sustrae las iluminaciones propias de toda individuación al terreno de lo hiperdeterminado, convirtiéndolas en bienes para la personalidad y la petulancia. No se trata sino de inercia, una entrega incauta a las mismas condiciones que pretende negar, pero que en todo caso le atan a los requerimientos de una producción, si bien hoy fantasmalizada en su desubicación, con un fin para el mercado. Una poesía determinada por su trascendencia es una poesía de la coacción, pero sobre todo, del servilismo.

Peter Pál Pelbart dice en *Filosofía de la deserción*⁷ que soberanía es:

[...] lo que no sirve para nada, lo que no es reductible a un fin por una lógica productiva [...] el soberano es el opuesto al esclavo, lo opuesto a lo servil, a lo sometido, sea a la necesidad, al trabajo, a la producción, a la acumulación, a los límites o a la propia muerte.

Agrega también que es aquel cuyo presente no está subordinado al futuro y donde el instante brilla con total autonomía. Por eso no está de más recordar los relámpagos de placer soberano que los luditas podrían haber experimentado al destruir los telares que les esclavizaban. Si el procedimiento es revisado desde las condiciones de aquel momento, es fácil entender por qué no pudieron continuar con su proyecto. Sin embargo su elección les sustraía del encajonamiento, les

⁷ Pelbart, Peter Pál. (2009). *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta Limón.

colocaba en un espacio de anomia en el que su identidad se desdibujaba e invitaba a otros a sumarse a la construcción de una comunidad efímera. Muchos movimientos de avanzada harían bien en tomar partido a su favor, en un periodo en el que las nacientes industrias ponían en tela de juicio la posibilidad de la manumisión de los individuos.

Hoy, en condiciones de capitalismo cognitivo en el que nuestro cuerpo está ligado a una maquinización que produce ecuaciones en las cuales ya no es posible definir qué está separado de qué, cuáles son las afecciones legítimas y cómo operan en un espacio de plurisignificación, la operación puede antojarse distinta. En la máquina interiorizada, no opera la negación absoluta de sí misma sino en una suerte de sacrificio que implicaría la ubicación de sus excedentes para su desajuste. Es en esta búsqueda de elementos comunes erradicados de la máquina social donde se funda una comunidad. No la expropiación de lo Común en una sociedad del espectáculo que implica la operación global del nuevo Estado y de sus réplicas, como la nombra el mismo Pál Pelbart, sino un cuerpo sin órganos,⁸ una “singularidad que no reivindique una identidad, que no haga valer un lazo social, que constituya una multiplicidad inconstante”.⁹ Entonces procede la disolución de la máquina, una seducción e intercambio de sentidos que le reste al poeta esclavo la potestad instituyente y coloque a la máquina en una situación abierta, redimida de su condición espejeante del poder.

Esta máquina poeta podría sorprendernos: mucho más íntegra que el elogiado narcisista recibiendo aplausos de familiares y amigos en el recital, frente a una plaquette de algoritmos, versos ininteligibles, sin esperar ni alabanza, ni reconocimiento que cure su ego lacerado, ni adscripción, ni nada.

⁸ Como lo nombran Deleuze y Guattari.

⁹ Op. cit. Pelbart, Peter Pál...

Índice

| | |
|---|----|
| Introducción: Podredumbre del mecanismo | 5 |
| La visión a-diáfana | 13 |
| El estómago-robot bovarista | 18 |
| Más guerras banales: <i>flame wars</i> | 24 |
| Lodo light e insumisión. Contra los defensores del nombre | 30 |
| La chabacana preeminencia del autor | 38 |
| Cultura, redes sociales y comentarios sobre lo cursi | 43 |
| Los videojuegos más violentos y el ciberdrama | 50 |
| Cavewriting: escritura infinita sobre 2.5 m2 | 60 |
| Las máquinas poéticas y el alma | 65 |
| Poetas esclavos y máquinas soberanas | 73 |

César Cortés Vega

Algunos de sus libros publicados son *Tanuki y las ranas* (novela, Librosam-pleados); *Arx poética* (poesía, Editorial Literal); *Abandona Silicia* (novela, Amphibia editorial); *Espejo-ovejese* (noveleta experimental, AEM-Editorial Puntodata); *Periferias y mentiras. Textos sobre arte, banalidad y cultura* (ensayo, Fomento a la cultura Ecatepac) o *Reven* (XX Premio Interamericano de Poesía Navachiste 2012, Generación Espontánea editorial). Coordina la publicación *Cinocéfalo; revista de crítica y literatura*. Es Director Editorial de *Telecápita*. Ha presentado obra visual en México, España (Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona), Dinamarca (Bielal Metropolys Laboratory), Irlanda (National College of Art and Design/Gallery), Japón (Tsubakihara group, Nagoya Artport) y Ecuador (Centro de Arte Contemporáneo de Quito). Algunas de sus exposiciones individuales son: *Tlazolli: implementos de arqueología irregular* (Galería El Molino, Casa Talavera); *Genealogía de Lando Micco* (Galería Studio Cerrillo); *Isolíneas* (Galería Radio Educación). Ha participado con video en las exposiciones *Habeas Corpus. Tercer Foro de Arte Público*. Sala de Arte Público Siqueiros; *VI Jornadas de nivelación de oxígeno*. ExTeresa arte actual; *Octava Bienal Internacional de Poesía Visual*. Festival Internacional Cervantino, entre otras. Es integrante de GIAI (Grupo de Investigación en Arte y Entorno) del posgrado en Artes Visuales de la UNAM). Se pueden encontrar enlaces a sus proyectos en cesarcortesvega.com.

La formación de este libro estuvo a cargo de
Publicaciones Mala letra Internacional
y se terminó en marzo de 2017.

