

**Componer,
recomponer, reconstruir**

Graciela Speranza

“Mirando la pantalla para no ver al planeta morir”, canta la joven poeta, narradora y cantante británica Kate Tempest. Con la rebeldía del *hip hop* y el ritmo vibrante del *spoken word*, no se resigna a que aceptemos el hundimiento como si fuera destino y enseguida se pregunta: “¿Qué haremos para despertar?”. Ya el título del poema, “Tunnel Vision”, cristaliza las limitaciones que hoy restringen la visión humana, y en solo un par de versos acierta a anudar dos de las amenazas más acuciantes que se ciernen sobre el hombre y el planeta: la crisis ambiental y la inmersión cada vez más inquietante en un mundo administrado digitalmente. Rapsoda contemporánea (el rapsoda, según la etimología griega, zurce, ata, ensambla en el canto), Tempest no solo reúne en el verso naturaleza y cultura, y aún lo que las ciencias, la tecnología y el pensamiento contemporáneos a menudo separan, sino que llama con urgencia a ver lo que no vemos: una refutación del cinismo exhausto que predica que no

hay cambio posible. ¿No es esa, precisamente, la tarea que hoy tienen las humanidades?

“En realidad —alertaba ya Bruno Latour, uno de los pensadores más consecuentes frente a los desafíos de lo que llamó el Nuevo Régimen Climático—, el espíritu de nuestra lengua lo ha dicho todo el tiempo, como lo muestra la conexión entre ‘humus’, ‘humano’ y ‘humanidad’. Nosotros, los terrícolas, hemos nacido del suelo y del polvo, al que regresaremos, y por eso lo que solíamos llamar ‘las humanidades’, son también, desde ahora, nuestras ciencias”.

Latour alertaba también sobre la creciente desconexión entre la escala de los fenómenos que la marcha del progreso ha desatado y las posibles respuestas. El hombre ya no se siente empujado frente a las fuerzas incommensurables de la naturaleza —una desconexión que desde el siglo XIX reconocemos como el sentimiento de lo sublime—, sino frente a la naturaleza transformada por los excesos del propio hombre, la principal fuerza geológica que desde hace décadas moldea la Tierra: un *sublime posnatural*. Desconocemos el final de la historia, pero la ciencia cumple en recordarnos que en los últimos 500 millones de años ha habido cinco extinciones en masa que acabaron, cada una a su turno, con tres cuartas partes de las especies del planeta, y nos encaminamos sin control hacia la sexta, la primera causada por un agente biológico, el ser humano, propulsor de un *crecimiento infinito en un planeta finito*.

Entretanto, la cultura digital insiste en hacernos creer que el mundo que está detrás de nuestras computadoras y nuestros teléfonos es menos real y menos urgente que el que vemos en las pantallas. Un “acoplamiento humano-maquínico”, según la fórmula del filósofo francés Éric Sadin, se ha naturalizado en la vida cotidiana, al punto de invisibilizar la duplicación algebraica del mundo en una capa cifrada que media nuestra relación con

los hechos y las cosas, la generación de una megaestructura de algoritmos que actúan de modo cada vez más autónomos, la visión delegada a máquinas que producen imágenes para otras máquinas y excluyen al ojo humano. Los nuevos logros de la inteligencia artificial, entretanto, maravillan al mundo entero con sus asombrosos pases de magia. No precisamente por su capacidad de prevenir desastres naturales a través de un gemelo digital de la Tierra o mejorar la generación y evaluación de hipótesis científicas, sino sobre todo por un oráculo algorítmico, el Chat GPT, que hoy deja alelados a más de 100 millones de usuarios diarios al responder toda clase de preguntas con impecable uso del lenguaje, a despecho de la cantidad de energía y agua que consume: entre 10 y 50 consultas consumen alrededor de dos litros de agua y el triple de la energía que las del buscador de Google. Pero más allá del consumo ingente de recursos, enfrentamos una transformación cultural, asegura también Sadin, que lleva ya no a una simulación de la realidad, ni a una realidad aumentada, sino a una “refabricación de lo real”. La oscuridad de los mecanismos, sus poderes de interpretación, anticipación, control y decisión delegada se evaporan sin embargo en el glamour de objetos bellos, depositarios del afecto de los usuarios, cajas negras que nos alientan a permanecer en la superficie y nos eximen de entender su funcionamiento. *Mirando la pantalla para no ver al planeta morir*. “La adicción a la tecnología”, concluye David Wallace Welles en *El planeta inhóspito*, “podría convertirse en una forma darwiniana de ‘adaptación’”.

La opacidad de los fenómenos que enmascaran las causas y la verdadera dimensión de sus efectos, la aceleración de las catástrofes naturales que anuncian un punto de no retorno, desafían al pensamiento crítico. La imaginación del fin ya no convoca los apocalipsis espectaculares del cine-catástrofe que normalizan lo psicológicamente insoportable y nos liberan de toda responsabi-

lidad —la aniquilación súbita por efecto de una guerra nuclear, una megatempestad solar o una invasión extraterrestre—, sino más bien una “lenta violencia”, como la llama el ambientalista Rob Nixon, para describir una violencia de destrucción progresiva, sin estrellas protagónicas, que no se percibe a simple vista y ni siquiera se percibe como violencia. No sorprende, entonces, que frente al debate abierto en torno al Antropoceno, y los avances de la cibernética y la IA, el pensamiento y las artes intenten *componer, recomponer, reconstruir*, imaginando nuevas formas de diálogo con las cosas, con otras formas de vida y otras especies, tramando relaciones entre distintos saberes y cruzando barreras epistemológicas. En la *composición*, precisamente, Latour encuentra una alternativa a la crítica utópica del pensamiento moderno, ilusión de un mundo más allá del mundo, y también a los pastiches festivos del posmodernismo, puro reciclaje de superficies. Porque si la crítica ha perdido impulso, se impone entonces *componer* un mundo común en la inmanencia del nuestro, y el arte puede ser un gran laboratorio para esa empresa.

“Composición”, argumenta, deriva del latín *componere*, que invita a reunir lo que está separado sin perder su heterogeneidad, y está en la misma familia etimológica de “compromiso” y del “compost” (fruto de la descomposición). Tampoco sorprende que bajo el nombre de “materialismo especulativo” o “realismo especulativo”, una nueva ontología orientada al objeto, se haya intentado apartarse del antropocentrismo, deshacer la correlación entre ser y pensar, postular la materialidad y la vitalidad de los objetos desligados del pensamiento que los concibe, y dar respuesta filosófica a la desalentadora conflagración entre historia humana y geología terrestre.

¿Pero qué podrían hacer el arte o la literatura frente a estas amenazas que operan a una escala global que nos empequeñece, paraliza o deja inermes? Como un conjuro contra el productivismo ciego y el ideal utilitario del mundo moderno, llevamos al menos un siglo defendiendo con cierta jactancia la inutilidad del arte. Hemos incluso llegado a decir que es precisamente en su inutilidad donde radica su valor. Ciertamente: cada vez más apresados en una vida de gestión, cálculo, acumulación y aprovechamiento voraz del tiempo, el arte, a primera vista, no sirve para nada. ¿Pero es realmente así? Si el enemigo más temido de la creatividad artística y política es el consenso, el arte, como nos ha enseñado Jacques Rancière, sigue siendo un espacio abierto que todavía puede promover el disenso, traicionando las expectativas con nuevos usos de las formas y los lenguajes, modificando lo visible, los modos de percibirlo y expresarlo. El arte se nos ofrece como una práctica concreta, con su historia y sus discursos, pero también como una metadisciplina, una forma de extrañar el mundo para reconfigurarlo. Sede temporaria de refugiados políticos de otros campos, sigue vivo como una forma heterodoxa del conocimiento. Y si en el discurso de la política, de la economía e incluso a veces en el de las ciencias sociales reina un pragmatismo estrecho, incapaz de imaginar lo que vendrá, el arte no se conforma con esa versión empobrecida de realismo. Da entidad material y visible a las metáforas, revela los límites de la imaginación y vuelve realistas fantasías a primera vista impracticables: volar sin combustibles fósiles en las Salinas Grandes del norte argentino, como lo ha hecho Tomás Saraceno, y hacer visibles allí mismo los reclamos de las comunidades indígenas que luchan contra la extracción abusiva del litio en sus tierras; abrir un diálogo material y metafórico con una palmera brasileña o incluso percibir el entorno como una flor en la selva guatemalteca en obras del argentino Eduardo

Navarro; desandar el curso de un río y recuperar la memoria ancestral del cuerpo y el agua en una performance del chileno Seba Calfuqueo, contrariando la línea temporal de la historia occidental y su expectativa de progreso; reconciliar a la naturaleza con el hombre en la selva, y recrear el hedonismo y la integración de los pueblos originarios con otras especies en las pinturas a gran escala de la dominicana Hulda Guzmán.

Dado a *componer*, el arte, como se ve en los proyectos en red de Saraceno, puede incluso reconectar la naturaleza con la tecnología, abrazando lo que el filósofo chino Yuk Hui llama “cosmotécnica”; esto es, una tecnología situada histórica, cosmológica y localmente. Desde que el naturalista Ernst Haeckel acuñó el término “ecología” en su *Morfología general de los organismos*; desde que Darwin habló de un “enmarañado ribazo” de plantas, pájaros e insectos en el célebre último párrafo de *El origen de las especies*; desde que Von Uexküll acuñó el término “*unwelt*” para describir el medio que crea cada organismo, la ecología es una ciencia de las relaciones, una red. Y si la ecología es el estudio del ambiente y sus relaciones, la tecnología es el estudio de lo que hacemos allí, la tarea humana en el mundo material. La tecnología, de hecho, creó su propia red para conectar a los humanos a escala global: la web. Pero deberíamos ahora tratar de conectar esas redes aisladas, descubrir “una ecología de la tecnología”, como sugiere el escritor y artista británico James Bridle. “Cada disciplina —escribe en su inspirador *Modos de existir. Más allá de la inteligencia humana*— descubre oportunamente su propia ecología a medida que abandona el terreno cercado de la investigación especializada hacia un compromiso mayor con un mundo más amplio”.

Por paradójico que parezca, la tecnología es quizás el último campo en descubrir su propia ecología. De ahí que el arte puede contribuir a la imaginación del desarrollo tecnológico,

reconociendo y nutriéndose de otras inteligencias y de los saberes ambientales que guardan las culturas indígenas. Invertimos mucho tiempo y energía en el desarrollo de la IA —un espejo degradado de nuestra propia mente—, mientras que menospreciamos otras formas de inteligencia animal y vegetal que no acuerdan con nuestra descripción estrecha, y desdeñamos los saberes no antropocéntricos de comprensión del mundo que otras culturas cultivan desde hace siglos. “Una vez que el pensamiento ecológico se desata —escribe Bridle—, lo permea todo”.

~

La imaginación amplifica, escribió el poeta Wallace Stevens. También la imaginación del arte renueva la realidad, la extiende y al mismo tiempo la hace patente. ¿Pero puede el arte realmente concebir modelos alternativos y convertirse en una caja de resonancia? También la crítica se formula esas preguntas en un diálogo renovado del arte con la política que podríamos plantear hoy, siguiendo al filósofo británico Peter Osborne, en términos de defensa del activismo o de la función crítica de las formas. Frente a la urgencia de algunas causas de peso, se entiende que la confrontación se vuelva más tajante. ¿Pero es posible una forma del activismo que no desatienda la función crítica de las formas? No habría que olvidar que todo el arte que perdura no ilustra los debates de su tiempo, no los reduce ahora a un mero enunciado ecologista, ni los actúa en un activismo elemental, sino que los traduce en nuevas formas, nuevas prácticas y discursos, nuevos dispositivos y procesos.

Pero quizás, desde el Sur, deberíamos acotar la pregunta. Porque, ¿qué podría hacer el arte en América Latina? ¿Cabe volver a la contenciosa cuestión identitaria del arte latinoamericano? América Latina es, sin duda, una de las mayores “zonas

de sacrificio” del mundo contemporáneo —para usar la fórmula de la socióloga argentina Maristella Svampa—, sede de la mayor depredación de recursos naturales, sea de hidrocarburos, litio o la propia selva amazónica. Bastan algunas cifras para demostrarlo. El mayor número de asesinatos documentados de personas defensoras de la Tierra y el medioambiente se registran en América Latina; más del 80% de los 193 documentados en todo el mundo el 2022, casi la mitad indígenas. Paradoja de paradojas, los pueblos indígenas son apenas el 5% de la población global y ocupan menos de un tercio de los territorios del planeta, y sin embargo preservan el 80% de la diversidad de la Tierra. En el altiplano sediento de la Puna o en el Amazonas, siguen custodiando las salinas, los árboles y los ríos, en armonía inmemorial con el cielo estrellado, los pájaros tropicales, la selva virgen, los guanacos y las vicuñas.

No sorprende entonces que el arte latinoamericano haya imaginado alternativas a la crisis ambiental con una perspectiva privilegiada. Más allá de la “neurosis identitaria” del arte del continente (la fórmula es del cubano Gerardo Mosquera), más allá de las definiciones esencialistas, las cuotas condescendientes o el fetiche del Otro exótico, pensar en el arte latinoamericano volvió a cobrar sentido, e incluso ganó impulso en las últimas décadas, atendiendo al intenso diálogo que ha abierto con las amenazas de su tiempo, sin opacar su diversidad. También con las cosmovisiones de las culturas amerindias como un modelo de comprensión no-antropocéntrica del mundo, particularmente oportuno para considerar respuestas alternativas a la crisis ecológica. Si hay una noción universal en el pensamiento amerindio, propone el antropólogo brasileño Eduardo Viveiros de Castro, es la de un estado original de indiferenciación entre humanos y animales, una condición común que no es la de la animalidad, sino la de la humanidad. Y si todo puede ser hu-

mano, la excepcionalidad del hombre se diluye, y el resto de la naturaleza gana iguales derechos que deben ser respetados. El perspectivismo amerindio, concluye Viveiros de Castro, “nos sirve para pensar una relación menos volcada hacia el consumo desenfrenado de recursos y una menor tensión con los demás seres vivos”. Los pueblos amerindios, concluye también, tienen algo más para enseñarnos frente a la imaginación del fin que trae el Antropoceno. Para los pueblos nativos de las Américas, el fin del mundo ya sucedió (“la primera señal del fin se manifestó el 12 de octubre de 1492”) y, sin embargo “su mundo resiste, disminuido pero irredento”.

~

Pero volvamos al verso de *Tempest* que anuda la destrucción antropogénica del planeta con la adicción a las pantallas. No solo la crisis climática lleva la imaginación del fin. El *p(doom)*, una nueva fórmula estadística que especula la “probabilidad de destrucción”, divide a los investigadores informáticos de Silicon Valley entre los más optimistas, que imaginan que hay solo entre un 10 y un 25% de probabilidades de que la IA represente una amenaza para la humanidad, y los más apocalípticos, para los que la cifra podría elevarse al 50%. Sensible a esa amenaza opaca, el arte ha encontrado nuevas formas de componer para mostrar lo que no se puede ver y alentar con sus propios medios el “despertar”. Una vez que lo real está hoy parcial o totalmente bloqueado a la visión, cuando no deliberadamente oculto, más que desocultar lo real, el arte intenta *reconstruirlo* a través de nuevos y viejos medios. El norteamericano Trevor Paglen, por ejemplo, investigó la lógica de los bancos de imágenes con que se entrenan los sistemas de la IA y, en una verdadera arqueología de las bases de datos, analizó los principios de catalogación que

organizan las taxonomías de imágenes y los patrones normativos que asumen y reproducen. En *From Apple to Anomaly* (2019), su representación más ambiciosa de esas bibliotecas maquínicas, montó más de 35 mil imágenes de ImageNet en el Centro Barbican de Londres, en una suerte de versión muralista del mundo contemporáneo en su avatar digital, apenas una sinécdoque de los billones de imágenes que circulan en la web, organizadas en torno a algunas de las 21 mil categorías originales. No solo inquieta pensar que son imágenes que no vemos (accedemos a un 1% de las imágenes que circulan en las redes), sino también constatar que se trata de un doble del mundo plagado de equívocos y prejuicios que alegremente ayudamos a fabricar subiendo fotos a las redes.

Pero también la literatura quiere componer, dar a ver en los hallazgos y a pensar en los espacios en blanco. Basta un ejemplo literario cercano. *MANLAC*, la última novela del chileno Benjamín Labatut, se vale de la distancia, el montaje y el blanco como propedéutica del intervalo reflexivo y antídoto contra la expresión personal ensimismada. La novela se abre con un recuento de la historia trágica del físico austríaco Paul Ehrenfest, que en 1933 mató a su hijo de 14 años con síndrome de Down, antes de pegarse un tiro en la cabeza. Compone después una biografía coral del matemático húngaro John von Neumann —niño prodigio, creador de la primera computadora moderna y las ecuaciones para la implosión de la bomba atómica— y se cierra con el palpitante recuento de la victoria de AlphaGo, el programa desarrollado por otro niño prodigio —el neurocientífico británico Demis Hassabis, creador de Google DeepMind—, que consiguió ganarle cuatro de cinco partidos de Go al imbatible campeón coreano Lee Sedol. El montaje adelgaza la voz del autor en un tríptico vertiginoso y sombrío, que dispone los hechos reales en una especie de *instalación narrativa*, vivificada

con los espejismos de la ficción. Labatut bucea en el pasado sin abrir juicio sobre los avances más recientes de la tecnología informática, pero el presente se cuele en los blancos del montaje y en la amenaza abierta del final, proyectando un futuro posible, cifrado en la conflagración cada vez más alarmante entre inteligencia y locura, afán de conocimiento y poder de destrucción. La sucesión de prodigios científicos se mezcla en el recuento con sus consecuencias más siniestras —el proyecto Manhattan, Hiroshima y Nagasaki, las distópicas pruebas de la bomba de hidrógeno—, al tiempo que el furor creativo de los científicos convive con el egoísmo maníaco, los descarríos emocionales, la culpa y los delirios de la razón. Son vidas reales más sorprendentes y contradictorias que las de cualquier personaje de ficción, hechos reales más inconcebibles que cualquier devaneo de la imaginación. Frente al futuro de la ciencia que ni siquiera las mentes más lúcidas alcanzan a avizorar, la literatura es un acelerador de partículas.

Como buen arqueólogo de la ciencia, Labatut *compone* sus hallazgos y, con la elocuencia del montaje, busca acercarse a lo que de tan incomprensible y misterioso no termina de cuajar. La novela, ese género impuro desde sus comienzos, busca renovarse una vez más, tratando de hacer más real lo real, sin perder el destello utópico de la ficción. Así opera la instalación en mucho arte contemporáneo, una suerte de reverso de la reproducción que compone los materiales en el “aquí y ahora” de otro espacio, los dota de un aura nueva y los convierte en nuevos originales capaces de alentar otra clase de iluminaciones. Solo hay tres imágenes en el libro, una por cada uno de los relatos biográficos, como si las fotos pudieran darles un espesor histórico documental a esas vidas inconcebibles, y una cuarta en la tapa, una elección elocuente que también *compone* con el resto. A primera vista, parece ser la imagen de una explosión nuclear

en sintonía con el personaje central del libro, pero, enfocando sesgadamente la tensión entre verdad y ficción, imágenes análogas e imágenes virtuales, y sobre todo los usos de la IA en la creación de nuevas imágenes y sus riesgos (la “refabricación de lo real” de la que habla Sadin), se trata de una imagen creada por el director de cine Bennett Miller, usando el software DALL-E 2 de OpenAI, editando la imagen creada a partir del siguiente *prompt*: “Una fotografía antigua de grandes columnas de humo provenientes de un enorme ovni que se estrelló en el desierto”. Muy solapadamente, la elección —casi un acertijo para los lectores— habla de ese nuevo salto generativo: por primera vez un modo de representación proviene de una translación directa entre dos dominios simbólicos diferentes, lo verbal y lo icónico, la imagen y la palabra.

En el recuento de esas vidas —esas *ficciones reales*—, Labatut cifra una mitología del siglo XXI que renueva mitos antiguos e ilumina nuestro tiempo. En el fondo alegórico de la novela, Von Neumann encarna al Prometeo moderno, capaz de robarles el fuego a los dioses e iluminar a los hombres con el poder liberador del conocimiento, pero también al titán castigado, encadenado durante miles de años. En el Olimpo del Instituto de Estudios Avanzados de Princeton que lo albergó junto a Oppenheimer, Einstein y Gödel, los titanes de la mitología moderna marchaban hacia el progreso al filo de nuestra capacidad de autodestrucción.

Dice Labatut que en esa imagen surreal generada por las máquinas (¿una alucinación de los algoritmos?) le pareció ver figurados los demonios del mundo contemporáneo.