

**CÓDIGO
FUENTE:
*LA REMEZCLA***

~~CÓDIGO FUENTE LA REMEZCLA~~

~~CÓDIGO FUENTE:
LA REMEZCLA~~



gestión
creativo.cultural
ZEMOS98.ORG

CÓDIGO FUENTE: LA REmezcla
FESTIVAL
ZEMOS98
10a Edición

ÍNDICE

Nosotros, siempre nosotros... más algunos amigos. Rubén Díaz 07

Festival ZEMOS98 - 10a Edición. Fotografías 21

Preludio. Instrucciones de uso. Mar Villaespesa 39

Pista 1. Lanzaderas. Pedro G. Romero 55

Pista 2. Código fuente. Wu Ming 1 y Wu Ming 2 79

Pista 3. Los pasados del futuro. José Luis de Vicente 85

Pista 4. La salvación de Eurídice. El "Nuevo Mundo" de las historias (primera parte). Wu Ming 2 103

Pista 5. El sentido olvidado. Chiu Longina 119

Pista 6. La salvación de Eurídice. Una termodinámica de la fantasía (segunda parte). Wu Ming 2 155

Pista 7. Mediabiografía. Tecnologías de la memoria. Virginia Villaplana 171

Pista 8. La salvación de Eurídice (tercera parte). Wu Ming 2 201

Pista 9. Conciencia múltiple. Laurence Rassel 207

Pista 10. El Desenlace. Henry Jenkins y Wu Ming 2 235

Poststudio. Descartes. Felipe G. Gil 241

Créditos 268

*Curro Aix, Laura Baigorri, Julian Boal, Eugeni Bonet, Blanca Calvo,
David Casacuberta/Marco Bellonzi, Sofía Coca, Régine Debatty, Rubén Díaz, Mauro Entrialgo,
Xabier Erkizia, Flavio Escribano, Adolfo Estalella,
Francisco González Fernández, Paco González Gil, Carlos González Tardón, Federico Guzmán,
Fran ilich, Pedro Jiménez, Isaki Lacuesta,
Tiscar Lara, Manuel Lombardo, Chiu Longina, Geert Lovink,
Joan Carles Martorell, Paul D. Miller aka DJ Spooky, Eduardo Navas,
Antonio Orihuela, Lisa Parks, María PTQK, Laurence Rassel, Esther Regueira,
Natxo Rodríguez, Víctor Sarabia, José Luis de Vicente, Virginia Villaplana, Wu Ming 2*



nosotros,
siempre
nosotros...
más
algunos
amigos

RUBÉN DÍAZ

Este *Código Fuente: la remezcla* es un viaje al pasado en donde cabe imaginar un futuro que nos ayude a comprender nuestro presente. Además de la acción de trasladarse físicamente, el viaje supone una transformación y una mudanza. No sólo nos marchamos de un lugar para llegar a otro. Nos despedimos de nuestro propio cuerpo, nos alejamos de nuestro entorno, sentimos una especie de metamorfosis, nos distanciamos de nuestro cotidiano devenir para, convertidos en seres anónimos e invisibles, volver a recordar, aprender, experimentar, conocer y reconocer. Viajamos para ser exploradores de nosotros mismos. Y a veces ese viaje no es más que un regreso al futuro.

Este viaje comienza con una carta blanca de ZEMOS98 a Mar Villaespesa. La excusa era el décimo cumpleaños de nuestro festival. Sin ninguna obsesión melancólica y con un espíritu de velocidad de reacción (y escape), Mar ha sabido encontrar las líneas de fuga y conexión entre nuestro trabajo y trayectoria durante estos diez años y una recontextualización del imaginario de las vanguardias artísticas. Ha recuperado sobre todo el espíritu transformador y constructivo de la vanguardia. Después, como si de un acelerador de partículas se tratara, ha hecho colisionar toda esa tradición con nuestra forma de entender la cultura digital y audiovisual. Durante el recorrido hemos revisitado archivos, memorias, remezclas y palimpsestos. Arqueologías de la comunicación, traducciones, rastros, huellas, migas y metáforas de nuestra cibercultura. Un periplo lleno de aventuras en el que hemos tenido que sincronizar los relojes, reconfigurar las herramientas de trabajo y ajustar ritmos *a priori* desacompasados. *Código Fuente: la remezcla* resume nuestro intenso viaje de la mano de Mar Villaespesa.

* * *

Regreso al Futuro. Fuera de Control. Más allá de la Televisión. Creación e Inteligencia Colectiva. Polución. Sumamos sólo 5 temas en estos 10 años de festival. La tematización, al principio, surgió casi por una “necesidad estética”. Teníamos una convocatoria de diseño de autor (cada año cambiábamos de imagen incluso a nivel de logotipo, tipografía, etc.) y apareció la idea de tematizarla: la imagen de la sexta edición estuvo enfocada en la idea de la polución. Este asunto se nos escapó de las manos, nos dimos cuenta de que la tematización era una potente forma de trabajar los contenidos y continuamos aquella línea de trabajo, que de alguna manera nació en el seminario *Remezclando la realidad con los narrative media*, junto a Fran ilich. Nace entonces la idea de festival como herramienta de investigación, producción y divulgación. Además de comprobar que éramos capaces de hacer una programación más coherente si partíamos de un *leitmotiv*, la tematización nos permite reforzar la idea de proceso creativo basado en la idea del reciclaje continuo, la colaboración constante, el concepto de ensayo/error de laboratorio y la filosofía DIY (*Do It Yourself*).

En el origen, nuestra idea de investigación era muy vaga, sobre todo la investigación científica, reglada, con bibliografías, teorías y disquisiciones. Se basaba (y lo sigue haciendo en muchos aspectos) en dos premisas y una condición: la intuición y la curiosidad (o experimentación) sometidas a una vigilancia permanente de nuestras propias prácticas investigadoras desde una perspectiva crítica. Intuición y curiosidad son entidades infinitas. No tratamos de ponerle puertas. Pero necesitábamos un marco de intenciones colectivo, una reflexión crítica sobre la función sociocultural que entendemos tiene la comunicación, la cultura digital y audiovisual, en definitiva, el pensamiento

contemporáneo en el que nos movemos. Una proyección de nuestras inquietudes y nuestros intereses. Por nuestra curiosidad y ganas de seguir aprendiendo, hemos definido unos campos de trabajo que son maleables, flexibles, reconfigurables.

Los puntos y líneas de investigación que a continuación se relacionan son una guía de orientación acerca del conocimiento que aspiramos a producir; una manera de sistematizar nuestra estructura mental como colectivo y equipo de trabajo.

1. Experimentación en nuevos lenguajes y narrativas audiovisuales y digitales

La materia prima para esta experimentación es el contenido que trabajamos del mismo modo que un equipo investiga en un laboratorio. Desde la experiencia sonora a la cultura VJ y a los *narrative media*, al cine interactivo y fragmentario, a los llamados *new media* y a la literatura, la búsqueda de nuevos formatos se basa en el método del ensayo y error.

2. Cultura libre, archivo y remezcla

Además de una forma de innovar en nuestro ámbito con el uso de licencias libres en todo tipo de formatos, *software libre* y conciencia del fomento de un acceso universal a la cultura por parte de todos, la cultura libre es un campo de investigación en el que la participación y la inteligencia colectiva permiten nuevos caminos a desarrollar en la producción y gestión cultural. Nos preocupa identificar los comunes, trabajar la noción de procomún. Los conceptos de archivo y remezcla son los recursos principales que deben guiar esta línea de investigación que define nuestra actividad en la mayor parte de los casos.

3. Políticas culturales e innovación

En nuestra forma de entender la producción y gestión de la cultura conviven política y poética. Desde el activismo cultural hasta las nuevas formas de organización, participación y el “emprendizaje” cultural, la investigación en este ámbito se centra en los conceptos de propedéutica, metodología e innovación. El sector de base creativo-cultural lo construimos (todos) nosotros con nuestra práctica diaria.

4. Educomunicación cultural y alfabetización digital y audiovisual

La vocación educativa de nuestros trabajos es evidente. Pensamos y comunicamos la necesidad de una alfabetización digital y audiovisual coherente que estreche una brecha que queda patente en muchos de los discursos que circulan a nuestro alrededor. La educación puede suceder en cualquier momento, en cualquier lugar. Dentro y fuera de los muros de la institución académica. Este es un campo en busca de reflexionar en torno a la idea de resignificar la educación de manera que no esté solamente circunscrita al ámbito académico-institucional. La nueva coyuntura digital supone una oportunidad para recuperar la idea de reciprocidad en las formas de distribución del conocimiento.

5. Conocimiento y desarrollo de tecnologías aplicadas a la cultura: investigación en *software* y *hardware*

En el contexto en el que nos movemos necesitamos estar al día de la tecnología tanto a nivel de *software* (programas, recursos *online*, etc.) como de *hardware* (equipamientos audiovisuales y material técnico en general) para que

sigamos siendo conscientes de su uso como herramienta y no como fin en sí misma. Es fundamental para nosotros el conocimiento y desarrollo de tecnología como recurso cultural a través de base de datos, sistemas de gestión de contenidos, *plug-ins* o instrumentos digitales para la edición de vídeo o audio.

* * *

Del *Kill Your Idols* al *Copy Your Idols*. Nos gusta la idea de conectarnos y colaborar con nuestros ídolos, nuestros dioses que -como decía Julio Cortázar- están aquí en la tierra y no en los cielos. Por eso nos interesa la idea de la remezcla como código de actuación, como sistema epistemológico. Frente a la sobreabundancia de información generadora de conflictos, a la saturación, a la confusión y parálisis, a la brecha info-ricos versus info-pobres, proponemos el *remix*. No como solución, sino como metodología de trabajo. Es a través de la remezcla que somos capaces de verbalizar, contextualizar, pensar y reflexionar sobre nuestra propia producción de pensamiento crítico. Apostamos por un *remix* visible, de carne y hueso, consciente y del que formemos parte. Es decir, que seamos conscientes de por qué usamos qué y sobre todo lo que implica, legal y culturalmente hablando, usarlo. Estamos hablando de un *remix* crítico y social. Nicolas Bourriaud habla de remezcla como postproducción en el sentido marxista de que no estamos “creando de la nada”, sino utilizando “productos” que nacen de la manufactura. La postproducción es remezcla, pero no deja lugar al distanciamiento. El usuario-espectador no se para a pensar en esa remezcla, la asume. Bien. Veamos el *remix* no como un fin en sí mismo, sino como una praxis *de facto* que hay que potenciar. Saquemoslo a la luz. Ha sido ocultado, pero ha estado siempre ahí. La remezcla como sistema epistemológico y no como mera técnica.

* * *

Julio Cortázar cuenta que fue miembro del Tribunal Russell II, ampliación del Tribunal Russell I, creado por iniciativa del filósofo, matemático y escritor británico Bertrand Russell para investigar los crímenes cometidos por el ejército americano en Vietnam. El Tribunal Russell II (reunido en abril de 1974 en Roma y en enero de 1975 en Bruselas) se cuestionó el problema de la represión, tortura y demás violaciones de los derechos humanos de los regímenes de extrema derecha de todo el cono sur. El trabajo de los miembros, elegidos por su carácter imparcial, consistía en escuchar a testigos y revisar numerosa documentación sobre múltiples casos con la meta de dictar sentencias, sin valor jurídico, pero sí moral: condenar ciertos gobiernos y sistemas, en este caso en América Latina.

A la hora de publicar las sentencias, el control del poder en la mayor parte de los países latinoamericanos (en algunos, el apoyo del Pentágono era crucial) hizo que casi toda la población ni siquiera se enterara de la sentencia del tribunal. En ese momento, Cortázar recibe un cómic de parte de un amigo. El cómic tiene como protagonista a Fantomas. Es una historieta que tiene su origen en Francia, pero que ahora le llegaba de México. En esta aventura en concreto, Fantomas se enfrenta con un desequilibrado que va armado con un rayo láser y ha decidido destruir la cultura quemando todas las bibliotecas. Los escritores, desesperados ante ese exterminio cultural, se dirigen a Fantomas en

busca de ayuda. Octavio Paz, Alberto Moravia, Susan Sontag o Cortázar telefonean a Fantomas, que gracias a sus superpoderes termina resolviendo la situación, reduciendo al genocida y salvando a la humanidad. Cuando un escritor aparece como personaje de un cómic, se dijo Cortázar, significa que es una celebridad.

Primero le pareció divertida la historieta de Fantomas y los escritores. Luego pensó que si habían utilizado su imagen en un cómic sin pedirle permiso, podría usar él mismo su cómic sin pedir permiso. Creo que tengo ganado el derecho moral, arguyó. Así que eliminó todo lo que no le interesaba del cómic Fantomas mexicano, guardó algunas imágenes y escribió la historia de lo que pasó con el Tribunal Russell II. En *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, el protagonista sigue siendo el superhéroe Fantomas, pero esta vez se encuentra con que el genocidio cultural no es simplemente la obra de un loco, sino que es el imperialismo norteamericano el que se encuentra detrás del hecho de que en América Latina se haga todo lo posible por asimilar el estilo de vida del *american way of life*. Cortázar escribió un texto intercalando las historias originales de Fantomas pero cambiándole el sentido. Y en última instancia incluyó la sentencia del Tribunal Russell II, como apéndice. Le pidió a su editor que lo publicase imitando lo más posible una revista de cómic para su venta en kioscos. 60.000 mexicanos leyeron aquel cómic de Fantomas *remixed*.

* * *

Por contextualizar, hablar de cultura de la remezcla (o culturas de la remezcla, como una técnica, filosofía, movimiento que se desarrolla en diferentes ámbitos y momentos históricos) significa atender a una serie de prácticas creativas propias de la cultura e implementadas *ad infinitum* en la era audiovisual y digital basadas en la técnica del *cut/copy and paste* (*Remix Defined*, Eduardo Navas): “El concepto de *remix*, a menudo referenciado en la cultura popular, deriva del modelo de remezclas musicales que se producían entre finales de los años 60 y principios de los 70 en la ciudad de Nueva York, una actividad con raíces en la música jamaicana. Hoy, la noción de *remix* (el hecho de tomar *samples* de material preexistente para combinarlo y transformarlo en nuevas formas según el gusto personal) se ha extendido a otros ámbitos de la cultura, incluyendo las artes visuales; juega un papel decisivo en los medios de comunicación de masas, especialmente en internet”. Ha sido ciertamente internet (y la facilidad para distribuir contenidos de manera viral), sumado al sencillo y barato acceso a todo tipo de herramientas de edición digital, quien ha propiciado que la cultura de la remezcla se haya estandarizado, pero viene muy de lejos. Desde la perspectiva de un *remix* crítico y social (o político), se trata de deconstruir un discurso, analizar sus partes, su ideología, su mensaje, comprender el lenguaje que utiliza (el de los *mass media*, que nos es familiar, que nos es reconocible y, por eso mismo, lo reutilizamos) y reconstruir de nuevo un texto que a través de la creatividad, la agudeza, la ironía, la sátira, el humor o la parodia sea capaz de descifrar la verdadera intención de lo que planteaba en un principio y podamos con ello entender el mundo de otra manera más participativa, más activa, más crítica y más alerta de cara a los nuevos impactos audiovisuales que indefectiblemente vamos a seguir sufriendo. Asumir la técnica y la creatividad para elaborar un discurso antagónico al que difunden los poderes fácticos.

* * *

Data mining es una serie de técnicas que trata de poner en relación datos extraídos de diferentes fuentes que *a priori* pueden parecer incomprensibles. La función del *data mining* es precisamente hacer comprensible esta información, darle una forma y, sobre todo, construir un sentido con esos datos. Se trata de extraer de las bases de datos aquello que nos interesa; después remezclarlo y visualizarlo para que el usuario pueda construir su propia mirada. Es lo que pude ver en el vestíbulo del *The New York Times*: la instalación *Moveable Type*, un trabajo a cargo del artista neoyorquino Ben Rubin y del profesor especialista en estadística en la universidad de UCLA Mark Hansen.

Lo más interesante de la visualización de datos es su potencial narrativo. La capacidad de remezclar (y cambiar, alterar, dinamizar, reconducir) nuestra propia historia de manera no lineal e interactuar con bases de datos y otros usuarios, de construir nuevos sentidos con la información a la que tenemos acceso y aplicarlos a la memoria individual y colectiva, de multiplicar los puntos de vista y democratizar nuestra propia realidad. El lenguaje audiovisual y digital avanza a pasos agigantados, a veces por caminos insospechados y la reflexión y el debate acerca de los *narrative media* siguen estando -o debieran seguir estando- más vigentes que nunca.

La instalación de Rubin y Hansen ocupaba el impresionante pasillo central del vestíbulo de la sede de *The New York Times*, uno de los periódicos más influyentes del mundo y donde se genera gran parte de la información que manejamos a nivel mundial. Su narrativa es desde luego espectacular, 560 pantallas de 4½ pulgadas de alto y 8½ pulgadas de ancho y 128x256 píxeles de resolución colocadas a ambos lados del pasillo en dos matrices de 7 filas y 40 columnas cada una. La tecnología empleada en la instalación se llama VFD, acrónimo de Vacuum Fluorescent Display (Dispositivo Fluorescente Vacío). Es el mismo que se utiliza en la mayor parte de calculadoras, cajas registradoras o microondas. A través de un complejo conjunto de algoritmos programado y desarrollado por los autores de la instalación, *Moveable Type* reproduce fragmentos (citas, números, lugares, textos completos, preguntas, titulares...) de las noticias, *posts* de *blogs*, columnas de opinión, entrevistas, reportajes y comentarios de todo ello en la web de los usuarios del *The New York Times* en vivo, además de remezclarlo con un archivo de 150 años del propio periódico.

La información que se genera minuto a minuto, tanto en el archivo como en las versiones en papel y *online* del diario, cambia a cada instante. La pieza responde a esta característica y hace que el usuario disfrute de *Moveable Type* al mismo nivel que se disfruta de un *show* en directo, de un espectáculo de VJ a lo UVA (United Visual Artists), de la remezcla audiovisual en directo de DJ Spooky, del *videobootleg* de Eclectic Method, o de las sensaciones de entre bienestar y desasosiego que produce un *live* de Panasonic. No solamente impresionan las pequeñas pantallas con vida propia. Completa el espectáculo audiovisual la música minúscula creada por el sonido de toda redacción: faxes y teletipos, el bullicio de algunos momentos, los teclados de los ordenadores, el crujido del papel, etc. Cada pantalla tiene su propia interfaz de audio al que acompañan 10 altavoces algo más potentes pegados al suelo del pasillo. Así, un conjunto de 570 canales de audio independientes crean un paisaje sonoro evocador, limpio, íntimo y casi hipnotizante por su carácter inmersivo.

* * *

Los yir yoront son un grupo de aborígenes que viven en la costa norte de Australia, en la península de Cape York. Durante gran parte de su historia, el hacha de piedra constituyó el elemento central regulador de su economía, sus relaciones socio-políticas y su imaginario simbólico.

El hacha de piedra era fundamental para el trabajo de hombres, mujeres y niños. Una vez que una comunidad producía su propia hacha, era usada para la producción de otros bienes y utensilios, para la construcción de cabañas, para cocinar y mantener vivo el fuego, para la pesca, la caza y la recolección, era utilizada como arma o para llevar a cabo ceremonias totémicas y rituales sagrados.

Para construir un hacha de piedra se necesitaban varias materias primas: madera flexible para el mango, un trozo de corteza a modo de cuerda para atar la cabeza del hacha de piedra y goma, para fijar la cabeza al mango. Todos estos materiales existían en abundancia en su hábitat, a excepción de la cabeza del hacha de piedra. Las canteras más cercanas del tipo de piedra pulida que utilizaban se hallaban a seiscientos kilómetros al sur, por lo que se crearon largas líneas de relaciones de intercambio yir yoront. Los propios hombres yir yoront como eslabones intermediarios de hachas intercambiaban cabezas de piedra por otros excedentes de diversa índole.

Normalmente, había una sola hacha dentro de cada familia yir yoront. Pertenecía sólo al hombre adulto, que para determinadas tareas daba su permiso a una mujer o a un niño para que utilizara su hacha. Funcionaba, por tanto, como regulador de las relaciones de parentesco. Un ícono de masculinidad. Un símbolo sistémico de organización, un constituyente de la jerarquía de estatus social, una representación de la cultura yir yoront, la tecnología básica para el funcionamiento de la sociedad, como pudiera ser la electricidad o el petróleo para nosotros.

En muy poco margen de tiempo, sin apenas reacción posible para los nativos, los misioneros que llegan a la península de Cape York introducen un nuevo material: el acero. Distribuyen en la sociedad yir yoront hachas de acero, las cuales empiezan a ser utilizadas por mujeres y niños, principalmente. Este cambio radical en la tecnología, esta transformación, tiene graves consecuencias. Se destruye el orden social que relacionaba hombres, mujeres y niños, marcado hasta entonces por el uso del hacha de piedra. La cadena de intercambio a lo largo de seiscientos kilómetros se corrompe, ya no hace falta la distribución de piedra pulida. El valor simbólico del hacha de piedra, que regía el calendario de festividades y ceremonias, entra en conflicto y llega a desaparecer.

La introducción de una nueva tecnología como fue el hacha de acero tuvo consecuencias casi insuperables en la sociedad yir yoront. Puso en crisis las funciones sociales, económicas, políticas y religiosas de lo que hasta entonces había constituido su cultura. Para sobrevivir a este cambio radical de paradigma cultural, tuvieron que transformarse, su modelo quedó obsoleto. Hubo que vertebrar un nuevo sistema socio-cultural y sobreponerse.

De alguna manera -y salvando las enormes distancias-, la entrada del acero en la sociedad yir yoront se puede asimilar a la llegada de lo digital en nuestra industria cultural. El paso de átomos a bits quizás suena excesivo en comparación

al paso de la piedra al acero. Pero la cuestión fundamental es que, en ambos casos, la nueva coyuntura no encaja con los supuestos establecidos con anterioridad al advenimiento de la nueva tecnología. Los hombres yir yoront más poderosos -y, de manera más ampliamente referida, los más tozudos- trataron de perpetuar su control social a través del hacha de piedra, exprimiendo un material desfasado e inexorablemente tendente a desaparecer. Sin embargo, aquellos que aprendieron a trabajar con el hacha de acero innovaron, experimentaron y desarrollaron un carácter más flexible, abierto y adaptable a la nueva situación, conformaron el grupo de visionarios al que el tiempo dio la razón.

* * *

Dicen que los jóvenes -supongo que los jóvenes burgueses y de la capital- se dedicaron en los 80 a hacer grupos de *pop*, influenciados por la movida madrileña. En los 90 se dedicaron a hacer cortos para perder el tiempo. Esa historia no es ni cierta ni universal, pero en nuestro caso puede que tenga algo de sentido. Desde la periferia (como siempre nos ha gustado tildar al tener nuestros orígenes en El Viso del Alcor) empezamos a jugar con el vídeo a mediados de los 90. No teníamos un grupo de música y nos pusimos a hacer cortos. Los amigos de nuestros hermanos mayores tenían grupos de música. Y nuestros hermanos mayores organizaron un festival de música que para el nacimiento de ZEMOS98 es clave (y quizás una historia que deberíamos recuperar nosotros): el Festival INDIE-pendientes. Reunía a jóvenes que hacían música independiente, alternativa, y mezclaba a grupos locales con grupos estatales. Pasaron grupos como Manta Ray, El Niño Gusano, Señor Chinarro, Automatics, Lilium, Eliminator Jr. o Penelope Trip. Y ZEMOS98 repitió el modelo del INDIE-pendientes a su manera. Estaría bien empezar el texto hablando del INDIE-pendientes, literaturizarlo un poco, ser punto de partida. Como lo que fue.

* * *

*Hipercontrol*³ (proyecto de Bestiario, de la mano de Santiago Ortiz) forma parte de la exposición y proyecto de investigación *Panel de Control. Interruptores críticos para una sociedad vigilada* (a cargo del colectivo ZEMOS98 y Fito Rodríguez de Fundación Rodríguez). Me atrevería a decir que fue la obra que muestra de una forma más evidente nuestra manera de afrontar el proceso creativo. La pieza consiste en visualizar a través de un mapa conceptual dinámico el conjunto de referencias, citas y *links* con las que trabajamos en un proceso de investigación de cara a la exposición, dentro de la novena edición del Festival ZEMOS98. A partir del uso de la herramienta delicious.com (un *software online* que permite guardar tus enlaces favoritos, organizarlos, etiquetarlos con palabras clave y compartirlos con otros usuarios), las referencias se cruzan en base a esas *tags* (palabras clave o etiquetas o categorías, todas funcionan como sinónimos en términos de folksonomía) que corresponden a diferentes ejes de trabajo que se entrelazan. Los ejes de trabajo (desorientación, postvideovigilancia y subjetividad y control) se convirtieron en grandes cajones (*bundles* en la terminología que usa la propia herramienta) donde guardar las referencias que Fito Rodríguez, Rubén Díaz o Pedro Jiménez iban subiendo a sus cuentas personales de delicious.com.

Una de las primeras impresiones que el propio Santiago Ortiz nos transmitió por correo electrónico (01/02/07): "Las estructuras temporales suelen ser bellas... si se trata de estructuras temporales de actividades humanas, como las de estas

gráficas, no sólo hay belleza sino una relación misteriosa entre arbitrariedad (¿sólo el humano puede serlo?) y ritmo, programación, cotidaneidad, control... ”. *Hipercontrol^3* pone en relieve un sistema operativo procesual, abierto, continuo y colaborativo.

* * *

Antoni Muntadas en el *blog* del Centro José Guerrero de Granada: “Cuando hablo de paisaje mediático, hablo del paisaje de los medios, e internet es en estos momentos el que, si no los ha sustituido, está compartiendo el paisaje con la televisión, lo lógico es que se fusionen y que internet funcione como archivo de la televisión, que tú puedas decir “23 de abril de 1998”, tal programa, y que entre. Están abocados a complementarse. Todo lo que produce internet ahora forma parte del paisaje mediático y ya hay mucha gente comenzando a trabajar así. No por decir *internet art* o *video art*, sino simplemente material a observar, forma parte de este paisaje mediático”.

* * *

1998. Año en el que se funda ZEMOS98. El acta de constitución legal de la Asociación Cultural comenzamos empezamos está firmada el 4 de octubre de 1998. Legalmente, el colectivo ZEMOS98 veía la luz por primera vez a partir de entonces. El Último de la Fila se separaba definitivamente, mientras el Gobierno español autorizaba la utilización de la base de Morón de la Frontera (Sevilla) a las tropas de Estados Unidos en caso de un ataque contra Iraq. Mientras la película *Titanic* recibía 11 Oscars, Netscape Communications Corporation anunciaba la creación de mozilla.org para coordinar el desarrollo del navegador web de código abierto de Mozilla. El desastre de Aznalcóllar, la detención de Augusto Pinochet en Londres, la transexual Dana International venciendo con el tema *Diva* en Eurovisión, el Mundial de Fútbol en Francia, la creación de la Asociación de Internautas, la victoria de Hugo Chávez por primera vez en las elecciones presidenciales en Venezuela y hasta el nacimiento de Google. Todo eso ocurrió en el año 98. ¿Dónde estabas tú en 1998?

* * *

Tiempo, espacio, presente, futuro, pasado, velocidad, urgencia. El tiempo es un concepto que, por lo general, entendemos ligado al espacio. De hecho, son dos dimensiones que *a priori* no podemos separar. Una conclusión probablemente exagerada habla de la muerte del espacio con la llegada del concepto red. Si tiempo y espacio han entrado en una carrera vertiginosa en la que el espacio ha superado todas las expectativas y se aleja cada vez más de su otra mitad, habríamos conquistado la ubicuidad referida al espacio, pero no al tiempo. Esta asimetría conlleva una paradoja. Por eso creo que es un error hablar de recuperación del espacio. Podemos estar en muchos sitios en un mismo día, incluso en varios a la vez. Es posible estar en un espacio físico mientras vivimos un espacio *online*, trabajar en casa y ver una conferencia en, no sé... en Amsterdam vía *streaming*. Hablar por Skype desde Sevilla con un amigo que está de paso por Shanghai. O trabajar con el teléfono, el correo electrónico, el *messenger* y al mismo tiempo con un montón de reuniones en la oficina y fuera de la oficina. Los espacios de trabajo y los espacios de ocio se diluyen.

Podemos dar clase vía *chat* desde Barcelona con un alumno conectado desde Nueva York. Pero el tiempo permanece. Sigue siendo el mismo, por mucha ubicuidad que tengamos en términos de espacio. En el supuesto de que hayamos podido vencer al espacio, ahí está el tiempo para recordarnos lo que dura un día. El tiempo corre detrás del espacio con tanta urgencia que da la sensación de que vamos a acabar estrellados.

A lo mejor correr tanto nos pone cachondos, como los personajes al final de *Crash*, la novela de J.G. Ballard. Siempre nos quejamos de la escasez de tiempo y casi nunca de la multiplicidad de espacios. Es mentira, no hay dos espacios -real y virtual-. Es mentira porque no hay dos tiempos -real y virtual-. La velocidad es tan atractiva. Fascinó al futurismo. “Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad”. La velocidad como fin, una visión tecnodeterminista. Hubo unos años en que ZEMOS98 llevaba como subtítulo “un espacio y un tiempo para la cultura audiovisual”. Ahora nos planteamos pensar un tiempo lento para la cultura digital.

* * *

Recuerdo haber leído unas declaraciones del cineasta francés Jean-Luc Godard en las que afirmaba que siempre que iba al cine trataba de hacerlo cuando la película ya había comenzado, con el deseo consciente de ver un fragmento de la narración y salir antes de que la trama se resolviera. Era su manera de entender la ficción, sin un orden pre establecido, consistente “en dar a la trama de la vida una lógica que no tiene. A mí me parece que la vida no tiene trama, se la inventamos nosotros”. De alguna manera, el trabajo del antropólogo consiste precisamente en dar a la trama de la realidad social una lógica que no comprendemos, que nos resulta anómala para el sentido común, pero que se puede transformar en inteligible a través de la puesta en marcha de un aparato analítico propio del científico social, cuyo fin es entender el contexto, observar la naturaleza de la vida social y asumir una perspectiva crítica para su análisis. No deberíamos perder de vista que lo más seguro es que la trama de la vida de los pueblos (propios o ajenos) sea un invento que el antropólogo aspira a convertir en ciencia.

* * *

Hace unos meses tuve la oportunidad de pedirle el correo electrónico a Enrique Vila-Matas. Fui casi por casualidad a la presentación de su último libro *Dietario Voluble*, me enteré del evento ese mismo día en una comida en la que coincidí con Santi Eraso, lector asiduo como yo mismo de Vila-Matas. Lo presentaba además uno de nuestros profesores en la Facultad de Comunicación, Antonio Molina Flores, del que siento una enorme envidia porque, como es un buen amigo del escritor catalán, forma parte de su ficción (leer *El mal de Montano*). En tono improvisado, Vila-Matas abre un ejemplar y cuenta la historia del día en el que el Presidente de la Asociación Internacional del Tiempo Lento preguntó si podía hacerle exactamente cuatro preguntas. Ya no sé si Vila-Matas es mejor lector, escritor u orador. Termina la presentación, aplausos y una cola de admiradores, todos deseando darle la mano, felicitarle y

pedirle que firme uno o más ejemplares del nuevo libro. Yo entre ellos. Mi objetivo era doble: 1) conseguir su correo electrónico, escribirle y tratar de ser lo más ingenioso posible como para llamar su atención y pasar a formar parte de su ficción, y 2) siendo el primer objetivo quizás demasiado ambicioso, en su meta final, una vez conseguido el correo, lanzarle una pregunta cuya respuesta formaría parte de esta publicación. Mi turno. Me mira directamente a los ojos y ante mi petición asiente y sólo pregunta cuál es mi nombre, anota su correo electrónico en la última página de mi ejemplar y me firma una dedicatoria que dice: para Rubén. Nunca le escribí. Aún no se me ha ocurrido nada lo suficientemente ingenioso. Pero en *Dietario Voluble* encontré un par de párrafos que bien podría haber sido la respuesta de Vila-Matas a mi pregunta cuya respuesta incluiríamos en esta publicación repleta de cuestiones, citas, relaciones, guiños, ficciones y referencias.

“Comenta Susan Sontag en el prólogo de la singular y hoy algo extraviada novela *Vudú urbano*, de Edgardo Cozarinsky: ‘Su derroche de citas en forma de epígrafes me hace pensar en aquellos filmes de Godard que estaban sembrados de frases ajenas. En el sentido en que Godard, director cinéfilo, hacía sus filmes a partir de y sobre su enamoramiento con el cine, Cozarinsky ha hecho un libro a partir de y sobre su enamoramiento con ciertos libros’”.

“Me formé en la era de Godard. Lo que había visto en Godard y otros cineastas innovadores de los años sesenta lo asimilé con tanta naturalidad que después, cuando alguien reprochaba, por ejemplo, la incorporación de citas a mis novelas, me quedaba asustado de la ignorancia de quien censuraba aquello que para mí era lo más normal del mundo. Además, no podía olvidarme de ejemplos extremos como *El libro de los amigos*, de Hugo von Hofmannsthal, colección de aforismos que, junto a textos del autor, incorporaba ‘voices amigas’: un centenar de máximas ajenas que se integraban en la visión del mundo del propio Hofmannsthal”.

* * *

Como dice R.U. Sirius, el mundo es un lugar complejo. No existe el consenso absoluto. Todo el mundo cree tener razones para hacer lo que hace. Hemos conocido a gente que trabajaba con el mal y creía honestamente estar haciendo algo muy grande por su ciudad. Nosotros mismos hemos trabajado en eventos por los que se nos podría criticar por razones similares. Hemos sufrido el acoso del mal, susurrándonos al oído que nos pasásemos al lado oscuro. Nadie está exento de la crítica. Todos participamos continuamente de la doble moral, de la incoherencia. Todos vivimos esa contradicción. No creemos que exista alguien puro, moralmente hablando. Pero debe haber límites. Y a veces el mal se reconoce desde muy lejos y genera un límite. Genera un paradigma nefasto. Uno de los peores que podría promover para tu ciudad. Incluso en estos debates sobre contradicciones podría hablarse de contenidos que sí se salvan (que, por supuesto, los hay). Pero el debate que se plantea es sobre el modelo. Sobre un modelo que es a la vez obsoleto y negativo para la ciudad y sus usuarios. Eso es, el mundo es un lugar complejo.

* * *

“Gracias por esta bienvenida. Lo que nos gustaría hacer para entreteneros esta noche en relación al prólogo que acaban de escuchar es una manifestación de un proyecto muy extenso y ambicioso en el que llevamos trabajando mucho tiempo y que se titula *Las maletas de Tulse Luper*. Se supone que tengo la reputación de ser un director de cine europeo. Creo que es evidente por sí mismo que en los últimos veinte años la naturaleza del cine, o lo que yo hago particularmente, que se enmarca dentro del que supongo denominan ‘cine artístico europeo’, está cambiando velozmente. Está cambiando políticamente, socialmente, y para mi gran interés, está cambiando su lenguaje, su estética. Simplemente, creo que ya no existen directores de cine interesantes, y los que son interesantes están trabajando en otros proyectos como el vídeo, la web o integrados en las nuevas generaciones de creación digital multimedia”. Es Peter Greenaway y le habla en el año 2006 al público del Teatro Lope de Vega de Sevilla en la octava edición de ZEMOS98.

“Hemos desarrollado un sistema con platos, ordenadores, *software*, sonido e imágenes que pensamos que, probablemente, sea el instrumento audiovisual más potente en tiempo real que existe a día de hoy. Y como cualquier instrumento, ahora tenemos que aprender a tocarlo. Creo que la música, la memoria y los sentimientos están muy conectados; supongo que por una parte está ese lado humano y luego está ese *affaire* que humanos y máquinas tienen en este momento. Así que la tecnología está transformando la vida también, en parte todo esto es una conversación entre humanos y tecnología, donde esta última termina siendo más inteligente, así que explorar e investigar todo este nuevo lenguaje es también parte de lo que hacemos”. Es Matt Black, de Coldcut, y lo cuenta en el Centro de las Artes de Sevilla (caS). Es 2007 y la novena edición de ZEMOS98 habla de la sociedad de control y la vigilancia expandida por la tecnología.

“Técnicamente, nosotros hacemos el concierto de la siguiente manera: en cada momento, uno de nosotros es el DJ mientras los otros dos están con el vídeo, añadiendo vídeo con pistas de audio. Por ejemplo, piensa en los solos de guitarra. O, sobre todo, en las partes vocales del vídeo. Lo juntamos todo y hacemos remezclas igual que un DJ mezclando en vinilo. En términos de piratear un álbum, como copiar un disco de Britney Spears tema a tema, sí que puede ser ilegal. Pero en términos de remezcla, puede que sea ilegal, pero la ley no te va a perseguir, les supone muchos problemas, no vale la pena y no les da suficientes beneficios. Muchos sellos prefieren que prolifere la creatividad en vez de atacarla”. Es la forma de entender la cultura de la remezcla de los Eclectic Method, después de dos horas de concierto en la octava edición de ZEMOS98, bajo el lema más allá de la televisión.

“Así que estoy buscando las distintas maneras de poder manifestar lo que llamo cine no-narrativo en tiempo presente. Una de las vías que se me ofrecen es la noción del VJing, donde las imágenes no se sustentan sobre texto, sino sobre música; en cierto modo se produce una nueva relación de esclavitud, pero me parece que esta relación ofrece mayor libertad, te ahorra involucrarte en temas de trama, nudo y desenlace, por ejemplo. Y hay una especie de vibración asociada a nuestro propio cuerpo”. Continúa así Peter Greenaway, de retórica infinita.

“Aplicar las técnicas del DJ al cine significa que ahora la cultura DJ ha absorbido muchas de las ideas del cine; la idea del corte, la mezcla, la toma de diferentes escenas o la edición. El *remix* es herencia de muchas cuestiones artísticas, si repasas la historia del *collage* o los objetos encontrados de Marcel Duchamp o la apropiación de imágenes de Andy Warhol. Ahora todo eso forma parte del imaginario de la cultura más joven. El arte del siglo XX se ha convertido en la imaginación del siglo XXI”. Lo dice Paul D. Miller aka DJ Spooky, autor de *Rhythm Science* y *Sound Unbound*, minutos antes de empezar su espectáculo *DJ Spooky's Rebirth of a Nation* en la séptima edición de ZEMOS98, sobre creación e inteligencia colectiva.

* * *

Fue Blaise Pascal, considerado uno de los precursores de la computadora digital moderna junto a Charles Babbage, quien dijo que los mejores libros son aquellos que quienes los leen creen que también ellos pudieron haberlos escrito. Este *Código Fuente: la remezcla*, como hemos dicho, está repleto de cuestiones, citas, relaciones, guiños, ficciones y referencias. Que quienes lo lean se apropien de todo lo escrito, tal y como hemos hecho nosotros. Que no cesen las remezclas.



FESTIVAL ZEMOS98. INAUGURACIÓN. TEATRO LOPE DE VEGA



CONCIERTO DE INAUGURACIÓN. ISRAEL GALVÁN + ORTHODOX + FERNANDO TERREMOTO

8

/// Grab & remix.

Mediabiografía y
Narrativas insurgentes.
Tecnologías de la
memoria para un relato
colectivo.

7

5

ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO. TALLERES. CENTRO DE LAS ARTES DE SEVILLA

ZEMOS
98



FESTIVAL ZEMOS98 10a EDICIÓN
REGRESO AL FUTURO
24 / 30 MARZO'08 SEVILLA / WWW.ZEMOS98.ORG



ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO. POTENCIAS CRÍTICAS



ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO

Talleres

4

REEMOS98

REGRESO
AL FUTURO

ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO. TALLERES



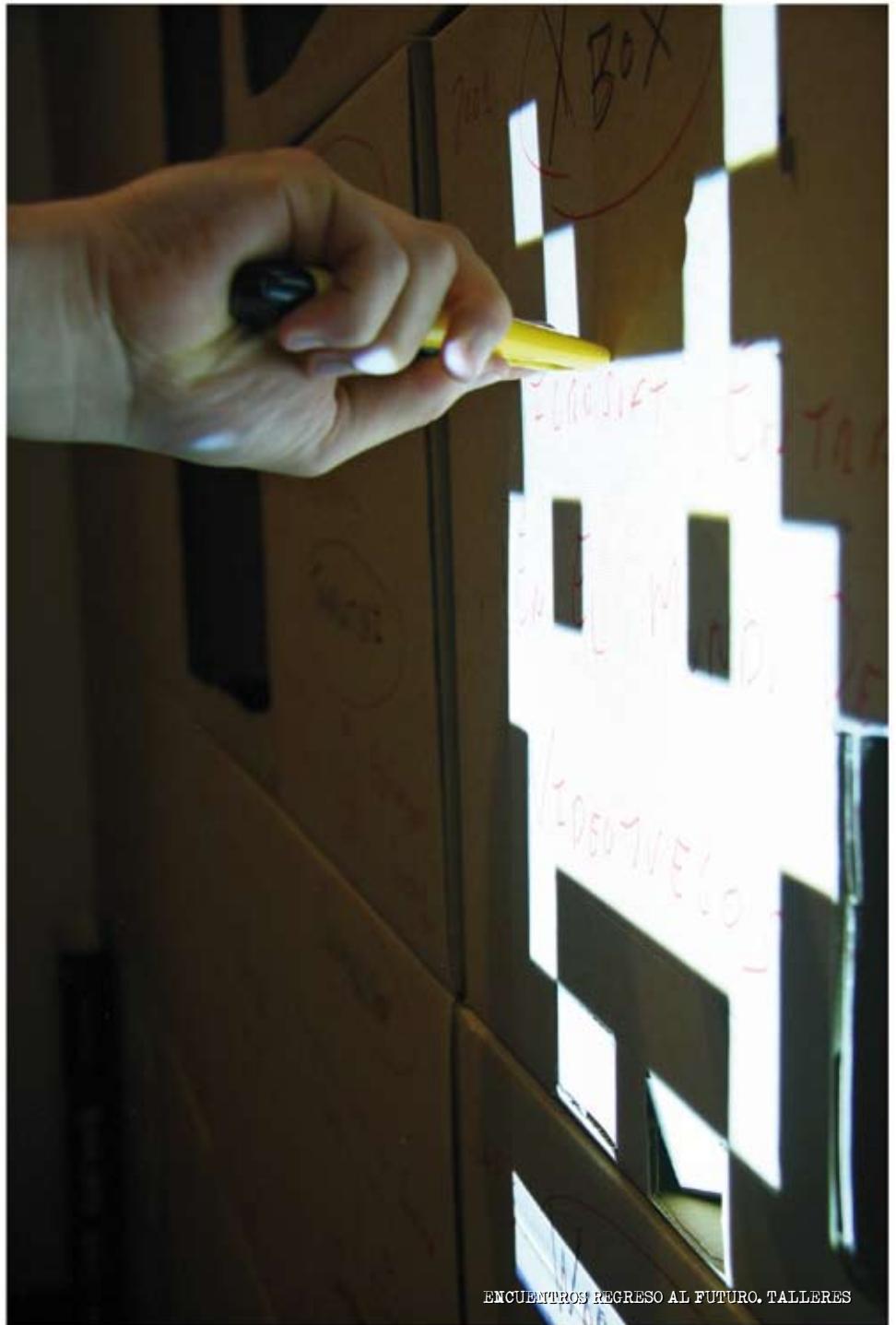
ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO. TALLERES



ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO. TALLERES



ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO. TALLERES



ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO. TALLERES



ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO. TALLERES



ENCUENTROS REGRESO AL FUTURO. MURAL PALIMPSESTO



DES.CONCIERTOS. CENTRO DE LAS ARTES DE SEVILLA





PROYECCIONES. REPL(A)Y. CENTRO DE LAS ARTES DE SEVILLA





CLAUSURA. CONCIERTO AUDIOVISUAL. TEATRO ALAMEDA

preludio.
~~instrucciones de uso~~
MAR VILLAESPESA

¿Qué es el código fuente?

El código fuente es un conjunto de líneas de texto que son las instrucciones que debe seguir la computadora persona para ejecutar dicho programa el acto de lectura. Por tanto, en el código fuente de un programa un libro debe estar descrito su funcionamiento. Un aspecto interesante a tener en cuenta cuando hablamos del código fuente de un programa informático un texto es si dicho código fuente está disponible para que cualquiera pueda estudiar su contenido y, por tanto, conocer los detalles del funcionamiento interno del programa texto. Cuando se cumple este aspecto se dice que ese código fuente es código de fuente abierta, o *software* de fuente abierta, en contraposición al código en el que esto no es posible debido a que se le ha impuesto algún tipo de restricción para que su código fuente no pueda ser accesible a todos, el llamado *software* privativo. [remezclado de http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=C%C3%B3digo_fuente]

Como expone uno de los pioneros del *software* libre, Richard M. Stallman (vía Natxo Rodríguez en esta misma publicación), “si descubrías a alguien utilizando un programa poco habitual e interesante, siempre podrías preguntarle por el código fuente, leerlo, modificarlo o canibalizar partes de él para montar un programa nuevo”.

Ejercicios de canibalismo colectivo regurgitaron la cultura libre y con ello, entre otras muchas colisiones, otros tipos de licencias subvirtiendo la misma ley de *copyright*. Como también Stallman articuló, el *copyleft* usa la ley del *copyright* para darle la vuelta y servir justamente para lo opuesto de su propósito, en vez de privatizar el *software* se convierte en un medio de salvaguardar el *software* libre. “La idea central del *copyleft* es que damos a cualquier persona permiso para ejecutar el programa, copiarlo, modificarlo y distribuir versiones modificadas, pero no permiso para añadir restricciones...” .

Para Lawrence Laing, que desde el derecho y el activismo colabora con la cultura libre, es esencial que el código fuente sea accesible para permitir a otros trabajar sobre ello y mejorarlo. En *Guide to Open Content Licenses* define obra derivada: “algo que utiliza como elemento en su composición una parte o incluso la totalidad de otra obra. De hecho, la música basada en el *sample* es a menudo derivada. La teoría de la derivación requiere que haya un punto de origen fijo e inmóvil. Una teoría de la cultura que la considera como un asunto de flujos, cambio y colaboración emergente reclamaría que toda obra es derivada”.

Contra las restricciones, las criminalizaciones, las exclusiones... siguen trabajando activistas, filósofos o especialistas en derecho y propiedad intelectual, entre ellos el también pionero Lawrence Lessig cuyo último libro, *Remix: Making Art and Culture Thrive in the Hybrid Economy*, mira al pasado y al futuro para abordar

la actual guerra del poder concentrado de los *media* contra la explosión, gracias a las nuevas tecnologías, de la creación colectiva.

Creación e inteligencia colectiva forman parte del corazón del trabajo que ZEMOS98 lleva desarrollando desde prácticamente el inicio de su trayectoria y fue *leitmotiv* de la séptima edición del Festival y título de la publicación que la documentaba. Por ello, acercarse a su proyecto (podría decir que el “su” se ha convertido en “nuestro”) supone, en cierta medida, compartir la preocupación de que atentar contra la libertad para crear supondría perder la libertad para imaginar, como desde el movimiento de la cultura libre se ha formulado. La preocupación de que un poder concentrado (y difuso que predijera Debord) haga posible la hipótesis nos llevó a mirar hacia el pasado -algo idóneo para celebrar el décimo aniversario aunque alejándonos de una mirada nostálgica y acercándonos a una proactiva- y a preguntarnos por cuál sería el futuro ya que no sólo nos preocupaba reflexionar sobre la memoria, una memoria compartida con muchas personas, sino que defendemos la idea de la “facultad de imaginar” de Hannah Arendt, o el discurso de “la imaginación como una práctica social” de Arjun Appadurai en relación a sus análisis sobre la globalización, o las palabras “la realidad tiene imaginación” de Alexander Kluge, maestro de la conjugación de la ficción analítica y la crítica social. En este punto debe aparecer el concepto “desfamiliarización” o “extrañamiento”, formulado por Victor Shklovsky cuyos estudios fueron esenciales para la comprensión de la práctica literaria como una práctica social, y de influencia, después lo sería para Kluge, para la obra de Mijail Bajtin, clara precursora de la remezcla al alumbrar su pensamiento una construcción participativa, la multiplicidad de voces, la dialogicidad que procuró a Julia Kristeva la introducción del término intertextualidad. Como Bajtin escribió: “Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece una luz que alumbra hacia atrás y hacia delante, que inicia el texto dado en el diálogo”; en sus estudios de teoría literaria afirma que en la edad media no era menos compleja y ambigua la actitud frente a la palabra ajena: “El rol de la palabra ajena, de la cita expresa y respetuosamente subrayada, semiencubierta, semiinconsciente, intencionada, ha sido grandioso... Las fronteras entre el habla ajena y la propia eran inestables, ambiguas y con frecuencia intencionadamente sinuosas y confusas. Algunos tipos de obras se construían como mosaicos de textos ajenos... Todo transformismo, toda parodia, toda palabra utilizada con ironía, puesta entre comillas, indirecta, es un híbrido intencionado”.

Del “extrañamiento”, central para el desarrollo de la crítica social a través de manifestaciones dadá, del *collage*, del fotomontaje, del *ready-made* o de la ciencia-ficción -con las traducciones culturales que han conllevado- nos interesa no sólo cómo se fuerza a la audiencia a ver cosas familiares de un modo extraño, a “incrementar la dificultad de la percepción”, sino cómo potencia el proceso y las asociaciones con el efecto “distanciamiento” de Bertolt Brecht quien al igual que Bajtin tiene mucho de precursor para la cultura

digital crítica, inclusiva; en su caso, con el desarrollo del “prosumer” (unión de los “personajes” habituales de los modelos en comunicación: los emisores-receptores). No en vano Brecht manifestó, muchas veces se ha repetido, la necesidad de transformar la radio por su creencia en que podía ser el mejor, en su día, aparato de comunicación de la vida pública, pero para ello la radio no debería sólo transmitir sino también recibir.

Estos referentes, entre otros, nos acercaron a la ecuación recordar el futuro, una expresión que tantos podrían firmar, empezando por Lewis Carroll o Michel Gondry, y que es problematizada por Andreas Huyssen en su libro *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, en el que apunta que tal vez sea “tiempo de recordar el futuro en lugar de preocuparnos únicamente por el futuro de la memoria”, y en el capítulo “Utopías del pasado, recuerdos del futuro”, que en vez de asumir el fin de la utopía quizás tenga más sentido preguntar si la imaginación utópica se ha transformado en las últimas décadas (el ensayo está escrito en la década de 1990), “si acaso no resurgió desde lugares impredecibles en el pasado, como son los nuevos movimientos sociales de las décadas de 1970 y 1980, articulados desde nuevas y diferentes posiciones de sujeto”. Aunque expresa que “la creencia antropológica en la imposibilidad de destruir o reprimir la imaginación utópica no debería cegarnos ante las dificultades (epistemológicas, políticas, estéticas) con las que se enfrenta el pensamiento utópico desde finales del siglo XX”. Lo que podríamos conectar con nuestro interés en reflexionar sobre cómo otros nuevos movimientos de la sociedad red, teorizada por Castells, articulados de forma transversal parten del potencial emancipador y liberador de las nuevas tecnologías (quizás enfatizadas como nuevas por imperativos mercantiles) para pensar el presente, a la vez que de las amenazas de neutralización de las mismas fuerzas de liberación.

Igualmente sobre la utopía se pregunta Fredric Jameson en *Archaeologies of the future. The desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Sobre si este concepto de utopía es todavía significativo en nuestra época Jameson se posiciona antiutopista ya que a su parecer no se puede imaginar el futuro excepto en los términos del sistema, por lo que hay que romper el futuro y abrirla de nuevo.

Para Darko Suvin la utopía es un subgénero socioeconómico de una forma literaria más amplia como es la ciencia ficción. El principio de “extrañamiento cognitivo” la caracteriza en términos de una función esencialmente epistemológica. La ciencia ficción está dedicada a la imaginación de formas económicas y sociales alternativas. En los textos utópicos yace su capacidad de generar otros, visiones utópicas que incluyen las del pasado y las modifican o corrigen.

Llegados al punto de la hibridación de temporalidades y de considerar la utopía proceso siempre inconcluso, como así lo era nuestro proceso de trabajo, nos dijimos, “comenzemos” a definir nuestra colaboración

sellándola bajo una cita de San Agustín tomada de *Expanded Cinema* de Gene Youngblood, ensayo pionero que se abre al estudio de los *new media*: “El tiempo es un presente de tres pliegues: el presente como lo experimentamos, el pasado como recuerdo en el presente y el futuro como expectativa en el presente”, que a modo de viaje en el tiempo nos condujo a los *Encuentros Regreso al futuro* en el marco de la décima edición del Festival ZEMOS98, que se celebrarían junto a los conciertos y proyecciones audiovisuales programadas. Y de los *Encuentros*, en un bucle, a este proyecto de creación colectiva *Código Fuente: la remezcla*, que hemos conceptualizado como un cuaderno de trabajo, en homenaje a los *Diarios de trabajo* de Bertolt Brecht (resulta osado escribir esto, pero es obvio que no lo decimos en relación alguna a los contenidos sino a la idea de que los *Arbeitsjournal* son un gigantesco “montaje de textos” con “los estatutos más diversos y de imágenes igualmente heterogéneas que [Brecht] recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo”, lo que narra Georges Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*).

En el proceso de llegar a los *Encuentros* miramos hacia atrás y hacia delante, revisitamos las vanguardias y sus visiones ya del potencial destructor y opresivo de la tecnología ya de su potencial de progreso; también los precedentes en el socialismo utópico, o incluso las digresiones de Laurence Sterne (quien decía que es casi imposible contar una historia en línea recta sin entretenerse por el camino y ocuparse de otras historias o incidentes, y considerado “un autor que convierte al lector en conspirador para producir la obra”). El objetivo era dibujar un cuadrante de diez lemas -de la propiedad es robo al *free reply*, del golpe de dados al *this is tomorrow*, del autor como productor al *do it yourself*, del reinventar la vida cotidiana al desconfiar de las imágenes, de *la vida instrucciones de uso* al anagrama donde nada es primero y nada es posterior- que nos ayudara a configurar un espacio y un tiempo hipertextual por el que discurrieran simultáneamente diez talleres en los que podrían participar cien alumnos, diez conferencias, un programa de diez vídeos de *found footage* bajo el título de *Repl(a)y* junto a la mediateca con los archivos audiovisuales de los diez años de ZEMOS98.

De esta trama de relaciones, *la vida instrucciones de uso* propició visualizar el biquadrado latino con el que especuló el grupo y taller de literatura experimental Oulipo, y el anagrama nos remitió al pensamiento de Maya Deren sobre esta figura en donde “todos los elementos existen en una relación simultánea y por ello, en su interior, nada es primero y nada es posterior, nada es futuro y nada es pasado, nada es viejo y nada es nuevo”. Lo que podíamos relacionar con el modelo de la *World Wide Web* que parte de que cada objeto tiene tanta importancia como cualquier otro, y de que todo está, o puede estar, conectado con todo lo demás. Referencias que fueron el sustrato del que emergió parte de los conceptos que lanzamos al diseñador del espacio, Paco González Gil, donde se iban a realizar los *Encuentros*, y que quedaron reflejadas en las unidades arquitectónicas -cajas de cartón cuadradas- que lo construyeron física y conceptualmente, además de haber

sido planificado sobre otros conceptos como expuso su autor en el artículo “Re-encajando ideas”. A su vez, el mismo formato de este cuaderno de trabajo responde a ambas imágenes.

Señalamos ciertos hitos. Esbozamos genealogías de la cultura digital con el fin de neutralizar discursos banales sobre lo nuevo (precisamente uno de los participantes en la séptima edición del Festival ZEMOS98 y colaborador en este cuaderno, Paul D. Miller aka DJ Spooky, fundamenta en *Rhythm Science* los muchísimos ejemplos de cómo la cultura DJ intersecta con algunos de los principios elementales de la vanguardia del siglo XX; y Boris Groys en *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural* expone un discurso crítico muy esclarecedor sobre el tema). Elaboramos diferentes ejercicios que tuvieron diversas y posteriores derivas protagonizadas por cada una y uno de los participantes. Los *Encuentros* han quedado documentados en una publicación audiovisual *online* y nos iniciamos en ésta tentados por componerla de acuerdo al montaje como principio constructivo; de partir, aunque fuera muy atrevido, de la enseñanza de Dziga Vertov en el sentido que el teórico de los *new media* Lev Manovich expone: “[...] en manos de Vertov, la base de datos, esa forma normalmente estática y ‘objetiva’ se vuelve dinámica y subjetiva”. Y nos iniciamos también marcados por la enseñanza de Benjamin. Susan Buck-Morss expone en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes* que en éste se formula la idea del trabajo de dicho proyecto como puro “montaje”, es decir, “como creación a partir de la yuxtaposición de citas, de forma que la teoría surja de allí sin necesidad de ser insertada como interpretación”, el rechazo al *continuum* a favor del montaje y del fragmento, las constelaciones de relaciones aparentemente insólitas pero que pretenden no ser arbitrarias. No obstante Buck-Morss expone que *El proyecto de los Pasajes* deja claro que Benjamin consideraba que el carácter caprichoso del significado era el signo distintivo de la era moderna, pero que ello debía ser entendido de una manera crítica y no afirmado ciegamente.

Mencionar otros referentes que rescatamos de, por ejemplo, huellas que nos han dejado las frases que Ricardo Piglia escribió en *Crítica y ficción*: “he tratado de poner en relación cosas que a menudo parecen antagónicas”. Este autor que ha utilizado la metáfora de la máquina de relatos, en otro de sus libros, *El último lector*, escribe, “cada lectura produce un relato”, o cómo para Borges la certidumbre de que todo está escrito nos anula y nos afantasma: “En ese universo saturado de libros, donde todo está escrito, sólo se puede releer, leer de otro modo. Por eso, una de las claves de ese lector inventado por Borges es la libertad en el uso de los textos, la disposición a leer según su interés y su necesidad. Cierta arbitrariedad, cierta inclinación a leer mal, a leer fuera de lugar, a relacionar series imposibles”. No es casual que en más de uno de los talleres de los *Encuentros* se trabajara sobre *Pierre Menard, autor del Quijote*.

Guiados por un espíritu nómada y antropófago, por utilizar el término del manifiesto de Oswaldo de Andrade, e imbuidos por “trazos que muestran relaciones intertextuales entre aparentemente sistemas dispares de pensamiento que han sido ahora recombinados en un cuerpo de trabajo de conocimiento”, quizás el lector considere un tanto antagónico el amplio mosaico de citas diversas, de fragmentos, incluso de temas, que aparecen en este cuaderno de trabajo, pero si hemos sido osados para llegar hasta aquí podríamos seguir siéndolo y esperar que el lector, a su vez, pueda organizar otras constelaciones, otras tramas y bifurcaciones... Barthes, a quién Rubén Díaz homenajea haciendo de una cita suya el título del texto de presentación “Nosotros, siempre nosotros... más algunos amigos”, practicó sobre todo al final de su carrera literaria un lenguaje fragmentario y fragmentado, de cosas vistas y anotadas al azar “más que de experiencias traducidas a la literatura”, además de describir en *S/Z* un ideal de textualidad que, como expone George P. Landow en *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, coincide con lo que más tarde se ha conocido como hipertexto electrónico, “un texto compuesto de bloques de palabras (o de imágenes) electrónicamente unidos en múltiples trayectos, cadenas o recorridos en una textualidad abierta, eternamente inacabada y descrita con términos de nexo, nodo, red, trama y trayecto”. Al igual que Foucault concibe el texto en forma de redes y nexos como expone en *La arqueología del saber*.

Curiosamente, revisando las publicaciones de ZEMOS98, en el de la quinta edición se puede leer en su editorial: “Inventar citas es algo que no está mal”.

Volviendo al código fuente, Wu Ming 2 respondiendo a una pregunta que le formulamos cuando participó en los *Encuentros* dice, “el código fuente de una narración es un texto anotado, un hipertexto con referencias, ventanas, imágenes, citas, señales [...] Un mapa con el cual partir en dirección a ulteriores exploraciones y recorridos. Si no es así, estoy enseñando sólo una porción del territorio: sin indicaciones sobre el recorrido, sin estrellas”. En definitiva, hay que facilitarlo, apunta en el artículo escrito conjuntamente con Wu Ming 1, “Mitología, épica y creación *pop* en tiempos de la Red” (2007), en un fragmento que aquí re-publicamos y hemos montado como una introducción de su texto “La salvación de Eurídice”. Escrito a raíz de nuestra invitación a impartir una conferencia y estructurado en tres partes, circula a lo largo de todo este proyecto textual funcionando a modo de interludios entre las diferentes pistas que componen *Código Fuente: la remezcla* como una narración colectiva o un relato colaborativo.

Pistas que responden a una invitación a diferentes autores, así mismo participantes en los *Encuentros*, a que atendiendo a sus campos de trabajo y conocimiento realizaran una suerte de ejercicio de DJ para aportar una selección de fragmentos de textos -teóricos, de ficción o filmicos-, de citas amplias (expandidas) con las que construir un mosaico por el que circularan las interrelaciones sociales, políticas, económicas y filosóficas con

las “máquinas” en nuestra época. Se trataba de aportar referentes críticos con los que seguir repensando los propios referentes y con ello problematizar la misma cultura digital. Indagar en la geografía de las relaciones de poder que se instituyó con el desarrollo de las nuevas tecnologías. Critical Art Ensemble expuso en el seminal *The Electronic Disturbance* que la resistencia debía realizarse desde el mismo espacio virtual desde donde se estaba llevando a cabo la vigilancia y el control a escala global; y analizaban cómo Occidente se había estado preparando para este momento desde hacía 2.500 años ya que la idea de lo virtual siempre había existido ya fundamentada en el misticismo o en la fantasía romántica, modelando mundos accesibles sólo a través de la imaginación hasta producirse los conceptos contemporáneos, e ideologías, de lo virtual debido a la expansión fuera del terreno de la imaginación de estos sistemas preexistentes.

Los autores de cinco de las pistas son Chiu Longina, Laurence Rassel, Pedro G. Romero, José Luis de Vicente, Virginia Villaplana. Chiu y Virginia participaron como directores de dos de los diez talleres que se celebraron (los otros fueron impartidos por Curro Aix/Santi Barber/Adán Barajas/El indio/María José Romero; Blanca Calvo; David Casacuberta/Marco Bellonzi; Carlos González Tardón; Federico Guzmán e invitados; Fran ilich; Joan Carles Martorell; María PTQK). José Luis y Laurence intervinieron con dos de las diez conferencias del programa Open Zemos y Potencias Críticas (las otras fueron impartidas por Eugeni Bonet; Régine Debatty; Tíscar Lara; Geert Lovink; Lisa Parks; Esther Regueira; Natxo Rodríguez; Wu Ming 2). Y Pedro G. bajo la rúbrica Máquina PH dirigió *Israel Galván + Orthodox + Fernando Terremoto*, el concierto de inauguración del Festival. Precedido por un guiño al décimo aniversario, un *remix*, musicado por Fran MM Cabeza de Vaca, del vídeo *Powers of Ten* (Potencia de diez), de Charles y Ray Eames, de 1968, un viaje de ida y vuelta que transporta hasta el infinito al espectador y las posibilidades, y otros modos, de percepción del mundo, “yendo de la visión doméstica [...] hacia la atmósfera, retornando desde ahí para llegar al nivel del átomo”; una breve película de carácter científico realizada con la lógica de que “la intimidad doméstica queda suspendida dentro de un sistema espacial totalmente nuevo... producto de investigaciones científico-militares esotéricas, pero que había entrado de lleno en la imaginación pública cotidiana con el lanzamiento del Sputnik”, como analiza Beatriz Colomina en *La domesticidad en guerra*; la técnica de la “sobrecarga de información” utilizada en las películas y presentaciones multimedia, en los “muros de información” en exposiciones, de esta pareja de arquitectos que reflexionaban a menudo sobre la imposibilidad de un discurso lineal, “no se utilizaba para ‘sobrecargar el cerebro del espectador’ sino para ofrecerle un ‘amplio menú de opciones’ y crear en él el ‘impulso para establecer conexiones’”.

Al concierto inaugural lo precedió otro *remix*, el de *Le retour à la raison* de Man Ray con versión sonora del bailaor Israel Galván.

La invitación o petición a los autores de las pistas sin duda conllevaría un ejercicio de arqueología de doble dirección o de arqueologías del futuro, parafraseando el título de Fredric Jameson, de excavación en diferentes estratos de su propio discurso; profundizar en las fuentes referenciales de sus prácticas est/éticas y sacarlas hacia fuera; “devolverlas”, término que utiliza Laurence Rassel en una entrevista con motivo de su proyecto *Roseware* con Chris Marker (una obra colectiva en progresión iniciada en 1998 y presentada inicialmente en el Festival *Jonctions* de Bruselas y posteriormente en Barcelona y en Sevilla), al contar que lo que pretendían hacer con el proyecto era una enseñanza del código fuente, algo que la gente puede usar, copiar, modificar, para, por supuesto, luego “devolverlo” al público. Los Wu Ming en relación al código fuente manifiestan que hay que “completar la mutación genética: de consumidores a multiplicadores”.

Junto a la petición, la indicación de que, a su vez, dichos fragmentos podrían ser remezclados, y se podría insertar entre los mismos una serie de respuestas a preguntas formuladas al resto de participantes en los *Encuentros* (así como a otros en ediciones anteriores) para elaborar campos de resonancias intertextuales, ya que en un primer momento pensamos en continuar el diálogo que se había abierto en el espacio social generado por los mismos *Encuentros*, documentar la “teoría en forma dialogada” por remitirnos de nuevo a Brecht y los *Diarios de trabajo*, de ahí el proyectar las respuestas “en el mismo plano de proximidad” haciéndolas co-presentes y creando límites difusos entre la narración de los fragmentos de cada una de las pistas y el diálogo aportado por las respuestas. Pero cada autor optó por componer su propio relato lo que llevó a la mayoría de ellos a hacernos una sola petición (en este caso de vuelta si la nuestra había sido de ida), la de no alterar el orden de los fragmentos debido a que estimaban que dicho orden y estructura ya establecía una narración. Lo cual nos sorprendió y a la vez congratuló por parecernos que, por un lado, nuestra invitación había puesto en marcha “la máquina de relatos” y, por otro, porque nos posibilitaba responder con un espíritu de intercambio, en este caso de reglas, siguiendo estrategias *potlatch* o enseñanzas sobre el don y contra-don de Marcel Mauss; enseñanzas que para algunos de los participantes (se evidencia en algunas respuestas) están en la base de actitudes que han llevado a prácticas de intercambio de archivos a través de herramientas P2P, en la creencia de que debemos tomar partido “como usuarios, ciudadanos y artistas frente a las políticas culturales de exclusión y privatización que contravienen el interés general y reclamar nuestro derecho a acceder a los espacios comunes de circulación de los saberes”, a construir en el marco de una “economía a compartir” (*sharing economy*), algo que ha producido internet desde Flickr a Wikipedia, lo que comenta Lessig en su defensa de la cultura libre. Si bien la petición de los autores nos supuso borrar una primera estructura narrativa que habíamos esbozado y re-escribir otro proceso, algo consustancial al proyecto, ya que desde el inicio de la colaboración partimos del *work in progress*, de la idea de palimpsesto o manuscrito que conserva huellas de otra escritura anterior y que en arqueología se define como un yacimiento que presenta mezcla de estratos, impidiendo a los arqueólogos saber cuál es el superior y cuál el inferior.

El montaje de los fragmentos tendría que ajustarse a las reglas del juego que recíprocamente marcamos. Y así continuamos re-situándonos en las casillas del tablero teniendo en mente la imagen de Marcel Duchamp jugando al ajedrez, o sintiéndonos parte de esa comunidad virtual y de las multitudes inteligentes sobre las que ha teorizado Howard Rheingold explorando el potencial de la tecnología para aumentar la inteligencia colectiva, o considerando la vasta cantidad de matrices errantes de las que habla Sadie Plant. Asumimos el riesgo del juego, del acercamiento lúdico a la teoría teniendo en cuenta las posibles heterogeneidades de los discursos “fragmentados” que aportarían los autores invitados. Para el montaje de esas heterogeneidades confrontadas nos fue útil el “desorden organizado” de Moholy-Nagy, o “el orden dentro del desorden” de Katherine Hayles que en el ensayo *La evolución del caos* apunta enfoques de la ciencia que destacan el orden oculto que existe dentro de los sistemas caóticos y donde el término caos difiere de la aleatoriedad, porque se puede demostrar que contiene estructuras profundamente codificadas llamadas “atractores extraños”. [...] “Cuando se desestabiliza una dicotomía tan decisiva para el pensamiento occidental como la de orden/desorden, no es exagerado decir que se ha abierto una importante falla geológica en la episteme. Sería extraño que no hubiese otras empresas teóricas que también trabajaran en esta línea. Algunas de las más visibles están dentro del postestructuralismo, especialmente en la deconstrucción. Así como los nuevos paradigmas científicos cuestionan la primacía tradicionalmente otorgada a los sistemas ordenados, la deconstrucción denuncia la interrelación entre las ideas tradicionales de orden y las ideologías opresivas. [...] La ciencia del caos revela una huella que no puede ser asimilada a las oposiciones binarias que destruye. Estas correspondencias no son accidentales: reflejan lo que Christine Froula, al comparar la deconstrucción con la mecánica cuántica, identificó como una profunda crisis de representación en el pensamiento occidental”.

Re-situados ya en el que fuera cuaderno de hojas en blanco, “Lanzaderas” arroja unos textos de, y sobre, Silverio Lanza que van más allá de rastrear una genealogía de la cultura digital y de una revisitación de la vanguardia histórica y sus propuestas tanto críticas como utópicas, incluso en su excepción española fuera del *mainstream* y dentro del humor más iconoclasta. “Los pasados del futuro” con textos de Richard Barbrook o John Perry Barlow, entre otros, nos acerca a esa California marcusiana de la contracultura y la utopía desde donde se lanzaron propuestas y preguntas que se fueron modelando a lo largo de las siguientes décadas hasta seguir siendo válidas para repensar el presente de la comunicación y de la cultura, y para cuestionar una visión tecnodeterminista de la misma. “El sentido olvidado” pone en cuestión, en este caso, la hegemonía de lo visual sobre lo sonoro con unas maletas de citas, unas maletas que podrían contener la historia abreviada de la literatura portátil pero que contienen, al igual que las de los DJ, unos supuestos vinilos con frases más que musicales textuales donde el pasado y el presente se conjugan: Nietzsche (para algunos, el primero en postular la transmutación de valores como principio de la innovación cultural), Luciano Berio, Andra

McCartney o Llorenç Barber. Igualmente son válidas para pensar el presente de la representación y el potencial de las narrativas insurgentes las palabras que se mezclan en la pista “Mediabiografía. Tecnologías de la memoria”, las de la escritora Mary Shelley cuyo Frankenstein fue escrito en 1818, o las de las realizadoras Hito Steyerl o Ulrike Ottinger. “Conciencia múltiple” abre puertas a la percepción, a la desjerarquización, y a la posibilidad de cargar a las nuevas tecnologías con efectos críticos, por medio de la combinación de discursos de autores contemporáneos de ciencia ficción en torno al desarrollo tecnológico -ya en el campo de la literatura, Octavia Butler, ya en el de la escritura *manga*, Masamune Shirow-, con las disquisiciones filosóficas sobre la condición humana de Hannah Arendt o sobre la ciencia de Isabelle Stengers, junto al monólogo de la actriz Ellen Burstyn sobre la oportunidad de las mujeres, de los seres humanos, de re-programarnos.

¿Qué es la remezcla?

De todo lo anterior vino dado el concepto de *remix*, de remezcla, que la música electrónica ha familiarizado y con el que se ha educado la generación a la que pertenece la familia ZEMOS98, por lo que entre los ejercicios que podríamos haber realizado hubiera tenido cabida una entrevista entre diversos personajes -exponentes desde los lenguajes literarios, plásticos y filmicos de una síntesis entre experimentación y construcción crítica de la realidad-, por ejemplo Gertrude Stein versus Val del Omar o Hannah Höch versus Basilio Martín Patino, que en su larga trayectoria además de haber trabajado continuamente con el remontaje también ha creado falsas realidades, *fakes*. Él escribe: “Enviado ya por estas licencias operativas, me encontré con que, para determinados temas de los que no había ni rastro porque nadie tuvo la oportunidad de filmarlos, sin tener ya dónde rebuscar esos valiosísimos materiales de derribo más o menos relacionados con su monumentalidad histórica, sin documentalistas ya a los que piratear su obra, se me ocurrió que lo más práctico e incluso divertido, era fabricar yo mismo dichos residuos testimoniales, falsificándolos sin límites, para poder seguir trabajando sobre productos de marca garantizada. Es una cuestión de verosimilitud en la copistería. Todo viene de mi vieja afición a chalanear en El Rastro. Es otra forma de disfrute. Y termina convirtiéndose en una drogadicción. Pero, ¿qué hemos hecho siempre en el cine sino simular realidades, eso sí, aprisionados con las más empalagosas escrupulosidades artísticas? ¿Dónde están los límites pondonorosos del respeto a nunca he sabido qué reglas del juego?”.

La remezcla es un paradigma cultural y un palimpsesto infinito. Es el trabajo de un DJ y copiar & pegar. Es compartir ideas y el acto de donar. Es aprender y desaprender. Es enlazar y desenlazar. Es un bucle sináptico y estratos. Es una narración inacabada y relatos colaborativos. Es la sociedad red y ceros+unos. Es repensar y reeducar. Es re-escribir la historia y volver a representar.

Es Viernes quien acaba poniéndose la peluca y cogiendo la pluma en la re-escritura del mito de Robinson Crusoe bajo el título de *Foe*. Deconstrucción del texto madre, hipertexto, una “transfusión perpetua”, en palabras de Gérard Genette pero podríamos utilizar otras de Julia Kristeva, antes de Bajtin. Del sujeto del enunciado se van apoderando las sombras, hologramas o fantasmas en busca de vida. En este punto qué importa si los personajes son reales o no, si reales o virtuales cuando, como teoriza uno de los pensadores de la inteligencia colectiva, Pièerre Lévy, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual. “A diferencia de lo posible, estático y ya constituido, lo virtual viene a ser el conjunto problemático, el nudo de tendencias o de fuerzas que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto o cualquier entidad y que reclama un proceso de resolución: la actualización”. Qué importa si es verdad o falso, mientras se debata entre libertad y cautividad, mientras perdure en medio de la pérdida la búsqueda de sentido, el juego transgresor, lo “culturalmente valioso”. Una constante. Ahora es una mujer la que narra, testigo incluso de lo que ocurrió en la isla, el no lugar, la utopía. Otra constante. “El papel que tenía delante estaba lleno a rebosar de garabatos, como emborrionado por un niño poco ducho en el manejo de la pluma, pero se adivinaba ya una escritura”. Darle voz al Viernes de lengua cortada. La descolonización. Mientras el subalterno no hable no conoceremos la verdadera historia (Gayatri Chakravorty Spivak). Deriva. Podríamos nombrar a tantos otros autores que exploran en el abismo, no sólo temporal, que separa a una historia de otra, en este caso la de Defoe y Coetzee sobre el mismo mito.

Del mito, o más bien una reflexión sobre la re-escritura del mito, trata “La salvación de Eurídice”, la columna vertebral que, como apuntamos, recorre *Código Fuente: la remezcla*. Un texto que entrelaza la complejidad de la cultura popular actual, las narraciones transmediales y las dinámicas de creación colectiva en la era de la Red.

Junto a *Foe* podríamos nombrar a tantos otros relatos hipertextuales, por ejemplo *El loro de Flaubert*; a otros filósofos como Levinas que han explorado en el concepto de palimpsesto o a los que exploran en la arqueología de los *new media*, en el sueño del *médium* de la comunicación, entre ellos Siegfried Zielinski; a teóricas como Sherry Turkle cuyo libro *The Second Self: Computers and the Human Spirit* representa una actualización de la “doble conciencia” articulada a finales del siglo XIX por el escritor afroamericano W.E.B. Dubois, debido a la multiplicación de los efectos de los medios digitales en la representación del yo; a otras consideraciones sobre “la máquina de diferencias” de Ada Lovelace, la megamáquina de Lewis Mumford, o las máquinas deseantes y lo que dichos conceptos han puesto en circulación en relación a la “servidumbre maquinica”; a tantos otros y otras autoras que han creado a partir de las posibilidades que abre la tecnología, desde Xul Solar a los que practicaron el llamado arte concreto, pasando por los que desde la práctica artística del apropiacionismo, que se llamó en la década del 80 del siglo pasado, se han apropiado ya del *Solaris*.

de Tarkovski, antes de Stanislaw Lem, como Angela Bulloch, al igual que Marker lo hizo con *Aelita* de Protazonov, antes de Alexéi Tolstoi, o Isaki Lacuesta en *Variaciones Marker* proyectada en los *Encuentros*. No en vano ya en el siglo XIX Lautréamont proclamó “el plagio es necesario, el progreso lo implica”, algo que recordó una de las invitadas en uno de los talleres, para argumentar que la copia es el fundamento de la evolución de la cultura. Lo que hace dos décadas no deja de formularse desde ciertos ámbitos del pensamiento crítico, que el plagiarismo es una estrategia crucial para la producción textual. “Esta es la época de la recombinación: cuerpos recombinados, género recombinado, textos recombinados. Uno puede argüir que recombinar ha sido siempre clave en el desarrollo del significado y la invención”.

Los *cut-up* de William Burroughs, quien ya dijo que “con un equipo mínimo tú mismo lo puedes hacer” o “todo mensaje, música o conversación que quieras propagar, tráetelo pregrabado en una cinta dispuesta de manera que todo el mundo se lleve un trozo de ella”. O las *Histoire(s) du cinéma*, porque gran parte de la obra de Godard provoca re-escribir lo que ya hizo el realizador argentino Rafael Filippelli, que cada una de sus películas es en cierta manera un fragmento que arroja luz sobre las demás, que su espíritu deconstructor es comparable en cuanto a las reglas con el de Schoenberg respecto del lenguaje tonal, además de apuntar que algunos autores como Cage son desdeñosos con respecto al pasado y por tanto irónicos, mientras otros, entre los que se encontraría el cineasta o Joyce, “exhiben una especie de hipertrofia del deseo cultural y para seguir adelante no vacilan en ‘buscar en los basureros de la cultura’ mientras proclaman que nada es ajeno a su arte. Son obras marcadas por una permanente rotación”.

¿Cuál es el origen?

¿Tendríamos que haber empezado por aquí?

“Capaces de imaginar y soñar con otros tiempos, quizás fueran capaces de habitarlos”, oímos en *La Jetée* de Chris Marker (parte de uno de los fragmentos de una de las pistas).

Soñar otros tiempos y espacios, de aprendizaje, de extrañamiento, de fricción, de diálogo... no de celebración como aprendimos en la *Documenta X* de Catherine David, concretamente con el *Hybrid Workspace* conceptualizado por Geert Lovink, entre otros, no como un espacio de arte sino como una “máquina de contenidos”.

El origen, en el sentido benjaminiano, como flujo del devenir.

El remontaje como toma de posición.

Precursoros... más que el siempre nombrado Eisenstein (que también), Esfir Shub, una de sus colaboradoras y que en sus propias obras yuxtaponía fragmentos provenientes de diferentes fuentes, remontaje de otras películas, un tratamiento nuevo para el material de archivo, un nuevo modo de abordar el pasado, el llamado cine de montaje, de compilación según el teórico Jay Leyda -autor del libro del sugerente título *Films beget films* [Las películas engendran películas]- que narra cómo Shub en sus memorias, *Primer plano*, muestra su interés por buscar en los archivos audiovisuales un nuevo método para representar la historia; Shub escribe, “conectar los materiales de manera que se revitalicen los años anteriores a la revolución y durante los días de febrero”.

Transformación de materiales, combinación de metraje de otras películas en busca de nuevos significados, como bien expuso un proyecto clave de Eugeni Bonet, *Desmontaje: film, vídeo/apropiación, reciclaje* (1993), un programa de obras audiovisuales elaboradas total o parcialmente con materiales ajenos que en un principio iba a tener el título de *La apropiación es robo*, paráfrasis de la frase libertaria de Proudhom. Harum Farocki lo ha expresado claramente: “No hay por qué crear imágenes nuevas, que nunca antes hayan sido vistas; es más necesario trabajar con imágenes que ya existen, pero transformándolas en algo nuevo. Hay varias fórmulas. La mía consiste en buscar el sentido enterrado y revelarlo, retirando los escombros que cubren la imagen”.

Todos estos autores, manifestaciones, representaciones, han colaborado a la generación de paradigmas culturales, por ello hemos querido mirar al pasado para imaginar y construir colectivamente un futuro desde el presente.

Para acabar, además de no evitar la tentación de decir que lo mejor que se puede hacer con unas instrucciones es tirarlas, indicar que aunque la pista décima está planteada como un “desenlace” de cierto tono optimista -la reflexión de Henry Jenkins a partir de una pregunta que le enviamos por correo electrónico, formulada por Wu Ming 2 sobre el futuro de la comunicación-, no queremos dejar de repetir... que contra las restricciones, las criminalizaciones, las exclusiones... se sigue trabajando... porque hace justo diez años, en 1998, Chomsky advirtió: “Si no hacemos nada, internet y el cable estarán monopolizados, dentro de 10 o 15 años, por las megacorporaciones empresariales. La gente no sabe que en sus manos está la posibilidad de disponer de estos instrumentos tecnológicos, en vez de dejárselos a las grandes compañías. Para ello, hace falta coordinación entre los grupos que se oponen a ese monopolio, utilizando la tecnología con creatividad, inteligencia e iniciativa para promocionar, por ejemplo, la educación”.

O repetir la frase de Mary Shelley ...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino... que repite Felipe G. Gil en el postludio donde diez “descartes”, rescatados del proceso de mirar en doble dirección e insertados entre los capítulos, convocan el número 100 si se les suma a las 90 respuestas-insertos introducidas en las pistas, a la vez que estructuran el ejercicio a modo de relato a lo *Toute la mémoire du monde*.

Es precisamente la educación (expandida) el *leitmotiv* y tema de trabajo de la próxima edición del Festival ZEMOS98. Junto a mis felicitaciones anticipadas a todo el equipo del nuevo proyecto, viene al hilo destacar lo que uno de los miembros del colectivo, Pedro Jiménez, expone en este mismo cuaderno: “Creo que si sumamos el concepto remezcla al de educación/comunicación estamos aportando un plus de conciencia crítica y transformadora. Porque lo que queremos es transformar la sociedad, ¿no?”. O como manifiesta Sofía Coca, también del colectivo: “No basta con estar en internet, hay que transformar la realidad. La democratización de los medios sin la re-educación necesaria carece de sentido”. Un posicionamiento sobre la cultura digital que relativiza la dimensión utópica de la tecnología y la sitúa como herramienta para la construcción continua de lo social.

En el último capítulo del ensayo *Espacios de esperanza*, David Harvey escribe “Edilia”, un pequeño relato utópico a lo Edward Bellamy (autor de *Looking Backward: 2000-1887*), en el que sugiere que “las técnicas informáticas contemporáneas podían ser utilizadas para definir electrónicamente un sistema de intercambio mercantil, y creo que podemos y debemos utilizar algunas de las tecnologías actuales para impulsar formas distintas de organización social y política. A fin de cuentas, Marx siempre insistió en que la sociedad sólo puede construir lo nuevo a partir de lo que está latente dentro de ella, de lo que ya existe”.

Los *Rotoreliefs* duchampianos siguen girando, los 0+1 de Sadie Plant re-combinándose, Val del Omar proyectando el SIN FIN.



~~LANZADERAS~~
PEDRO G. ROMERO

La atención es la mayor servidumbre del espíritu.

Lo que anticipan estos textos de o sobre Silverio Lanza, tiene que ver con la percepción de una crisis de la antigua cultura y el vislumbre alucinado de un tiempo nuevo. Pero no estamos en absoluto bajo el régimen de alguna utopía política o en el estilo vanguardista. Ni tan siquiera cultivó Lanza la ciencia ficción, en sentido estricto, por más que su proyecto literario, frente a realismo y naturalismo, sea hacer una ciencia de la ficción. No hay nada más anacrónico que el futuro.

Dios es todo, es decir, que no es nada.

Digamos que su euforia por lo nuevo se ve rebajada con la cantidad justa de sospecha. Entre la ilustración y el regeneracionismo, su escritura es demasiado extravagante para una fácil clasificación. Y Lanza es uno de esos que se hicieron Nadie hasta tal punto que podemos mitificarlo sin miedo alguno al fetichismo. Silverio Lanza, heterónimo de Juan Bautista Amorós, es un escritor raro, extremadamente raro.

No me gustan las estéticas ni los cosméticos.

Maestro secreto de Ramón Gómez de la Serna, modelo del *Pío Cid* de Ángel Ganivet o el *Silvestre Paradox* de Pío Baroja, sirvió también de espejo al Juan de Mairena que fuera Antonio Machado. El Francisco Palomares que asegura Eugenio Noel haber conocido en la calle San Luis de Sevilla, en las ruinas de san Basilio, sería Lanza, quitando esa faceta de torero antitaurino. Su escritura, entre el ingenio y el *non sense*, anticipa muchos de los problemas que el futuro trajo a las vanguardias. De hecho no andaba lejos del círculo de Pompeyo Gener y Gabriel Alomar, ese anticipo español de El Futurismo. Alguna vez se ha dicho que si quitamos a Ramón, las vanguardias parisinas y el futurismo italiano -Marinetti siempre reconoció el precedente de Alomar- nos quedaría Silverio Lanza. Borges, por ejemplo, nunca pensó que existiese realmente el tal Silverio Lanza y eligió su obra como uno de los clásicos de su Biblioteca Personal, pero atribuyendo todo el mérito al propio Ramón Gómez de la Serna. Aún así, ni mediando Borges ha salido Silverio Lanza del secreto.

Los españoles, con nuestro legendario patriotismo y cortesía, no creemos en los españoles.

La verdad es que una vida literaria llena de problemas con la justicia -dos obras secuestradas por la autoridad competente- hizo que Lanza se apartara del mundo. Su gesto no participaba de la refutación romántica y se fue a Getafe. Desde allí dispuso su inestable obra, cuentos y novelas y eso que llamó, al final de su vida, Antropocultura: especie de pedagogía, estudios de gimnasia mental, como si en la Escuela racionalista de Ferrer Guardia hubiese impartido clases Raymond Roussel. Pero no nos engañemos, su modelo literario era Larra al que unía su admiración por la obra grabada de Goya, *Caprichos y Disparates*, y los *Sueños* de Quevedo. Su visión inmediata de la realidad la conformaba el librepensamiento libertario, valga la redundancia, y el reformismo republicano de Pi y Margall. Al final de su vida acabó proyectándose una imagen de doctor chiflado, conferenciente extravagante, maestro en su escuela de Antropocultura.

Ya no se hacen las revoluciones con explosivos sino con máquinas fotográficas que reproduzcan fielmente.

Chifladuras, Cuentos del delirio, Cuentecitos sin importancia, esos son algunos de los títulos de su atrabiliaria factoría. Si alguna vez su vida social tuvo un cierto esplendor fue mientras ejercía la Antropocultura. Y al contrario de lo que podemos suponer, quienes le conocieron entonces -Juan Ramón, Rubén Darío, Pío Baroja, Corpus Barga, Cansinos Assens- hacen su retrato de forma grave y mesurada, siempre con el asombro ante sus conocimientos y la valentía de sus polémicas. Sólo Ramón nos pondrá su humor, su extrañísimo humor y esa querencia especial por las muertas y los muertos. Su principal argumento temático pasa por presentar un mundo en el que no existen diferencias entre los vivos y los muertos.

Es evidente que el muerto se consume a fuerza de discurrir.

Su idea del fin de la historia es una narración inaguantable en la que algo tiene que decir hasta el último hueso. El relato de sus clases evoca así *La clase muerta* de los polacos Cricot Teatro y Tadeusz Kantor. Su situación con respecto a las vanguardias es similar, el mismo tipo de humor negro sólo que en vez de epigonal, como con los polacos, aquí estamos en los comienzos, prólogo del mundo que se avecina. Leídos desde el presente se proyectan sobre estos textos, por ejemplo, las sombras de Walter Benjamin, pero puedo asegurar que, ni por tiempo ni por espacio, nada de esto llegaba a Getafe.

Cien mil millones de millones dividido por cien mil millones de millones es igual a uno dividido por uno, es siempre uno.

A mí siempre me ha asombrado que Silverio Lanza se pusiera a trabajar sobre estas cosas, más allá de cualquier resultado. Uno de sus críticos decía que era capaz de estropear un cuento por un chiste malo, y eso es verdad, una verdad que tengo en gran estima. Todos estos escritos pueden leerse desde las categorías que les he colocado, aunque, debo decir, no he sido restrictivo a la hora de poner las debidas etiquetas.

Sí, hijos; este cuento se repite muchas veces hasta que se cambia una cosa.

¡OH, SI LLEGA LA IMPOSIBILIDAD DE DESHACER!

Sobre reproducción técnica y autoría

(Tomado de Corpus Barga, *Los pasos contados*, tomo IV, *Los galgos verdugos*, 1907, editado en 1964)

Noté, cosa rara entonces, que en este despacho de escritor no había cuadros y se lo dije.

-Podía haberlos maravillosos, cambiantes, en este buque escuela. Las portillas. Pero yo soy un marino anclado en Getafe -sonrió precavidamente Silverio Lanza entregando, rindiéndose como Santiago, estas palabras.

El despacho daba a un patio o corral, con una planta trepadora y seca, y unos tiestos sin flores.

-No me gustan las estéticas ni los cosméticos -continuó-. Lo más exacto que he oído sobre pintura es lo que el grabador Ricardo Baroja, hermano de Pío, me contó que había dicho una noche que pasó por la tertulia del Antiguo Café de Levante, un primo suyo, bolsista y estudiante de medicina que desea tener el título para ejercer la medicina anarquista, me comprende usted, joven ácrata, quiero decir homeopática. Estaban discutiendo Ricardo Baroja, Valle-Inclán y los jóvenes pintores que se acercan a ellos, sobre los valores de grandes pintores y obras maestras. El primo de Baroja pidió permiso para intervenir en la discusión, aunque se declaró profano en la materia. Su proposición fue ésta: Si un cuadro de Velázquez, el Greco, Tintoretto, Tiziano, Rafael, Leonardo, quien sea, cito los nombres que citan ustedes, el que elija cada uno de ustedes, encuentra a su vidente, al cada uno de ustedes que lo haya elegido, se producirá la relación máxima, uno, la primera y completa, pero si un mal cromo encuentra a su vidente, al que está con él en la misma proporción que el anterior con respecto a la obra maestra, se verificará también la misma visión. Cien mil millones de millones dividido por cien mil millones de millones es igual a uno dividido por uno, es siempre uno. Tenía razón el bolsista de los valores estéticos tanto como de los bursátiles, primo de Baroja. Tenía razón, la razón de la progresión geométrica, que, en las proporciones estéticas, es la unidad, democrática e individualista. ¡Eh!, joven ácrata.

Silverio Lanza, a medida que hablaba, fue, como antes, ilustrando en la pizarra lo que decía. Escribió los quebrados en cifras y letras: P mayúscula de la pintura maestra y p minúscula de la pintura del cromo; V mayúscula del vidente de la obra maestra y v minúscula del otro. La razón, la visión, igual en definitiva a la unidad, 1.

-¿Y qué fórmula tiene usted para la literatura? -se me ocurrió preguntarle con poco respeto.

-En literatura no hay más que una -me replicó firmemente-. No es uno, es una: escribir *La cabaña del tío Tom* y conseguir la abolición de la esclavitud. Diez años más tarde, es verdad, y después de una guerra. *La cabaña del tío Tom* está en el centro del siglo XIX y su éxito ha sido tan grande que usted no sabe quién ha sido su autor y ha oido usted hablar seguramente mucho de ella. ¿No es cierto? ¿A que no sabe usted cómo se llamaba su autor?

En efecto, me di cuenta de que no sabía quién había sido el autor.

-No lo sabe usted ni nadie, por lo general -insistió subrayando con sonrisa fija, de retrato o de máscara-. Sólo le diré a usted y se quedará usted sorprendido, que no es autor, pero no le diré a usted quién es. No quiero disminuir su triunfo.

¿Hay un triunfo mayor? Conseguir la abolición de la esclavitud incluso del esclavo de su obra, del autor. La obra de Dios no se sabe quién la hizo porque entonces sabríamos quién es Dios. Yo creo en Dios, no se ría usted, joven ácrata. Dios es todo, es decir, que no es nada. La Nada española, en la que creemos más que en nada los españoles. Nuestro Dios.

Lo único que puedo decir es esto: ¿De quién es el hielo? ¿De quién es el medioambiente? ¿Qué pasa si a todos los aspectos de la propiedad intelectual se les asigna “valor”? Creo que debemos llegar a una especie de consenso. Los límites a los derechos de autor deberían fomentar la creatividad. En lugar de eso lo que está ocurriendo en los Estados Unidos es simplemente que las corporaciones extienden los derechos de autor mucho más allá de lo que es razonable. La repercusión es que la gente tendrá una actitud completamente irreverente hacia la ley de la propiedad intelectual. Al chico medio le interesa el escenario tipo “copiar-mezclar-grabar”. Porque están condicionados por las redes en las que se apoya nuestra sociedad de la información. Lo único que puedo decir es que esto es sólo el comienzo. ¿Qué pasará en el futuro próximo cuando la propia información sea como el medioambiente? ¿La trataremos como un recurso escaso como el petróleo, o como algo que debería ser un recurso comunitario, como el agua? Agua o petróleo: la elección es nuestra.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

¿Tiene sentido el concepto de remezcla si no es en relación al apropiacionismo?

Sobre el fin de la deconstrucción y la construcción

(Tomado de Silverio Lanza, *Extracto del Evangelio de Ramón Gómez de la Serna*, Revista Prometeo, 1910)

En aquel tiempo el Maestro era muy joven y dijo sus siete hermosas palabras.

Unos no las oyeron; otros no las entendieron; y, de quienes las oyeron y las entendieron, hubo los que las rechazaron por miedo a los Césares; y los que hallaron en ellas como el Credo de su Fe.

He aquí las siete hermosas palabras:

¡OH, SI LLEGA LA IMPOSIBILIDAD DE DESHACER!

Éstas fueron y no otras.

Y los necios creían que la conservación de los tronos, de las religiones, de los pueblos y de los individuos era que no se les deshiciese; y los necios nos perseguían.

Y el Maestro recordaba que Jesús dijo: “Se deshará el grano de trigo para producir cosecha”.

Y el Maestro veía que Dios siendo sabio y justo y misericordioso, cambia en invierno lo que hizo en verano; y, en la vejez, lo que se hizo en la juventud; y aquí lo que se hizo allá. Y decía el Maestro que lo sabio y lo justo y lo misericordioso y lo divino es deshacer y hacer de nuevo para deshacerlo cuando pueda interrumpir la constante evolución que es necesaria a las vidas duraderas.

Y cuando el Maestro veía tronos y religiones y pueblos e individuos que no permitieron que se les deshiciese, y se deshacían fatalmente, estérilmente y definitivamente, repetía el Maestro sus siete hermosas palabras:

¡OH, SI LLEGA LA IMPOSIBILIDAD DE DESHACER!

Hoy en día el *software* es cultura. El *software* ha democratizado el proceso creativo. Hay que pensar que casi cualquier cosa que hagamos se verá implicada en alguna clase de red: sean los filtros de colaboración *online* como Last.fm y los servicios de recomendación de Amazon.com, o el hecho de tener gente remezclando y dedicándose a “copiar-mezclar-grabar”. A muchos músicos de la vieja escuela les encanta la idea de que algo permanezca “igual”; la nueva escuela consiste en decir que todo y cualquier cosa cambiará siempre. Y eso está bien. El acto creativo refleja las herramientas utilizadas para crear la música. Eso está bien. El compositor se enfrenta al hecho de tener que aprender un tipo diferente de alfabetización. Y de nuevo, eso está bien.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

¿Crees que el futuro de las narraciones audiovisuales es el *cinema database* que describe Lev Manovich?

Sobre hiperestesia y telecomunicación

(Tomado de Silverio Lanza, *¡Peste de vida!*, Revista Nueva, 1899)

No me negarán ustedes que la atención es la mayor servidumbre del espíritu. Abandonar todas las ideas propias, las adquiridas por comunicación y las creadas por raciocinio, y entregar el ánimo a otro hombre para que nos produzca impresiones, juicios, diserciones y deseos, es la mayor de las servidumbres humanas, y esto se logra produciendo una impresión sensorial superior a las preexistentes. Claro es que cuanto menor sea el número de los sentidos que sea preciso impresionar, más fácil será la impresión. Por eso la elocuencia de la palabra debe acompañarse con la elocuencia del ademán, para que en el auditorio se compadezcan la impresión de la visión con la impresión de la audición. Por eso en los espectáculos mímicos procuran los artistas que ningún ruido extraño al asunto dramático impresione el oído de los espectadores, o bien se acompaña la acción con una música apropiada. Y por eso, cuando se quiere impresionar por medio de la música, se procura que los músicos no sean visibles por el público, que una débil luz impida que la vista se distraiga, o que una acción teatral impresione la vista en consonancia con las impresiones producidas por la música.

Lo dicho les parecerá a ustedes monótono, porque yo no logro hacerme atender; y a la verdad que la elocuencia del escrito es la más difícil. Pero pongan ustedes un poquito de su parte (esto se llama autosugestión) y sigan atendiéndome, que muy pronto llegaremos a una narración más amena.

Cuando la atención es grande, se origina la presunción, o sea que presumimos lo que aún no hemos oído: el final de un párrafo en un discurso, una contestación en un diálogo, o la conclusión de una frase, o la repetición del motivo o del tema en una obra musical.

Muchas veces nos ocurre que nuestras presunciones son engañosas y que no acertamos al presumir; y si entonces, en vez de distraernos, aumentamos nuestra atención, nos entregaremos a la acción sugestiva, sentiremos como siente el orador o como sintió el músico; tras la comunidad de sensaciones vendrá la comunión de raciocinios y la comunión de deseos; y cuando esto ocurra, si el orador se interrumpe bruscamente, adivinaremos con exactitud lo que el orador iba a decir y no dijo. He aquí la transmisión del pensamiento a distancia, el telégrafo sin conductores; un insecto partido en dos pedazos, a un lado la cabeza, que no puede moverse porque le falta el motor dinámico, y al otro lado el cuerpo (donde está dicho motor) moviéndose según se lo ordena la cabeza.

Esta sugerión, que permite la transmisión del pensamiento sin el uso de ningún lenguaje, puede verificarse en un individuo o en varios; puede ser mutua, fugaz como en el caso que hemos descrito, pasajera si se produce por el estado patológico que se llama hipnotismo, y permanente si es consecuencia de una relación constante.

¿En qué nos han convertido los ordenadores? [...] Me interesaba mucho saber hasta qué punto podía exprimir información de fuentes radicalmente diferentes, como una cinta de mezclas. No es más que otro tipo de *shareware*. El *software* “popular” está operando sistemas que permiten a la gente ver el interfaz de un proceso que pueden compartir con su comunidad. Así que pasamos de cuestiones de privacidad y anonimato tipo red 1.0 a cuestiones de espacio social intensivo tipo red 2.0. La industria musical ni siquiera ha llegado a la red 1.0, siguen pensando que todo el mundo pagará por la música. Es un enfoque equivocado ¡y les está costando una fortuna!

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

Si tal y como dices, “de algún modo todos somos *samples*”, ¿tiene sentido seguir distinguiendo entre “el original” y “la copia”?

Sobre laboratorios, redes y control

(Tomado de Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo a la obra de Silverio Lanza*, 1918)

También había en la casa de Silverio Lanza una alcoba, que era mi alcoba. Silverio Lanza, cuando recorríamos la amplia casa que hasta daba a otra calle, aunque su fachada engañase como engaña la del Ateneo, al pasar por la puerta en que había una cama de madera con una colcha azul, me decía: “Ahí tiene usted su cama hecha y todo para cuando usted quiera venirse a vivir aquí”. ¡Qué tranquilidad me daba el pensar en aquella cama preparada en casa del hombre independiente y superior! ¡Cómo le echaré quizás de menos alguna vez!

De pronto, en el centro de la casa, un poco en sombra, siempre se salía al amplio patio jardín y entonces se notaba que, como las admirables y ejemplares casas pompeyanas, la casa de Silverio Lanza, toda intimidad y corazón, estaba orientada hacia un patio más que hacia una fachada, de tal modo, que quizás le sobraban las ventanas y los balcones. En ese patio jardín -patio jardín como el de la casa del poeta dramático de Pompeya- había un emparrado, un pozo, y diseminados por todo él unos floreros, los floreros en que Silverio Lanza cultivaba plantas raras y extrañas, plantas como para sus experiencias y sus estudios.

Después, sólo algunos días -muy pocos- al final de la tarde, pasamos al despacho final, un despacho oscuro; de paredes, suelo y techo torcido, alabeados; lleno de sillas de pecho abultado y nalga mórbida; con muchos relojes; con muchas librerías, de éas como aparadores, con cristales en el cuerpo de arriba y puertas de madera en el de abajo. En aquel fondo de casa estaban los muebles reumáticos y se percibía un olor húmedo y alquitranado.

Allí era donde él escribía fumando los cigarrillos puestos lejos de él, al borde de su pupitre, a través de una larga goma terminada por una boquilla. A veces, nos enseñaba el esqueleto que tenía guardado como en la caja erguida de un reloj de alta caja, y, a veces, nos enseñaba el cuarto dedicado a sus experiencias de antropocultura, y en el que había armados varios aparatos como guillotinas o instrumentos para dar garrote, aparatos como los que sirven para tallar a los quintos y una

cama con colchón de flores, en la que acostaba al mensurado para apuntar las últimas mensuraciones. Aquel cuarto que parecía el de las ejecuciones o el de la magia negra, nos preocupaba mucho y mirábamos a sus ventanas como de hospital cuando salíamos de aquellos sombríos departamentos de la casa que tenían también algo de gimnasio, no sólo porque Silverio Lanza era el presidente de la Asociación de Profesores Oficiales de Gimnasio, sino porque tenía algo de esa tristeza de los gimnasios, a los que da cierto aspecto sepulcral su monotonía, su aburrimiento, y el cómo se deja en ellos enterrada estúpidamente la vida, el esfuerzo y las horas.

La gran curiosidad jovial de la casa de Lanza eran los timbres. Además de los hilos ideales que la cruzaban y con los que parecía comunicarse con lo internacional como si tuviese un asta sutil de telegrafía sin hilos sobre su tejado, había toda una red enmarañada de hilos de timbre que iban a parar a un cuadro central que estaba en su alcoba. Allí, en aquel registro de su alcoba, se anunciaba todo: cuando habían abierto tal puerta lejana, cuando en su ausencia alguien había pasado tal dintel, y hasta cuando se cernía la tormenta sobre su tejado; pero ninguno comunicaba con la guardia civil, como se había dicho. Con sus instalaciones de timbres se entretenía y se prevenía contra los que durante una de sus ausencias fueron sorprendidos haciendo un boquete en la pared para entrar, y contra los que le robaban el zinc de los canalones y podían intentar mayores cosas.

Es como lo que escribió Howard Kunstler en su libro *The City in Mind*: estas calles, como las ciudades sobre las que le encanta escribir, son “tan amplias como la civilización misma”. Si piensas en la función de los buscadores en la cultura de la red como un nuevo tipo de vía pública, su función se multiplica por un millón. La información y los productos están ahí fuera, pero tú no te mueves; la civilización viene a ti.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, “*Loops of perception. Sampling, memoria y la web semántica*”, en *Creación e Inteligencia Colectiva*, 2006.

Sobre producción y subconsciente

(Tomado de Silverio Lanza, *Filosofía descarnada*, Revista *Labor Nueva*, 1905)

Conste que mi disertación acerca de la tumba es un adelanto de la obra que, con el título de *La Muerte y sus consecuencias*, escribiré y publicaré cuando esté difunto. Y como es posible que esa publicación se retrase algo por causas que no son ajenas a mi voluntad, obsequio a los que se mueran antes que yo y les doy noticia de lo que les ocurrirá en el sepulcro; sin que yo me niegue a rectificar en caso de equivocación manifiesta.

Ya saben ustedes que si guardan sesenta kilogramos de difunto en un ataúd de zinc, llega un día que la carne ha desaparecido, ¿Quién se ha comido al muerto? Preciso es confesar que el muerto se ha comido a sí mismo.

La autofagia.

Para justificar ese consumo ha debido de realizarse una función; y como todas las funciones, excepto las cerebrales, exigen la circulación de la sangre, es evidente que el muerto se consume a fuerza de discurrir. Algo de esto les ocurre a los vivos.

Y voy, antes de deducir, a demostrar que los órganos cerebrales funcionan y se nutren sin que la sangre exista.

Dice Cuvier:

Pero supongo a ustedes cansados de estas lucubraciones, y les invito a reposar contemplando a doña Exaltación, mi patrona, aquella Saltita que en otros tiempos dio que hacer. Después de haberse comido las fortunas de varios personajes, y once almuerzos míos, que eran toda mi fortuna, llegó Exaltación a verse con buen ajuar pero sin dinero; discurrió por primera vez, y discurrió hacerse la patrona de sus víctimas. Y aquí vivimos cinco momias comiendo nuestra rentita y dejándonos comer por doña Exaltación, que será nuestra heredera, porque lo mismo yo que mis compañeros tenemos hecho testamento a favor de Saltita.

Perdonen ustedes lo patético del párrafo anterior, y dejemos a la patrona y volvamos al sepulcro.

Por el ejemplo citado supongo a ustedes convencidos de que la actividad cerebral aumenta a medida que la circulación sanguínea disminuye (como sucede en los ensueños); y también de que un órgano puede vivir a costa de otro órgano sin que ya les una ningún torrente circulatorio.

Así, pues, el cadáver se consume a fuerza de discurrir el difunto.

Y ¿qué discurren los muertos?

Como la vida nerviosa subsiste después que termina la vida muscular, claro es que el muerto se apercibe de que le tocan, y oye lo que se dice a su lado: éstas son las últimas impresiones que pueden motivar nuevos discernimientos del difunto. Y después... nada nuevo: algún ruido de trepidación o la vecindad de un insecto; y a comerse hasta los tobillos discurriendo: siempre discurriendo.

Olvidaba decir a ustedes que todas las leyes (sabias) tienen su verificación experimental, y no le falta ésta a mi ley de la autofagia de ultratumba. En efecto, ni la santidad ni la perversidad, ni las enfermedades ni la robustez determinan la consunción del cadáver. En cambio vengo observando que al destapar el ataúd de un tonto aparece intacto el muerto: el pobrecito siguió sin discurrir.

Piensa. Busca un momento en la densidad cotidiana de lo que ocurre a tu alrededor, y encuentra los espacios vacíos en el flujo. Aléjate de ese pensamiento e imagina que este ejercicio es un tipo de mini-meditación sobre la vida mediada. Pausa, repite. El espacio entre las cosas siempre tiene su propio compás. Aparece una palabra que define la situación. Tu mente la capta, y la ubica en el contexto. Otro pensamiento, otra situación, el mismo proceso se repite una y otra vez. Es un proceso interno que no necesita salir de los cómodos espacios de tu mente: un poema de ti mismo escrito en una ensueñoación sináptica, una sopa química llena de pulsaciones eléctricas, que forma un bucle y trae mucho equipaje. En su esencia el proceso es un tipo de máquina abstracta que permite buscar los códigos adecuados en el lugar adecuado. La información que existe en tu mente busca estructuras que le den contexto. La palabra en la que has pensado sólo es un marcador para un sistema más grande. Es un mapa neural que se desdobra en sintaxis, vinculado directamente a los procesos electroquímicos que definen no sólo lo que puedes pensar, sino también cómo puedes pensar.

En el interior, utilizamos nuestras mentes para hacer tantas cosas diferentes que solamente podemos imaginar el grado de complejidad del proceso del pensamiento. En el exterior, la situación es otra. Cada acción humana, cada expresión humana, ha de ser traducida en algún tipo de información para que otros lo puedan entender: hay quien lo llama la interfaz “mente/cerebro”, y otros, siguiendo a Descartes, lo llaman un tipo de espejismo perceptual (y perpetuo).

Paul D. Miller aka DJ Spooky, “*Loops of perception. Sampling, memoria y la web semántica*”, en *Creación e Inteligencia Colectiva*, 2006.

Sobre el espectáculo y los nuevos media

(Tomado de Silverio Lanza, *Nuevos revolucionarios*, Revista Prometeo, 1911)

Mi buen amigo, don Luis Taboada, era revolucionario. Se lo dije; limpió sus lentes; se los volvió a colocar; y hablamos de Becerra, que confundía la revolución con la barricada. Después de leer que Rutilio, el Inspector, zurrado por Ubidesinda, su esposa, sale a la calle sin afeitar, con la camisa sucia, el calzoncillo roto, un calcetín negro y otro azul, es disculpable que las gentes sonrían ante los Inspectores. Así se empieza.

Murió Taboada, y no quedó otro revolucionario que el Gobierno. Y que me perdonen el desdén los demagogos pensionados como reptiles, cabezas visibles de partidos de abúlicos y de asalariados que residencia la policía; ignorantes, de quienes nunca se vio una obra cultural, y que sólo saben de Aritmética las artes de la sustracción, pues son capaces de quitar cinco donde no hay más que tres, y, además, llevarse una para seguir sustrayendo en la casilla siguiente; traidores de las revoluciones ideadas por la caballería en el Ejército y por la desesperación en los talleres; cieno antropomorfo que no me atrevo a ofender, pues salpica a traición.

Los Gobiernos son canderosamente revolucionarios. Cuando se les denuncia una barbaridad cometida por un funcionario público, aplauden a éste y le reiteran su confianza: todo ello para sostener, según lo dicen, el principio de autoridad. Y, así, quien teme una cesantía, hace un desatino; y se asegura en su puesto. Y, así, cuando vemos que alguien perdura en su ejercicio de autoridad, suponemos que habrá hecho muchas barbaridades. Y así se va a la revolución.

Ahora tenemos revolucionarios nuevos, y son eficacísimos, agradabilísimos e irreproscibles. Son los señores fotógrafos. En ellos se cree como antes se creyó en la justicia del fuego y del Paso Honroso; como aún creen algunos en la sinceridad de la palabra escrita. Hoy dan los fotógrafos la realidad; si mañana se les encarcela por veraces, y después se les recompensan las mixtificaciones llegará la cámara oscura a ser tan despreciable como la mayoría de las plumas de escribir.

Tengo a la vista periódicos *ilustrados* extranjeros y nacionales.

El Emperador N. recibiendo a los diplomáticos. -El emperador aparece sentado con una pierna sobre la otra, y hurgándose las narices. No diría más ninguna proclama revolucionaria.

Los Príncipes en la intimidad. -El príncipe N., de gran uniforme y altísimo morrión, apoya sus manos en la cazoleta de un gran sable; a su lado el principito, también de uniforme, mira ceñudamente. La princesa, vestida con traje de corte, está en pie y sujetada con sus dos manos el abanico colocado donde termina la región abdominal. La princesita también mira con altanería. ¡Cualquiera intima con esos príncipes!

La Gran Duquesa y sus cortesanos esperando la llegada del tren. -Unos cortesanos vuelven la espalda a la duquesa, otros están sentados incorrectamente, otros fuman, otros se hablan al oído, y todos están cubiertos. La respetable señora sería mejor considerada en un Tup del Rastro.

"La Voz del Explosivo". Barof (X) y sus compañeros de Redacción. -¡Cielos! Este Barof es aquel Manolito que cobraba el barato en las casas de juego de La Habana. Y con él, está de redactora Guadalupe, la morena prostituta que le ayudaba en los días malos. ¡Qué bazofia!

El nuevo ministro de las Colonias en su gabinete de estudio. -Sillones, divanes, entredoses, figulinias, ni un estante de libros, una mesa de despacho con algunos papeles, y el ministro escribiendo con la mano derecha. Pero ha dejado el tintero colocado a la izquierda. ¡Otro farsante!

Grupo de sufragistas en la terraza del restaurant después del banquete. -Todas de pie, alineadas, y con el abanico colocado como el de la princesa. ¿Qué querrán decir así las mujeres?

Manifestación republicana anticlerical en Valdezotes. -Yo creía que ese pueblo era católico. Recuerdo que Gómez de la Serna me habló de una fiesta católica celebrada allí. Busquemos los periódicos ilustrados del mes de marzo. ¡Aquí está!

Manifestación monárquico-católica en Valdezotes. Cojo una lupa y estudio las dos fotografías. Son los mismos manifestantes con sus mismas caras. En la manifestación monárquica figuran cuatro asistentes más porque asistieron las autoridades.

Gracias, señores fotógrafos, muchas gracias. Hace algunos años dije en un librito, que nadie ha entendido: Ya no se hacen las revoluciones con explosivos sino con máquinas fotográficas que reproduzcan fielmente.

Gracias, señores revolucionarios. Vuestras sinceras instantáneas producen el asco hacia lo existente; y ese es el primer paso de todas las revoluciones: las turbulentas y las silenciosas, las pasajeras y las perdurables.

Y es que, a despecho de todas las urgencias, de todos los sofismas y de todas las violencias, el equilibrio social del derecho humano se restablece siempre por medio de la verdad.

Todo tiene que ver con la composición. Así que la idea clave es despojar a la gente de la mentalidad del siglo XX, según la cual todo estaba dividido en componentes separados, como [en] una fábrica. Hoy en día todos somos fábricas: yo copio-mezclo-grabo CDs y DVDs cada día, a todas horas. Hace un par de años hubiera tenido que ir a algún tipo de fábrica, etc. La manera en que hemos consolidado las herramientas de producción permite que la metáfora del DJ esté a la vanguardia: todo pasa a vincularse a la selección en lugar de a la producción de bienes materiales. No hay que olvidar que en el siglo XX todo era producción en cadena y economías de escala. En el siglo XXI todo es personalización en serie.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

Si tal y como dices, “de algún modo todos somos *samples*”, ¿tiene sentido seguir distinguiendo entre “el original” y “la copia”?

Sobre la ciencia y la magia

(Tomado de Silverio Lanza, *Un conflicto*, Revista *Prometeo*, 1909)

Siendo yo mozo, teníamos diariamente conflictos entre la Religión y la Ciencia planteados por los catedráticos liberales introducidos al Magisterio por la puerta falsa y los predicadores de triduos y fervorines que pretendían superar a Manterola. Desde entonces sé que los aparentes conflictos entre entidades respetables como la Monarquía y la Democracia, Bombita y Machaquito, la Religión y la Ciencia, los Vigilantes de la Higiene y la Ronda de Alcantarillas, están producidos por irreflexivos entusiastas y explotadores.

Y vamos a mi conflicto.

D. Pedro Farreras es un doctor con todas las altezas necesarias para brillar entre los sabios oficiales. Además (huyendo de los conflictos) ha hecho compatibles la ciencia y el sentido común; y a pesar de ser médico, cura... A él debo un procedimiento seguro, cómodo y barato para adelgazar.

Yo no lo necesito, gracias a mi constitución y a la del Estado; pero, deseoso de beneficiar al prójimo, no por servirle y complacerle, pues no lo merece, sino porque en algo he de entretenerte hasta que me dejen hablar de asuntos serios, divulgué la receta del sabio doctor Farreras.

Claro es que nunca dije el nombre del verdadero autor, porque los españoles, con nuestro legendario patriotismo y cortesía, no creemos en los españoles. Y así, afirmé al francófilo que le curaba, el gran doctor Lablaque; y al anglófilo que le curaba, el eximio *monsieur* Longeye.

Una señora amiga mía, muy beata, y cuya obesidad presagiaba una degeneración grasosa del corazón, adoptó el plan curativo creyéndolo revelado por San Pedro Farreras, misionero catalán y mártir, nacido en Moltimes.

Tuve la paciencia (¡tristes deberes profesionales!) de hacer diariamente la antropomensuración de la enferma; el éxito fue completo, mi amiga adelgazó; y si por ser baja, no pudo parecer una palmera, pareció un buen palmito.

Y me ha enviado desde Lourdes cinco francos y una carta con este párrafo: "No hallo un señor sacerdote que conozca a San Pedro Farreras. Supuesto que se le venera en Barcelona, ¿quiere usted encargarse de que le digan una misa?" .

Este es mi conflicto.

Si confieso a la señora mi superchería religiosa, desiste de curarse, enferma y muere.

Si envío el napoleón al sabio médico, quizás la enoje mi impulso.

¿Qué hago?

Para calmar mi conciencia atribulada ¿no se podría beatificar y canonizar a mi amigo el doctor Farreras? Más útil y más honroso que una monja curandera que envenene con morfina, sería un médico sabio que cura aún sin drogas.

Y, si esto no es posible, ¿qué hago con el duro?

En otros tiempos, la invocación de una deidad, las oraciones, los mantras, eran formas comunes, compartidas a través de afinidades culturales y afirmadas por las personas que hablaban el código -el idioma de las personas que compartían la historia-. En la actualidad, se han escrito, filmado, grabado, subido, re-secuenciado, cortado y troceado sistemas mediático-filosóficos enteros sobre la discontinuidad entre los mundos perceptuales interiores y los exteriores. Y en nuestro contexto, el lugar intersticial en el que los pensamientos pueden ser medios de comunicación (tanto si los conoces como si no), los tipos de pensamiento no son siempre importantes. Son las estructuras de las percepciones y los textos y las memorias que condicionan tus procesos de pensamiento las que en un futuro resonarán, y configurarán la manera en que textos que te son familiares surjan ante ti cuando piensas. Vivimos en una época en la cual el citar y el *sampling* funcionan a un nivel tan profundo que la arqueología de lo que llamamos el conocimiento flota en un territorio confuso entre lo real y lo irreal. Piensa en *Matrix* como una parábola de la cueva de Platón, una parte de la *República* que escribió hace miles de años, que sigue resonando con la idea de que vivimos en un mundo irreal.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, “*Loops of perception. Sampling, memoria y la web semántica*”, en *Creación e Inteligencia Colectiva*, 2006.

Sobre mecánica y activismo

(Tomado de Silverio Lanza, *Una ecuación con dos incógnitas (Una solución)*, de *Cuentos políticos*, en *Cuentecitos sin importancia*, 1888)

Diálogo en la cervecería del *Quebec's Inn* entre un *Exchange-broker* y su hijo.

-Di, papá; ¿vamos a estar en este país mucho tiempo?

-Quizás estemos poco... quizás estaremos siempre.

-¿Y mamá?

-Ha muerto.

-¡Muerta!...

-Un agente de policía la dio un culatazo. ¿Oyes? un culatazo. Óyelo bien.

-¿Y de qué murió?

-El médico creyó que de una meningitis: un magistrado dijo que la había matado la rabia, y yo creo que murió de

vergüenza... Porque nos avergüenzan... Ya lo sabes.

Un minuto de silencio.

-Oye, papá; ¿por qué bota la pelota?

-¿Por qué preguntas eso?

-Contéstame.

-Pues bien; al dar en el suelo se oprime el aire que hay dentro de la esfera de goma; este aire trata de recobrar su volumen primitivo, y este esfuerzo de reacción se efectúa en todos sentidos: la fuerza hacia abajo se neutraliza con la resistencia del suelo, y la que va hacia arriba puede con la pelota y la levanta en el aire... Y basta.

Otra pausa.

-Contesta, y no te incomodes.

-Di.

-De modo que si la doy con mucho empuje botará, mucho.

-Sí, hijo, sí.

-¿Y si la diese con mucha fuerza... con la fuerza de toda la pólvora que hay en Inglaterra?

-¿Qué es eso?

-Sí, papá; yo la empujo con todo mi cuerpo, y con toda esa fuerza...

-Pero entonces darías de bruces en tierra y te estellarías.

-Bueno; me estellaría, pero la pelota subiría mucho, mucho... ¿Hasta dónde?

-No sé.

-Subiría hasta el cielo; hasta donde está mamá.

-¿Qué dices, hijo?

-Calla, calla, papá. Ya ves que oía cuando me contaste lo del culatazo.

Está todo conectado [...]. Entropía de la forma, inestabilidad, fugacidad y, sobre todo, la posibilidad de que el arte pueda simplemente decir “otro mundo es posible”. Estas son cosas que se mantienen en mi pensamiento cuando estoy creando. Nunca, de ninguna manera quiero que la gente piense que la vida es sencilla. No lo es.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

¿Crees que existe una hegemonía de lo visual por encima de lo sonoro?

Sobre historia y violencia pura

(Tomado de Silverio Lanza, *El cuento de la dinamita*, de *Cuentos políticos*, 1890)

¡Un cuento, un cuento! ¡Que cuente un cuento!

-Voy a complacerlos. Os contaré el cuento de la dinamita.

-Venga, venga.

-Pues señor... Había un pueblo muy rico porque tenía muchas fábricas y se cuidaba el campo, y no había mohíná porque había harina.

Y cátate que llega una familia de gitanos al pueblo y empiezan a decir la buenaventura y entrar con unas recetas muy extrañas y a echar maldiciones que se cumplían y muchas cosas más.

Y los vecinos del pueblo empezaron a gastarse su dinero con los gitanos, y se cerraron las fábricas y se abandonó el campo, y los jornaleros tuvieron hambre.

-Como aquí.

-Si interrumpís no sigo.

-Silencio.

-Y los que pudieron se marcharon a otros pueblos, y se marchó el tío Colorao, y anduvo tierras y tierras, y en un lado se dejó la vergüenza y cogió la osadía, y en otro lado se dejó la razón y guardó un poco de mal instinto, y después de andar mucho se volvió otra vez al pueblo.

Y cuando volvió estaba todo peor que cuando se había ido. Nadie le daba trabajo ni él quería trabajar y explotaba a los pobres.

-Pocoería.

-Que te calles.

-Déjale, que voy a explicárselo. ¿Has visto la encina grande de Campo Redondo?

-Sí, señor.

-¿Tiene mucho fruto?

-Ya no lo da.

-Pero tendrá hojas.

-Muchas.

-¿Y cuando no las tenga?

-Pues, pa leña.

-¿Y cuando se queme la leña?

-Pues, ná.

-¿Y la ceniza?

-Es cierto.

-Todo sirve para algo. -Y continuó-. Y como nadie se cuidaba de los pobres, éstos se hicieron a...

-¿Anarquistas?

-No, hijo; otra cosa muy distinta, aunque también empiece con a: se hicieron asesinos. Y mataron y robaron, porque Colorao los animaba. Y se acostumbraron al crimen, y fueron criminales por serio.

Y un día se le ocurrió a Colorao volar todo el pueblo y se fue al Camposanto, cogió una calavera y la tapó todos los agujeros, menos uno que tenemos hacia la nuca. Después entró en una tienda y compró dos libras de dinamita. El tendero le pidió dos reales y Colorao se los dio. Y nada más; que hizo un petardo terrible y lo colocó con una mecha encendida.

-¿Dónde?

-Tú dirás.

-En la cárcel.

-Quiá.

-En el fielato.

-Quiá. En el palacio del obispo.

-¡Qué mal cristiano!

-Pues sí. Afortunadamente el señor obispo estaba en una gran comida, y, sobre todo, la mayor fortuna fue que no estalló el petardo, porque lo que tenía dentro era solamente polvo de carbón. La policía buscó a quien había hecho aquella hazaña, y cogieron a un pobre y lo llevaron a la cárcel y se declaró autor.

-¿Por qué?

-Para comer mientras estaba preso. Y le condenaron a cadena perpetua. Y el obispo pidió a las autoridades que le defendiesen, y ningún pobre podía visitar al obispo, y la miseria fue aumentando.

Pues, señor... un pueblo muy rico, porque tenía muchas fábricas y se cuidaba el campo.

-Pero, ¿vuelve usted al principio?

-Sí, hijos; este cuento se repite muchas veces hasta que se cambia una cosa.

-Ya lo sé.

-Di.

-Que no van gitanos al pueblo.

-¡Ojalá!, pero no es eso.

-Que Colorao no se hace malo.

-¡Ojalá!, pero tampoco es eso.

-Que la policía coge al verdadero autor.

-Que no condenan al preso.

-Tampoco.

-Que el obispo se hace amigo de los pobres.

-Nada de eso. Que Colorao aprende a hacer petardos, roba dinamita verdadera y vuela el pueblo.

-Lo suponía.

-Y ¿por qué no lo has dicho?

-Por si me pegaba usted.

La metáfora sigue funcionando: el poema invoca la siguiente línea, la palabra conduce al pensamiento, y de nuevo a la palabra. Repite. La situación: lo interior se transforma en lo exterior que se transforma en involución. El bucle de la percepción es una eterna sala de espejos mentales. Puedes pensar en el *sampling* como un cuento que te cuentas a ti mismo, un cuento que en el mundo existe de la manera que lo oyes, y el teatro de sonidos que invocas con esos fragmentos es una historia creada a través de muchas otras. Piensa en ello como la actividad de la memoria al moverse de palabra en palabra, como si se tratara de una remezcla: lo complejo se transforma en multicomplejo que se transforma en omnicomplejo.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, “*Loops of perception. Sampling, memoria y la web semántica*”, en *Creación e Inteligencia Colectiva*, 2006.

Sobre escatología y sin fin

(Tomado de Ramón Gómez de la Serna, *Prólogo a la obra de Silverio Lanza*, 1918)

Otra manía de Silverio Lanza era la de morir, la de matarse en todas las novelas. Se vio morir muchas veces. Se asistió a sí mismo en la muerte, tranquilo e irónico. Se mata cuantas veces lo necesita y vuelve a resucitar en la obra futura.

En una de sus obras presenta su lápida:

AQUÍ YACE SILVERIO LANZA
MURIÓ DE UN BESO
R. I. P.

En otro lado escribe.

“Silverio Lanza, autor de esta obrita, murió en Salamanca, en una miserable casucha de la calle de Tentenecio. Tocábamos juntos en un café y así nos ganábamos la vida; pero Silverio, sin familia y encerrado en aquella ratonera, gastaba mucho, comía mal y la tisis se apoderó de él. Ya no pudo tocar la bandurria y pensó en irse al hospital para morir allí”.

Otra vez habla de una nueva muerte de Silverio Lanza, y a propósito de ella, dice:

“Al terminar el alquiler de la sepultura de Silverio, no pude renovarlo y sólo obtuve la desgracia de presenciar la exhumación. Al abrir el ataúd, cayó un papel que yo había colocado y donde aún podía leerse

*Este es Sil Lanza
que vivió pe uido
por la Enví y por la Soberbia.
Hasta el últ momento
pensaba en a los caciques
y a sus mujer*

Me extrañó que el papel estuviese roto, y me fijé en la actitud del esqueleto. Silverio se había movido. El antebrazo derecho aparecía flexionado hacia su brazo, y entre ellos estaban los huesos de la mano izquierda. Pero nunca supe si aquél era su último saludo a los caciques de los vivos o su primer saludo a los caciques de los muertos”.

¿Quién, con mayor poder, se atreve a tanto como se atrevía, vivo o muerto, el infeliz Silverio Lanza?

En otra obra, *Desde la quilla al tope*, acaba por morir también diciendo: “Aquí dio fondo Silverio Lanza”.

Parecía que tenía un gran interés en que muriese Lanza para que entrase en la inmortalidad y la comprensión de su obra fuese más profunda. Con la melancolía de haber muerto, proseguir su trabajo y resucitarla cada día.

-El bucle de la percepción es una eterna sala de espejos mentales. Puedes pensar en el *sampling* como un cuento que te cuentas a ti mismo... ha llegado la hora de reiniciar la cultura digital. ¿Debería ser en 2009 el *fair-use* una legislación universal?

Paul D. Miller aka DJ Spooky.

-Sí.

Silverio Lanza.

*“EL ORIGEN
NO SIGNIFICA
EL PROCESO
DE LLEGAR A
SER A PARTIR
DE AQUELLO DE
DONDE SE HA
EMERGIDO,
SINO AQUELLO
QUE EMERGE DEL
PROCESO”*

*DE LLEGAR A SER
Y DESAPARECER.
EL ORIGEN
COMO FLUJO
DEL DEVENIR.
NUESTRO PASADO
Y NUESTRA
HISTORIA SON
AL MISMO
TIEMPO NUESTRO
FUTURO”.*

Código fuente

WU MING 1 y WU MING 2

Hay que facilitar el “código fuente”. Para interactuar con una historia y participar en su narración, no basta leerla en la propia lengua.

Se requiere un bagaje de conocimientos, porque cada relato es parte de un hipertexto más amplio, hecho de nociones y emociones.

¿Será posible establecer un paquete mínimo, un manual para la co-creación de un mundo?

Se trata de educar, aportar competencias, entrenar para la negociación, para el pensamiento colaborativo, para el uso de la Red.

Completar la mutación genética: de consumidores a multiplicadores.

“*¿NO
ES
EL
ARTE
UN
JUEGO
ENTRE
TODAS
LAS
MUJERES*

*Y
TODOS
LOS
HOMBRES
DE
TODAS
LAS
ÉPOCAS?".*

**LOS
PASADOS
DEL
FUTURO**

JOSE LUIS DE VICENTE

En lo que se refiere a la construcción de una narrativa utópica en torno a la tecnología, creo que pensar que la tecnología es una puerta hacia la utopía es una respuesta tan natural e inevitable como la que relaciona a la tecnología con escenarios distópicos y deshumanizadores, con “Mundos Felices” o “1984s”.

En los primeros años de la década de los noventa del siglo XX, prácticamente sólo existía una manera en la que pensar sobre la revolución digital: en términos de redención y de utopía. El único de los escenarios posibles, en un mundo que abrazaba el potencial inmenso de las nuevas tecnologías, era la transformación de todos los órdenes de lo cotidiano: de la identidad al espacio comunitario, al tejido mismo de lo que llamamos real.

Usted y yo estamos vivos en este momento.

Un pensamiento heredero de publicaciones como el *Whole Earth Catalog*, *Mondo 2000* o *Wired*; cultivado en eventos como Siggraph, Imagina y Ars Electronica. Construido sobre las ideas de figuras como Kevin Kelly, John Perry Barlow o Stewart Brand. Es lo que algunos llamaron “la ideología californiana”, a la que hoy vemos como el eslabón que conecta la contracultura de los 60 con la cibercultura en los 90 y que, en nombre de la utopía, construyó una visión del mañana fuertemente tecnodeterminista.

En mil años seremos máquinas o dioses.

La oportunidad de revisar y cuestionar los principios de la ideología californiana plantean una pregunta mayor que también resuena en otros ámbitos del análisis cultural de la tecnología, como en la “árqueología de los *media*” de Siegfried Zielinski y Erkki Huhtamo o en el concepto de *Imaginary Media* de Eric Kluitenberg.

¿Podemos empezar a acercarnos a las utopías tecnofuturistas en términos históricos, a entender cuál es la función que cumplen las visiones del porvenir que construimos?

En la situación en la que estamos hoy no hay un presente, todo está cambiando todo el tiempo, y por lo tanto no hay manera de extrapolar un futuro.

¿No ha llegado el momento de abrir un museo del futuro donde preservemos e interpretemos nuestras maneras de imaginar el mañana, para no vivir limitados por ellas?

Pensar que las tecnoutopías son sólo fantasías inocuas es menospreciar su importancia. Imaginar el futuro es también una manera de determinarlo, y como dice Richard Barbrook, aquellos que olvidan su futuro están condenados a repetirlo.

El espectáculo se ha roto.

El mundo es un lugar complejo.

Una alianza flexible de escritores, *hackers*, capitalistas y artistas de la Costa Oeste de los Estados Unidos ha conseguido definir una ortodoxia heterogénea para la próxima edad de la información: la ideología californiana.

Esta nueva fe ha surgido de una singular fusión entre la bohemia cultural de San Francisco y las industrias tecnológicas de Silicon Valley. Promocionada en revistas, libros, programas de televisión, sitios web, grupos de noticias y conferencias en red, la ideología californiana combina promiscuamente el espíritu despreocupado de los *hippies* y el fervor empresarial de los *yuppies*. Esta amalgama de contrarios se ha logrado gracias a una fe profunda en el potencial emancipador de las nuevas tecnologías de la información. En la utopía digital, todo el mundo será rico y popular. Lógicamente, esta visión optimista del futuro ha sido abrazada con entusiasmo tanto por obsesos de la informática, estudiantes vagos y capitalistas innovadores como por activistas sociales, académicos progres, burócratas futuristas y políticos oportunistas a lo largo y ancho de Estados Unidos. Como de costumbre, los europeos no han tardado en copiar la última moda americana. Mientras que un informe reciente de la Comisión Europea recomienda seguir el modelo californiano del “mercado libre” en la construcción de la “autopista de la comunicación”, los artistas y académicos de vanguardia imitan con avidez a los filósofos “posthumanos” del culto extrópico de la Costa Oeste. Sin rivales aparentes, el triunfo de la ideología californiana parece completo.

[...]

Decisivamente, bajo la influencia de las teorías de Marshall McLuhan, estos tecnófilos pensaban que la convergencia de medios de comunicación, informática y telecomunicaciones inevitablemente conduciría al ágora electrónica: un lugar virtual en el que todo el mundo podría expresar sus opiniones sin miedo a la censura. A pesar de ser un catedrático inglés de mediana edad, McLuhan predicaba el mensaje radical de que el poder del gran capital y de los gobiernos intervencionistas sería derrocado por las consecuencias del poder que la nueva tecnología otorga a los individuos.

Richard Barbrook y Andy Cameron, “La ideología californiana”, 1995.

Nada se descubre y nada nos dice la constante aseveración convertida en insignia y bandera de que los *blogs* son una gran conversación. O quizás sí que nos dice algo. Quizás esa insistencia refuerza justo aquello que falta en los *blogs*: conversación. La conversación en los *blogs* se parece más a la que establecemos con los medios que la que realizamos frente al café entre amigos. La evolución y la tendencia, no sólo de los *blogs* sino de lo que se ha llamado la web 2.0, es convertirnos en oyentes, televidentes y lectores. Internet tiende hacia un modelo en el que una pequeña parte de usuarios participa activamente produciendo objetos simbólicos (vídeos, fotos, artículos, información, etc.)

mientras que el resto atiende y presta su atención. En esto no hay ningún juicio valorativo sobre la bondad o maldad, el beneficio o perjuicio de ser un lector, oyente o televíidente, se trata únicamente de una cuestión descriptiva. Los estudios empíricos realizados sobre la *Blogosfera* indican que los *blogs* son mucho menos “conversacionales” de lo que solemos pensar. Sólo unos cuantos en el inmenso espacio de la *Blogosfera* entran ocasionalmente en la conversación enlazando a otros *blogs*, comentando y recibiendo comentarios. El resto es una escritura sin respuesta. Y lo mismo vale para la web 2.0, donde unos cuantos escriben y publican para que una multitud lea y mire. Lo importante al hablar de conversación es por lo tanto la caracterización de ésta. En el caso de la *Blogosfera* la conversación es limitada. Y además, está dominada en lo visible por hombres. Lo que se escucha y ve de la conversación de los *blogs* es la voz masculina de unos cuantos. La *Blogosfera* visible está dominada por hombres adultos, que son quienes dotan de voz pública a los *blogs*. Frente a una *Blogosfera* poblada a partes iguales por jóvenes y adultos, hombres y mujeres, sólo unos cuantos son los que se hacen ver. Pero más allá de la conversación los *blogs* son más que palabras. Son ante todo objetos para la construcción de lo social, es decir, instrumentos para socializarnos a través de ellos, en torno a ellos y con ellos. Y lo social, sin duda, está preñado habitualmente de trivialidad, como la vida misma. El problema de determinados análisis y juicios (especializados y no especializados) sobre internet deriva de un paradigma que concibe a internet como un medio escrito, y lo piensa ante todo trazando analogías con otros medios escritos convencionales (diarios íntimos, periódicos, libros, etc.). Sólo una parte de internet se ajusta a una analogía de ese tipo (cada vez menos): los periódicos invitan a sus lectores a comentar las noticias (ahora convertidos en escritores) y buscan ferozmente crear nuevas formas de comunidad, tanto como las tiendas en internet, o los sitios creados por aficionados a cualquier asunto mundial (y no mundial). De lo que se trata es de construir algo más que un simple intercambio (de artículos noticiosos, de libros y discos o de información), lo que se busca es trazar vínculos, establecer relaciones, en definitiva, construir lo social.

Adolfo Estalella, respondiendo a:

¿Los *blogs* son una conversación en continua remezcla? ¿O son tecnología para la distracción?

Gobiernos del Mundo Industrial, vosotros, cansados gigantes de carne y acero, vengo del Ciberespacio, el nuevo hogar de la Mente. En nombre del futuro, os pido en el pasado que nos dejéis en paz. No sois bienvenidos entre nosotros. No ejercéis ninguna soberanía sobre el lugar donde nos reunimos.

No hemos elegido ningún gobierno, ni pretendemos tenerlo, así que me dirijo a vosotros sin más autoridad que aquella con la que la libertad siempre habla. Declaro el espacio social global que estamos construyendo independiente por

naturaleza de las tiranías que estáis buscando imponernos. No tenéis ningún derecho moral a gobernarnos ni poseéis métodos para hacernos cumplir vuestra ley que debamos temer verdaderamente.

John Perry Barlow, “Declaración de Independencia del Ciberespacio”, 1996.

La escritura, el archivo y el álbum fueron en su momento soportes para estructurar los relatos de la esfera privada. Sólo una posición ética en el uso de las tecnologías puede hacer frente al uso de la memoria como efecto tecnológico. La cultura de la memoria es una construcción occidental. Esta construcción narrativa a lo largo de la historia ha necesitado de unas tecnologías de la memoria y soportes para ser transmitida. En otras culturas comunitarias como la de los Cocama, Huitoto, Bora o Tikuna, en la frontera de la selva amazónica entre Perú, Colombia y Brasil, carecen de ese sentido de la memoria y el tiempo dividido entre pasado, presente y futuro, la transmisión de sus historias sigue siendo oral y comportan estructuras rizomáticas para contar lo que en cada momento es preciso contar.

Virginia Villaplana, respondiendo a:

¿Cómo hacer para que las memorias configuradas por las nuevas tecnologías no queden reducidas a meros efectos tecnológicos?

¿Qué es el futuro? ¿Dónde está? Y, sobre todo, ¿qué nos depara? ¿Habrá en el año 2000, más de cuatrocientos millones de usuarios de internet? ¿Tendremos simuladores quirúrgicos virtuales? ¿Haremos viajes turísticos al espacio? ¿Palidecerán las novedades tecnológicas y científicas actuales si las comparamos con las que vienen?

Tecnologías como la televirtualidad pronto nos proporcionarán el don de la ubicuidad, la nanotecnología creará instrumentos médicos que viajarán por el interior de los vasos sanguíneos y los investigadores más heterodoxos, como el extropiano Max More, están convencidos de que se puede vencer a la muerte y viajar no sólo en el espacio sino en el tiempo. Bruce Sterling, novelista y estudioso de la cibercultura, va más allá y asegura que en “mil años seremos máquinas o dioses”, si alcanzamos un estado superior y holístico.

“El Futuro del Futuro”, Introducción al catálogo *ArtFutura 97*, 1997.

Lo que hace interesante movimientos como el de 8 bits y la experiencia *low-tech* en general, no es la nostalgia por los aparatos ni que lo analógico sea más chachi que lo digital sino el experimento de rebobinar el futuro. ¿Cómo habría sido la creación digital si siguiéramos trabajando con 8 bits? Rebobinando el futuro mostramos que los 8 bits no son ni mucho menos obsoletos sino que incluyen toda una ideología y una estética que fue abandonada antes de que realmente pudiera dar todos sus frutos. Y esta tendencia es cada vez más acusada. La búsqueda de la novedad nos hace saltar de plataforma en plataforma sin pensar en aprovechar primero todas las posibilidades de lo que tenemos ahora.

David Casacuberta y Marco Bellonzi, respondiendo a:

¿Podremos rebobinar el futuro?

Los animados debates de los años noventa sobre la naturaleza de la virtualidad y los modos en que deja atrás lo real se han visto atenuados por la pura velocidad y violencia de la forma en que las redes informáticas invaden todas las esferas de la vida, incluyendo la resistencia al capitalismo (véase WTO/Seattle, diciembre 1999). Por tanto, podríamos afirmar perfectamente que *Temporary Autonomous Zones* [Zonas Autónomas Temporales] ha acabado siendo un concepto de finales de los ochenta para internet además de fiestas *rave*. Sin embargo, las almas inquietas pueden fácilmente saltarse esa lectura trágica de la historia de las ideas, y abrir otros capítulos de futuros todavía desconocidos y poco probables.

Geert Lovink, “Futuros recientes: TAZ (Zonas Autónomas Temporales), *Wired* y el internet”, 1999.

Cuando leí *TAZ* (*The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*), de Hakim Bey, me identifiqué y fasciné profundamente con su espíritu anarquista *hippy-punk*, su romántica y erótica utopía y su tremendo anti-pesimismo. Esta fascinación viene durando muchos años y, con el tiempo, una de las definiciones que más me gusta es cuando Bey explica la *TAZ* no sólo como un momento histórico sino como “un estado psicoespiritual o incluso una condición existencial”.

El concepto de una zona de autonomía exterior y fuera del control y vigilancia del imperio viene de la época de la guerra fría. El libro de Bey apareció a mediados de los ochenta y la misma noción de la *TAZ* fue un aporte a la elaboración de una deseada tercera vía, una especie de escape de la dialéctica capitalismo versus estalinismo y una alternativa tanto al capital como a la ideología. Después de la caída del Muro de Berlín y la ascensión del globalismo hegemónico, el concepto de un afuera o un verdadero espacio de resistencia a la totalidad parece más relevante que nunca.

Como reconoce el propio autor, hay partes del libro que han perdido cierta utilidad, como la dedicada a imaginar el potencial anárquico de internet, ahora convertido según Bey en el “espejo triunfante del capital global”. Aunque no comparto el total desencanto del autor con la Red, sí creo que la *TAZ* existe originalmente en el espacio físico, táctil, corporal e inmediato de la realidad, ya que “no hay sustituto de la vida vivida, la presencia real, la aventura y el riesgo”.

No sé qué forma pueden tomar las *TAZ* del futuro pero con toda seguridad han de emerger nuevos movimientos basados tanto en la solidaridad como en la diferencia, en oposición a la homogeneidad. Como afirma Bey en el prefacio a la segunda edición del libro, “[...] nadie puede predecir la forma de este movimiento porque en cierto sentido será post-ideológico tanto como post-religioso: espontáneo, experiencial, popular. Sospecho que será apasionadamente ‘verde’ y un tanto anti-civilización, con un toque de tecnofobia ludita. Será ‘pobre’ y profundamente espiritual (no religioso sino quizás chamánico). Será ‘social’ y resueltamente anti-capitalista. Probablemente emergerá del llamado Cuarto Mundo y de la punta de lanza de la resistencia contra el imperialismo genético y el neocolonialismo multinacional. Adoptará diferentes formas en distintos sitios, evitando grandes confrontaciones, usando nuevas tácticas de resistencia de guerrilla y abriendo nuevos tipos de áreas liberadas de espacio/tiempo”.

Federico Guzmán, respondiendo a:

¿Cuáles creen que van a ser las Zonas Autónomas Temporales en el futuro?

¿No sería maravilloso si en lugar de lamentarnos de la industria humana tuviésemos motivos para defenderla? ¿Si, además de los fabricantes de automóviles también los ecologistas pudiesen aplaudir cada vez que alguien cambia un coche viejo por uno nuevo, porque los coches nuevos purifican el aire y producen agua potable? ¿Si los edificios nuevos imitasen a los árboles, diesen sombra, sirvieran de hábitat a los pájaros cantores, proporcionasen comida, energía y agua limpia? ¿Si cada nuevo componente de la comunidad humana incrementase la riqueza ecológica y cultural además de la económica? ¿Si las sociedades modernas fuesen percibidas como ventajas y placeres crecientes a muy gran escala, en lugar de llevar el planeta al borde del desastre?

Quisiéramos proponer una nueva función para el diseño. En lugar de afinar el marco destructivo existente, los individuos y las industrias podrían plantearse crear lo siguiente:

Edificios que, como los árboles, producen más energía que la que consumen y purifican sus propias aguas residuales.

Fábricas cuyos vertidos son agua potable.

Productos que, al acabar su vida útil, no se convierten en residuos inútiles sino que se pueden arrojar al suelo, donde se descomponen y se transforman en alimento para plantas y animales, y en nutrientes para la tierra, o, por el contrario, que pueden volver a los ciclos industriales y proporcionar materias primas de alta calidad para productos nuevos.

Sistemas de transporte que mejoren la calidad de vida al entregar mercancías y servicios.

Un mundo de abundancia, no uno de límites, contaminación y residuos.

William McDonough y Michael Branugart, *De la cuna a la cuna: Rediseñando la forma en que hacemos las cosas*, 2002.

El mundo se está volviendo cada vez más salvaje mientras otra serie de cosas entran en decadencia.

Cada día hay especies e idiomas (literalmente, ¡IDIOMAS!) que mueren. Mi material vincula ese tipo de cosas con el hecho de que también estemos procreando formas nuevas y escenarios artificiales que nunca podrán sustituir a esa naturaleza perdida. Mis proyectos filmicos exploran ese tipo de cosas. Este año fui al Polo Antártico a rodar una película sobre el sonido del hielo.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

¿Tiene sentido el concepto de remezcla si no es en relación al apropiacionismo?

En mis últimos tres libros tenía la sensación de estar construyendo más un presente alternativo que un futuro imaginario. Empecé a preguntarme si la realidad contemporánea podía proporcionarme el nivel de extrañeza suficiente para que hubiese una novela de William Gibson que no estuviese situada en el futuro. Cuando empecé a trabajar en ello [en *Pattern Recognition*], el tema central que estaba surgiendo era la globalización y el *marketing*. Entonces, los acontecimientos del 11-S tuvieron lugar. Hasta ese momento, la sensación que me provocaba el libro no era la de una novela de ciencia ficción; pero tras el 11-S, parecía de repente que el mundo entero se había convertido en el escenario de una novela de ciencia ficción... De repente, de un día para otro, ¡me encontré con que absolutamente cualquier cosa podía ocurrir! La ironía era haber intentado escapar de la ciencia ficción para, de repente, encontrarme en el mundo real con una situación de ciencia ficción más compleja que ninguna que hubiese imaginado antes.

[...]

Siempre habrá alguien que tenga la determinación necesaria para seguir haciendo “predicciones” dentro de la ciencia ficción, pero no sé si el público se lo tragará de la misma manera que hasta ahora. Hay demasiados factores en la ecuación

actual que no conocemos, y vamos a vivir en un mundo en el que se superpongan simultáneamente varios escenarios posibles de ciencia ficción. Si nos olvidamos por completo del terrorismo internacional, y tomamos por ejemplo fenómenos como el calentamiento global, la globalización de la economía, y el SIDA... es demasiado para una sola novela de ciencia ficción. Ningún novelista de ciencia ficción querría tener que trabajar con esos tres escenarios en una única narrativa.

[...]

Actualmente no existe el futuro, en el sentido en que nuestros abuelos o nuestros padres tenían un sentido del presente y del futuro. Ellos contaban con el lujo de vivir en un presente que se estaba quieto el tiempo suficiente para que pudiesen pensar, "estamos aquí, y el futuro está más allá, y nos podemos imaginar cómo va a ser". En la situación en la que estamos hoy no hay un presente, todo está cambiando todo el tiempo, y por lo tanto no hay manera de extrapolar un futuro. En esa situación, no he decidido todavía qué es posible hacer con la ciencia ficción. Un amigo mío crítico habla de la ciencia ficción como una entidad histórica. Lo cual parece una manera educada de decir que está muerta, o que ya no puedes escribir ciencia ficción como se hacía en los años cincuenta y sesenta, porque algo fundamental ha cambiado. Para mí es ese sentido de movimiento constante del presente.

William Gibson, en entrevista con José Luis de Vicente, 2002.

Todo el mundo dice que la ciencia ficción está en crisis. Y en parte estoy de acuerdo: el futuro está pasando y sin embargo... no se parece en nada al futuro. No hay que olvidar que la ciencia ficción y la fantasía son cosas diferentes. *Primer* es ciencia ficción, *Star Wars* no. La ciencia contemporánea se encuentra en estos momentos en una etapa compleja, de hecho en las dos últimas décadas ha vivido completamente al margen de la sociedad, fruto de los prejuicios de las ingenierías sociales: "la ciencia es peligrosa porque justifica monstruosidades y es un artificio del patriarcado"... Esperemos que este siglo XXI sea más convergente, los creadores de contenidos y ficciones tendrán mucha responsabilidad en ello.

Joan Carles Martorell, respondiendo a:
¿Qué futuro tiene la ciencia ficción en internet?

Sólo hay un momento en la historia de cada planeta en que los habitantes establecen la primera conexión entre las innumerables partes para crear una gran Máquina. Más tarde, esa Máquina puede ir más deprisa, pero nace en un momento determinado.

Tú y yo estamos vivos en este momento.

Deberíamos maravillarnos, pero la gente que vive durante semejantes momentos no suele maravillarse. Al cabo de unos cuantos siglos, la marcha continua del cambio encuentra una discontinuidad, y la historia gira sobre ese momento.

Mirando ahora esas épocas fundamentales, nos preguntamos cómo habría sido estar vivo entonces. Confucio, Zoroastro, Buda y los últimos patriarcas judíos vivieron en el mismo período histórico, un punto de inflexión conocido como la era axial de la religión. Pocas religiones universales nacerían después de ese momento. Asimismo, las grandes personalidades que convergen en la Revolución Americana y los genios que se agruparon durante la invención de la ciencia moderna en el siglo XVII señalan fases axiales adicionales en la corta historia de nuestra civilización.

Dentro de tres mil años, cuando las mentes perspicaces revisen el pasado, creo que nuestros tiempos antiguos, aquí en la cúspide del tercer milenio, se verán como otra de estas épocas. En los años que más o menos coinciden con la salida a bolsa de Netscape, los seres humanos empezaron a animar a objetos inertes con pequeños retales de inteligencia, conectándolos en un campo global, y uniendo sus propias mentes en una única cosa. Esto será reconocido como el acontecimiento más grande, más complejo y más asombroso del planeta. Tejiendo nervios a partir de ondas de vidrio y radio, nuestra especie empezó a conectar todas las regiones, todos los procesos, todos los hechos y nociones en una gran red. De esta embrionaria red neural nació una interfaz favorecedora para nuestra civilización, un mecanismo perceptivo y cognitivo con un poder que sobrepasaba toda invención anterior. La Máquina proporcionó una nueva manera de pensar (búsqueda perfecta, memoria absoluta) y una nueva mente para una vieja especie. Fue el comienzo.

Visto ahora, la salida a bolsa de Netscape era modesta para presagiar semejante momento. El producto y la empresa no tardaron en caer en decadencia, y la excesiva exuberancia de su oferta pública de acciones era totalmente insípida en comparación con las puntocom que le siguieron. Los primeros momentos suelen ser así. Una vez se ha calmado la histeria, una vez que se han ganado y perdido millones de dólares, una vez que las hebras de la mente, antes dolorosamente aisladas, han empezado a unirse, lo único que podemos decir es: ha nacido nuestra Máquina. Está encendida.

Kevin Kelly, “Nosotros somos la Red”, 2005.

El objeto del taller *Otros eclipses. Relaciones entre tiempo cinematográfico y tiempo performativo* es trabajar en la búsqueda de la transformación del tiempo a partir de dos materiales: un fragmento de una película pre-existente y una acción, una *performance*, en vivo; y tratar de ponerlos simultáneamente para a partir de ahí poder tener una nueva visión del tiempo. [...] Cuando trabajas en el ámbito de la

performance -tras provenir de un desarrollo en el área de la danza contemporánea- a los proyectos con los que estamos vinculados los llamamos “sucesos transitorios”; es decir, que tienen un principio y un fin, pero es en ese tránsito donde ocurren las cosas, en un lugar que no es de nadie y donde puedes no ser nadie... ese tránsito de esa *performance* lo que hace es dejar un hueco, no una huella, sino un hueco en el que los espacios los puedes releer de una nueva manera.

Blanca Calvo, respondiendo a:

¿Son el tiempo y el espacio remezclables?

Fred Turner [autor de *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*] insinúa que es más fácil que se produzca un cambio social valioso a través del activismo político que a través de la invención y la distribución de herramientas y a través del enfoque de sistemas implícito en esa actividad. Pero pienso que internet ha sido, a todas luces, mucho más efectivo en cambiar vidas que 40 años de activismo opositor de izquierdas. Por citar un ejemplo, entre miles, la única razón por la que los medios de comunicación que configuran nuestro *zeitgeist* cultural y político no están “completamente” bloqueados por las poderosas corporaciones mediáticas es debido al trabajo cumplido por estos monstruos políticamente ambiguos a lo largo de los últimos 40 años. Es decir, el activismo opositor estaría hoy todavía más oculto -más escondido- si no fuera por las redes construidas por tipos *hippies* que no eran reacios a trabajar con DARPA -Defense Advanced Research Projects Agency/Agencia de Investigación de Proyectos Avanzados de Defensa (del Departamento de Defensa de los Estados Unidos, responsable del desarrollo de nuevas tecnologías para uso militar)- ni con las grandes corporaciones. El mundo es un lugar complejo.

R.U. Sirius, “Counterculture and the Tech Revolution” [Contracultura y la revolución tecnológica], 2006.

No llamábamos “software libre” a nuestro software porque el término no existía todavía; pero era exactamente eso. Cuando alguien de otra universidad o de otra empresa quería instalar y utilizar un programa, se lo prestábamos de buen grado. Si descubrías a alguien utilizando un programa poco habitual e interesante, siempre podías preguntarle por el código fuente, leerlo, modificarlo o canibalizar partes de él para montar un programa nuevo.

Richard M. Stallman, *Software libre para una sociedad libre*.

Vía Natxo Rodríguez, respondiendo a:

¿Cuáles son los antecedentes históricos de la filosofía del software libre?

La Red, tal y como la conocemos, tiene menos de 5.000 días de antigüedad. Todas las cosas que hemos visto ocurrir, empezando por las imágenes de satélite del mundo entero, que eran imposibles de imaginar antes de que todas esas cosas irrumpieran en nuestras vidas, esta abundancia de cosas justo delante de nosotros, en nuestros portátiles, esta cornucopia... son asombrosas. Pero no nos asombramos. Todas estas cosas han llegado a lo largo de 5.000 días, y sé que hace 10 años si te hubiera dicho que todo esto iba a llegar, habrías respondido "eso es imposible", que ningún modelo económico lo podría hacer posible. Y si yo te dijera que todo iba a llegar gratis, habrías respondido "estás soñando, eres un utópico californiano, un optimista ingenuo". Y, en cambio, ha llegado.

Kevin Kelly, "The Next 5.000 Days of the Web", [Los próximos 5.000 días de la Red], 2007.

Muchos secretos viajan vía satélite. Efectivamente, el espectro comprende una combinación de información privada y pública, clasificada y desclasificada.

Lisa Parks, respondiendo a:

¿Nuestros secretos viajan vía satélite?

Una gran exposición universal, al igual que una buena película de ciencia ficción, es una fantasía plausible basada en el impacto de la ciencia y la tecnología sobre la sociedad. Pero mientras que el mundo representado por el cine puede estar al borde de una oscura catástrofe, o acabar de salir de ella, el sueño conjurado por una exposición universal casi siempre es una brillante utopía que tenemos al alcance de la mano.

[...]

Las exposiciones siempre fueron experimentos de los importantes cambios que están por llegar. Eran Juegos Olímpicos en los que los países no competían en deportes sino más bien en ciencia y tecnología, no competían en músculos y entrenamiento sino en innovación e imaginación.

Paula Antonelli, Introducción a *Exit to Tomorrow: World's Fair Architecture, Design, Fashion 1933-2005* [Salir al mañana. La historia del futuro: la arquitectura, el diseño y la moda en las Exposiciones Universales 1933-2005], 2007.

Sanford Kwinter, en el libro *Rem Koolhaas: Conversaciones con estudiantes*, reflexiona en torno a las palabras que Koolhaas dirigió en Rice School of Architecture en 1991 a futuros, hoy presentes, arquitectos; en su texto “Volar con la bala o ¿cúando empezó el futuro?”, concretamente en la primera parte, “Hacia una arquitectura extrema”, concluye Kwinter, “la arquitectura debería desear ser peligrosa”, ¿pero cómo?, renunciando a todo “lo que viene dado” volviéndose a centrar en, según palabras de Koolhaas, “descubrir el potencial de las condiciones existentes” para “alinear y encontrar una nueva articulación para estas inevitables fuerzas”. ¿No es esto mismo lo que hace la ciencia ficción?

Paco González Gil, respondiendo a:

Si como dice J.G. Ballard “la realidad misma es un estado que puede ser desmantelado en cualquier momento, no importa cuán magnífica pueda parecer”, ¿cómo pensar/hacer una arquitectura basada en la ciencia ficción (premonitoria, futurable) que no reproduzca el *star-system*?

Venimos de una época marcada por dos profecías claramente exageradas, cuando no totalmente erróneas: el final de la historia con destino final en la democracia liberal y la muerte del espacio provocada por internet. Las convulsiones geopolíticas, alimentadas por conflictos de todo tipo, que se han instalado ya como paisaje cotidiano nos demuestran el error de Fukuyama. La profecía de internet sigue instalada firmemente en el imaginario colectivo. Pero, donde muchos han creído ver la desaparición del espacio como dimensión vital fundamental, es ahora el tiempo el que languidece hasta desaparecer. Reaparece el espacio como eje multidimensional de nuestras vidas. El tiempo “desaparece” cuando la velocidad es muy alta o muy baja. En ambos casos, nuestra limitada capacidad de percepción nos impide percibir los cambios, de modo que sólo nos queda el espacio, ya sea en su versión estable, anodina e inmutable o en su modalidad impredecible y variable.

Juan Freire, “Ya no existe el tiempo, sólo el espacio”, 2007.

Creo que como seres humanos somos muy buenos en improvisar, y si hay algo que la cultura contemporánea hace transparente en la cultura de los nuevos medios, y que encapsula el discurso de la remezcla es que para lo único que estamos preparados es para improvisar sobre lo que ya hemos vivido. Desde este punto de vista, lo mejor que podemos hacer es aprender lo más posible de nuestra historia y usar tal conocimiento para participar en los desarrollos contemporáneos. Esto es lo único que el individuo puede hacer. Y al desarrollar tal disciplina es inevitable un vínculo con el colectivo.

Eduardo Navas, respondiendo a:

La inteligencia colectiva requiere por parte del autor de generosidad y compromiso (político-social-cultural, como queramos llamarlo): ¿estamos preparados para el futuro?

En *El Capital* y en *Grundrisse (Elementos fundamentales para la crítica de la economía política)* Marx destacó el hecho de que grupos sociales diferentes luchan entre ellos para configurar las tecnologías en su propio interés. A lo largo de la pasada década, empresarios y *hackers* han tenido que resolver entre ellos la cuestión de si la Red debería ser la base de operaciones del e-commerce o la economía de regalo. Como teoría fetiche, el determinismo tecnológico de McLuhan ha minimizado la primacía de la creatividad humana en este proceso histórico [...]. Hace mucho tiempo, en *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Marx apuntó que la gente se podía sentir presionada por sus circunstancias históricas y sus experiencias personales, pero que seguía siendo capaz de forjar su propia historia. Para ser inteligente, el marxismo-mcluhanismo de principios del siglo XXI debería volverse humanista.

[...]

Ahora, a principios del siglo XXI, los usuarios de la Red son tanto consumidores como productores de medios de comunicación. La vanguardia ha perdido su monopolio ideológico. El espectáculo se ha fragmentado. En la Red, el comunismo cibernetico es la actualidad. En cambio, al mismo tiempo, la llegada de la sociedad de la información no ha precipitado una transformación social de mayor envergadura. El postfordismo es casi indistinguible del fordismo. El comunismo cibernetico es bastante compatible con el capitalismo puntocom. Contrariamente a los principios del mcluhanismo, la convergencia de los medios de comunicación, las telecomunicaciones y la informática no ha liberado -y nunca liberará- a la humanidad. La Red es una herramienta útil, no una tecnología redentora. En la teoría desfetichizadora, los héroes del gran relato de la historia son los humanos. A finales de la primera década del siglo XXI la gente corriente ha tomado el control de la informática sofisticada para mejorar su vida cotidiana y sus condiciones sociales. Liberado de los futuros predestinados del mcluhanismo, este logro emancipador puede inspirar nuevas previsiones respecto a la forma de las cosas que están por venir. La creatividad cooperativa y la democracia participativa deberían extenderse desde el mundo virtual hacia todas las esferas de la vida. Esta vez, la nueva fase de crecimiento debe ser una civilización nueva. Más que disciplinar el presente, estas nuevas visiones futuristas pueden ser abiertas y flexibles. Somos los inventores de nuestras propias tecnologías. Podemos intervenir en la historia para hacer realidad nuestros propios intereses. Nuestras utopías indican el camino del progreso humano. Seamos optimistas y valientes a la hora de concebir los mejores futuros de la social democracia libertaria.

Richard Barbrook, *Imaginary Futures: From Thinking Machines to the Global Village* [Futuros imaginarios: de las máquinas pensantes a la aldea global], 2007.

Entre Kevin Kelly en una banda y Geert Lovink en otra, me siento más cercano a un Clay Shirky o a un Lawrence Lessig, para los que la tecnología es indudablemente un agente transformador profundo, pero no es por sí sola una receta para la utopía, es más bien la puerta a un proceso de negociación social, a una “guerra de guerrillas” por su control. Internet ha cambiado la sociedad y ha abierto procesos profundos de desjerarquización y democratización. Internet es una tecnología de consumo de masas que no ha alterado en lo básico muchos de los problemas de nuestra sociedad. Ambas frases son ciertas. Como dice R.U. Sirius, el mundo es un lugar complejo.

José Luis de Vicente, respondiendo a:

¿Nos salvará la tecnología?

*“ES LA MEMORIA
POBRE LA QUE
SÓLO TRABAJA
HACIA ATRÁS.
YO PUEDO
RECORDAR
LAS COSAS QUE
SUCEDEN
LA SEMANA
PRÓXIMA.*

*EL TIEMPO
FLUYE EN DOS
DIRECCIONES...
EL TRUCO
CONSISTE
EN RECORDAR
HACIA
ADELANTE”.*

~~La salvación de Eurídice.~~

El “Nuevo Mundo”
de las historias
(primera parte)

WU MING 2

El “Nuevo Mundo” de las historias¹ (primera parte)

Cálida noche de septiembre, las vacaciones recién acabadas. Desde el asiento de un estudio de televisión, el Ministro de Administraciones Públicas del Gobierno Italiano rinde cuentas a los espectadores de su famosa batalla contra los “holgazanes”. Como próxima etapa dice que lanzará un concurso. Los empleados y dirigentes que trabajen bien, que hacen que las oficinas funcionen, serán invitados a contar su historia. El Ministerio evaluará y publicará las más bonitas. A los vencedores, abundantes premios en la nómina. Burocacia y narrativa. El binomio es digno de Kafka. Pero ¿qué impulsa a un ministro a recopilar anécdotas edificantes, además de cribar los datos y las relaciones técnicas?

Responder que porque las historias están de moda, sería ridículo. Con la misma ligereza podríamos decir que está de moda pensar, besarse entre los enamorados y comer pan.

Sin embargo, es verdad que en muchos ámbitos, las técnicas narrativas se usan de manera más consciente: desde la política a la información, de la ciencia al *marketing*, de la gestión empresarial a la psicología. El escritor francés Christian Salmon ha encontrado un nombre fascinante para esta fiebre del relato. La ha llamado “nuevo orden narrativo”, evocando la imagen de una máquina para plasmar las conciencias, capturar las emociones, incitar al consumo. Un coche que se ha convertido en la estructura de soporte, el propio motor de las actividades más variadas².

Recientemente se ha hecho eco Alessandro Baricco en una entrevista en el *Corriere della Sera*:

Ahora todo es narrativa: vas a una carnicería y el modo de exponer la carne es narrativo. Lo mismo ocurre con los periódicos que han sustituido el 70% de la información por la narración. Y después, está la contaminación del *marketing*. Ahí comienza el peligro, así como cuando el *storytelling* entra en comunicación con la política. Hoy en día, se ha convertido en algo meritorio lograr vender lo que quieren si no aciertan con la historia justa³.

Más allá de los tonos hiperbólicos y grotescos, la alarma lanzada por Salmon, por Baricco y por muchos otros expresa un pensamiento difuso: la idea de que el río de las historias haya roto los diques y esté inundando la comunicación. Un cataclismo simbólico que tendría en particular cuatro efectos nefastos:

- 1) La estupidez colectiva
- 2) La desaparición de los hechos
- 3) La fábula obligatoria
- 4) La inflación de lo imaginario

Antes de ver en detalle de qué se trata, es necesario decir algo sobre la premisa del discurso completo. Esta fiebre narrativa, ¿es de verdad una novedad? La cuestión es importante porque las nuevas patologías tienen necesidad de nuevos fármacos, mientras que para las enfermedades viejas bastarían los remedios de la abuela.

1. Esta primera parte es una ampliación de una conferencia titulada: “Narrar no es suficiente. El deber del juglar en la época digital”, expuesta el 26 de marzo de 2008 en Sevilla, en el ámbito del décimo Festival Zemos98. Agradezco a los organizadores haberme proporcionado el pretexto para poner en orden una serie de apuntes sobre el relato de historias. Una versión muy reducida, una especie de *trailer*, apareció en el periódico *L'Unità* del 27 de septiembre de 2008 y en carmillaonline.com, como reseña del ensayo de Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les sprits*, Editions La Découverte, Paris, 2007. (Edición en castellano: *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Ediciones Península, Barcelona, 2008).

2. Cfr. Christian Salmon, *Storytelling*.

3. Cristina Taglietti, “Alessandro Baricco: Gomorra, che storia. Il film meglio del libro” [Gomorra, qué historia. La película mejor que el libro], en *Corriere della Sera*, 12 de junio de 2008.

0. La novedad

El uso de mitos y narraciones para difundir valores y persuadir a las masas se remonta a milenios atrás. Paul Veyne, arruinando el eslogan del sesenta y ocho parisino, escribió que “la imaginación ha estado en el poder desde siempre”⁴. Incluso el faraón tenía esribas y sacerdotes encargados de alabarlos como a un dios en persona. Incluso en el Antiguo Egipto, se mezclaban los papeles, confundiendo religiones, biografías, política y mitos. Martirios, vidas de santos, etiologías y genealogías han seguido haciendo la misma labor durante cientos de años. Benito Mussolini sosténía que la cinematografía era el arma más poderosa.

En marzo de 2001, Silvio Berlusconi invadió nuestros buzones con un libelo de 130 páginas, un extraño híbrido entre panfleto, octavilla, revista de cotilleos, autobiografía, boletín parroquial y desplegable publicitario. Se titulaba, mira qué casualidad, “Una historia italiana”. Muchos, al recibirla, percibieron un salto de calidad respecto al pasado. Pero la novedad no consiste, como diría Salmon, en el hecho de que hoy las historias se usan para conquistar el poder y no solamente, *a posteriori*, para justificarlo. Hernán Cortés sometió al imperio azteca manejando a su favor signos premonitorios y antiguas leyendas de Quetzalcoatl. Incluso antes de Maquiavelo, el arte de capturar y mantener el consenso se sirvió siempre de fábulas y leyendas. La verdadera diferencia con el pasado es que ahora las historias llegan directamente a tu casa, saltándose cualquier intermediación, cualquier filtro, como ocurre con muchos productos en la era del consumo vasto y personalizado. Nunca ha habido una época en el mundo en la que la comunicación estuviera desconectada del relato y de las mitologías depositadas en el lenguaje. La narración no ocupa un campo específico (de mero entretenimiento), y no existe un discurso lógico-racional “puro”. Leibniz esperaba que un día, cualquier disputa se resolviera con un cálculo, pero por fortuna aquel día nunca llegó. El positivismo soñó con que la ciencia pudiera emanciparse de una vez por todas de sus errores filosóficos y literarios pero los maestros de la sospecha -Marx, Nietzsche y Freud-⁵ descubrieron tres cargas explosivas en los cimientos de la objetividad científica: los intereses económicos, la voluntad de poder y el subconsciente. Este último es mucho más vasto de lo que se creía hace treinta años: no comprende sólo instintos y deseos reprimidos. La ciencia cognitiva ha descubierto que el pensamiento trabaja en su mayor parte de forma inconsciente y que buena parte de estos mecanismos neurales reclaman estructuras narrativas⁶. Las historias nos son indispensables para comprender la realidad, para dar un sentido a los hechos, para contar quiénes somos.

En resumen, el “nuevo orden narrativo”, no es ciertamente nuevo ya que se sirve de narraciones. Sin embargo, los efectos nefastos que he enumerado anteriormente podrían depender de otra innegable novedad: la tecnológica. La televisión, las simulaciones digitales y las Redes podrían haber modificado nuestra relación con las historias, convirtiéndolas en potencialmente tóxicas. De forma similar, la manipulación genética ha producido un cannabis con cantidades industriales de principio activo. Según algunos, esto lo ha transformado en una droga pesada, tan peligrosa como el *crack*. Según otros, es sólo cuestión de desarrollar una nueva cultura de la droga. El temible *skunk* se fuma de forma distinta a la tradicional marihuana, al igual que la *grappa* se bebe de forma distinta al *prosecco*: no en copa, sino en vasitos de licor.

Si de verdad las historias han cambiado, quizás bastará con cambiar la cultura de las historias.

4. Paul Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Editions du Seuil, 1983. (Edición en castellano: *¿Creyeron los griegos en sus mitos?*, Ediciones Gránica, Barcelona, 1988).

5. La manifestación y la combinación de los tres pensadores se debe a Paul Ricoeur, *De L'interprétation. Essai sur Freud*, Editions du Seuil, París, 1965. (Edición en castellano: *Freud: una interpretación de la cultura*, Siglo XXI, México, 1999).

6. El estudioso que ha sabido mejor que ninguno mostrar el funcionamiento de estas estructuras narrativas es el lingüista George Lakoff. Muy claro, a este propósito, el capítulo “Anna Nicole on the Brain”, incluido en *The Political Mind*, The Viking Press, New York, 2008.

1. La estupidez colectiva

En el *Mundo Feliz* imaginado por Huxley, existen dos medios para anular la divergencia: el soma y la hipnopedia. El primero es una droga sintética, inocua, capaz de alejar cualquier preocupación. La segunda consiste en el bombardeo a los individuos con eslóganes edificantes y mantras ideológicos, con el fin de condicionar los cerebros.

Muchas narraciones típicas de la cultura popular han sido acusadas de actuar como el soma. Estudiadas para entontecer a las personas y con efectos colaterales devastadores.

Steven Johnson ha dedicado un libro⁷ entero a rebatir la idea de que las historias contadas en la televisión o en la consola son estúpidas y van a empeorar. Sus tramas narrativas, por el contrario, son cada vez más inteligentes, en el sentido de que ponen a prueba nuestras capacidades cognitivas. Cuando se trata de escuchar, mirar, representar una historia, el público prefiere la complejidad a los desarrollos simples y lineales. Si no, no habríamos pasado de *Starsky & Hutch* a *Mujeres Desesperadas*, de *Pac Man* a *Sim City*, de los distintos 007 a *Syriana*. Esta es, sin duda, una buena noticia pero no atañe al problema de los contenidos. Cualquiera puede objetar que un telefilme puede ser muy complejo y al mismo tiempo legitimar la tortura, el abuso de los psicofármacos y el odio racial. Christian Salmon se apoya en un artículo de Žižek para decir algo muy parecido de la serie 24, la famosa serie de TV donde cada episodio de una hora representa una hora de un día particular. Esta sincronía entre real y virtual pone al público ante un estado de “emergencia normalizada”, una excepción permanente capaz de suspender todo juicio moral. El departamento anti terrorista de la policía de Los Ángeles se puede permitir cualquier cosa porque el tiempo corre y la ciudad está en peligro. Lo que no me convence en absoluto en este acercamiento a las historias y a los *media*, es que el estudioso de turno transforma su hipótesis crítica, incluso puede ser que válida, en el efecto que dicha narración tendrá sobre la gente, como si el público fuese tabla rasa. En la era de los foros, los *blogs* y los *chat* no sería difícil tomarse la molestia de ir a ver qué hace “de verdad” la gente con ciertos contenidos: discusiones, parodias, transcripciones. Por cada juez Scalia del Tribunal Supremo que cita al héroe de 24 para justificar los interrogatorios violentos, existen miles de fans convencidos de que su serie preferida es un espejo de nuestros tiempos, de aquello en lo que se ha convertido Estados Unidos.

La “audiencia” de la cultura popular nunca ha sido pasiva. No lo era en tiempos de los folletines, imaginémoslos ahora. Una historia complicada es siempre rica en matices y potencialidad, aspectos fascinantes y decepcionantes: difícil que pueda dormir la razón. Más bien, incita a criticar, a volverla a contar, a manejarla de forma creativa.

En la época de la participación⁸, interpretar un texto significa “hacer cualquier cosa con él”.

Otra fuente inacabable de soma, para sus detractores, son los videojuegos y las simulaciones digitales, culpables de contar historias que reducen, cuando no anulan, el diafragma que divide realidad y ficción. Así, un adolescente sale de casa y piensa que puede disparar a los transeúntes como ha hecho en la pantalla. Periódicos y revistas del verano de 2007 anuncianan un día sí y otro también el inminente trastorno psíquico planetario en Second Life, el mundo tridimensional *online*. La circunstancia parece estar muy lejos de

7. Steven Johnson, *Everything Bad Is Good For You: How Today's Popular Culture Is Actually Making us Smarter*, Allen Lane, London, 2005.

8. Henry Jenkins ha definido una cultura participativa en base a 5 características: 1) pequeñas barreras para la expresividad artística y la implicación cívica; 2) fuerte apoyo para crear y repartir las producciones propias; 3) intercambio informal de conocimientos entre expertos y novatos, según la única lógica de la competencia; 4) los miembros están convencidos de que su contribución se tendrá en consideración; 5) los miembros perciben una conexión social entre ellos. (Cfr. Giovanni Boccia Artieri, *Share this! Le culture partecipative nei media*, prefacio de Henry Jenkins, “Fan, Blogger & Videogamers”, Franco Angeli, Milano, 2008.)

verificarse. En los años noventa nos han masacrado las neuronas con el sexo virtual que había sustituido al real. Nadie imaginaba que incluso en el mundo hiperreal del porno se estaba insinuando la tendencia opuesta, la que Sergio Messina ha bautizado como *real core*. Personas a las que les gusta mostrarse y contemplarse en toda su naturaleza: desnudas o vestidas, en el salón de casa o en el jardín, con o sin fetiches. Un tráfico gratuito de fotos y filmaciones digitales, con adultos conscientes, y una única contradictoria regla estética: nada de ficción. Basta de tetas falsas, retoques, set satinados. Si tienes el seno flácido y te va enseñarlo, seguro que en la Red hay alguno que estará contento de admirarlo. Si no te va depilar las cejas, mejor todavía. Si la bañera donde te bañas tiene manchas de óxido, sublime. El fenómeno es de tales proporciones que la industria del erotismo satinado ha debido adecuarse: de las tomas filtradas para imitar a la *webcam*, a las actrices menos en forma que se hacen pasar por amas de casa que se pagan las vacaciones con un poco de porno.

Incluso el divo máximo del porno duro, Rocco Siffredi, ha adoptado con el tiempo un estilo más documental, sustituyendo la toma ginecológica (muy en boga en los últimos años) por enfoques más amplios filmando escenas más largas y no delegando en el montaje (y por lo tanto en la ficción) la eficacia de una escena⁹.

Quien se asusta del surgimiento de las tecnologías de simulación se olvida de que la técnica está relacionada con el engaño desde tiempos de Prometeo¹⁰. La ciencia se ha servido siempre de modelos virtuales y simulaciones, es decir, de metáforas, incluso cuando parecía que su único lenguaje era la pureza de las matemáticas.

Así que, ¿ningún soma en el “nuevo mundo” de las historias? Creo que se deben considerar distintas las dos perspectivas. Por un lado, está la idea de que las narraciones pueden aplastar el encefalograma y hundirnos en un mundo ficticio. He intentado exponer algunos indicios de que la situación es de verdad muy distinta. Por otra parte, está la hipnopedia, y de ahí, el hecho de que las historias, si se cuentan a menudo, ayudan a inculcar visiones distintas del mundo.

John Bullock, licenciado en ciencias políticas por la Universidad de Yale, ha realizado algunos experimentos interesantes sobre la desinformación. Ha cogido a un grupo de progresistas y les ha preguntado cuántos de ellos desaprobaban el tratamiento a los prisioneros de Guantánamo. Resultado: el 56%. Después ha mostrado a los conejillos de indias un artículo del *Newsweek* en el que se contaba que se había tirado una copia del Corán por el retrete de la base americana. El porcentaje de los críticos aumentó inmediatamente al 78%. Por último, hizo leer a todos el desmentido de la noticia, publicada por el mismo periódico. El porcentaje disminuyó, pero sólo hasta el 68%. Por tanto, la mala información tuvo su efecto aunque fuera desmentida. Otros colegas de Bullock cogieron dos muestras de entre los conservadores. Al primer grupo le dieron a leer las declaraciones de Bush sobre las armas de destrucción masiva en manos de Irak. Al segundo, le mostraron esas mismas declaraciones y el informe Duelfer completo, donde se concluye que Saddam Hussein no tenía armas de ese tipo antes de la invasión americana. Pues bien, en el primer grupo, el 34% de los voluntarios dio la razón a Bush, sosteniendo que Saddam habría escondido o destruido su arsenal. En el segundo grupo, la misma tesis fue sostenida por el 64% de los individuos. De mal en peor: los desmentidos pueden incluso reforzar las noticias falsas¹¹.

9. Sergio Messina, “Real core: la rivoluzione del porno digitale”, *Rolling Stone Italia*, septiembre 2008.

10. Cfr. El párrafo *Prometeo ingannatore*, en Andrea Tagliapietra, *Filosofía della bugia*, Bruno Mondadori, Milano, 2001, y las notas sobre los textos de Jean-Pierre Vernant sobre el mismo tema.

11. Shankar Vedantam, *The Power of Political Misinformation*, *The Washington Post*, 15 de septiembre de 2008.

La idea de que muchas personas sean víctimas de un encantamiento malvado nace al encontrarnos, todos los días, con ejemplos de este tipo. Esta gente no razona, decimos, tiene la mente controlada por un poder superior. Consolémonos, porque no podemos hacer nada: es culpa de los periódicos y culpa de la televisión y culpa de las farmacias y de las drogas. Nada de eso. Es nuestro cerebro que funciona así. Lo ha explicado bien George Lakoff con una famosa anécdota: si entras en una clase y ordenas a los estudiantes “no pienséis en un elefante”, pensarán inmediatamente en eso con todo lo que rodea a grandes orejas, trompas y colmillos de marfil¹². Negar un concepto activa dicho concepto en la cabeza de las personas. Y no será una avalancha de datos para respaldar la tesis de “hacer razonar” a quien no piense así.

La “voluntad de creer”, más fuerte en los individuos que cualquier certeza, no es un descubrimiento reciente. El psicólogo William James, hermano del novelista Henry, escribió un ensayo a este respecto en 1897. En él sosténía que las personas, en vez de quedarse en la duda o en la inquietud, tienen derecho a agarrarse a cualquier fe que no crean imposible. No puedo creer que mis cincuenta céntimos son cien dólares sólo porque me es imposible actuar como si lo fueran. Pero sin embargo, si la idea me hiciera sentir bien y no fuese incompatible con la práctica, tendría todas las razones para sostenerla. Muchos contemporáneos criticaron a James por esta extraña teoría de la racionalidad. Hoy sabemos que sus intuiciones contienen aspectos importantes de nuestra forma de pensar. Las emociones, lejos de corromper la razón, son un ingrediente fundamental de la misma. Personas con daños cerebrales, incapaces de demostrar sentimientos y de reconocerlos en los otros, son también incapaces de elegir lo mejor. Nos comportamos para intentar ser felices, no para maximizar la utilidad esperada.

Las historias son eficaces precisamente porque no se dirigen sólo a una parte de la razón, sino que contienen emociones y visiones del mundo, hechos y sentimientos. Es un hechizo potente, pero no faltan los antídotos. Georges Lewi ha afirmado que los “consumidores de hoy tienen la misma necesidad de creer en sus marcas que los griegos en sus mitos”¹³.

Puede ser, pero el caso es que no existe un solo modo de creer y cada uno puede entrar y salir continuamente de estos programas, dependiendo de lo que le opprime o de lo que debe hacer. En un libro titulado *¿Creyeron los griegos en sus propios mitos?*, Paul Veyne ha ilustrado muchas de estas contradicciones aparentes. Los Dorzé de Etiopía creen que el leopardo es un devoto de la iglesia copta. A pesar de ello, en los días del santo ayuno, se mantienen alejados de él. En los cuentos populares del Antiguo Egipto, el faraón representa a menudo la figura del despota tonto y presuntuoso. Y sin embargo, en la base de otros cuentos “oficiales”, digamos que la gente del Nilo lo veneraba como a un dios. Incluso los emperadores romanos eran considerados divinidades, seres capaces de hacer magia, y sin embargo, los arqueólogos no han encontrado un sólo *ex-voto* dedicado a ellos. Cuando necesitaban un milagro, los súbditos fieles sabían distinguir entre los “verdaderos” y los “por convenio”. Por último, muchos textos antiguos demuestran que los mismos griegos se reían de su pomosidad, de sus mitos políticos, de sus etiologías y de la fundación de las ciudades. Creían en ellos, pero sin considerarlos verdaderos o falsos: eran retórica, buenos discursos. Lo mismo se podría decir de nuestro comportamiento frente a mucha publicidad. En el fondo, el “*storytelling* aplicado” no es muy distinto a la retórica de los antiguos, la ciencia de la palabra y del relato. Si de todas formas existen distintos modos de creer, el poder mágico de una historia resulta redimensionado,

12. Cfr. George Lakoff, *Don't Think of an Elephant*, Chelsea Green Publishing, Vermont, 2004. (Edición en castellano: *No piense en un elefante*, Editorial Complutense, Madrid, 2006).

13. Georges Lewi, *L'Odyssée des marques*, Alvin Michel Editeur, Paris, 1998. Citado en Christian Salmon, *op. cit.*

por lo menos en una cultura donde existe el concepto de ficción y donde muchos niños pueden creer, al mismo tiempo que Papá Noel trae los regalos a todos, pero que sus regalos los han comprado papá y mamá. En el cerebro de los hombres pueden convivir muchas narraciones, aunque sean contradictorias: una creencia no sacia a la otra, al contrario, en muchas ocasiones, la reafirma, la infiltra y la cura con métodos homeopáticos.

Si el faraón quiere hacerse creer que es hijo del sol, seguiremos burlándonos de él y contando otros mitos.

La única alternativa que cabe cuando te imponen una historia es contar mil historias alternativas.

2. La desaparición de los hechos

Si el cuadro ya está trazado ¿dónde van a parar los datos? ¿Vivimos en un tribunal dónde las pruebas han dejado de contar? Ciertamente que no, las pruebas cuentan, pero, aunque a alguno le disguste, nosotros “no” vivimos en un tribunal. Y en el fondo, incluso un juez admitiría que los hechos no son siempre “cruciales”, capaces de crucificar cristos o salvarlos. No existe ninguna teoría científica que no se pueda adaptar para tener en cuenta los nuevos descubrimientos. El sistema tolemaico, con la tierra en el centro del universo, no fue descartado porque no consiguiera explicar las observaciones astronómicas de Brahe, Copérnico y Galilei. Lo conseguía, pero al precio de cálculos demasiado complejos. El sistema heliocéntrico, sin embargo, hacía lo mismo con menos esfuerzo. Era más elegante, más económico, más bello. Por ello fue elegido. Gracias a los hechos, pero no por sus virtudes.

Intentemos preguntarnos ahora qué es en realidad un “hecho”. Digamos que se trata de un evento acontecido en el mundo: X mata a Y. Aparte de los testigos oculares, para todos los demás el hecho será una frase, es decir la información de que “X ha matado a Y”. El elemento lingüístico introduce de repente una variable más. Para mí que no estaba allí, la verdad de dicho hecho depende del lenguaje y del mundo. Y decir lenguaje no significa decir ambigüedad, esquemas conceptuales, teorías, mitos. De aquí, la idea de que una buena información debe renunciar a las técnicas narrativas, ser pura de palabras, metáforas y opiniones. Si fuera así, la retransmisión en directo televisiva sería la mejor información, porque nos transforma a todos en testigos oculares.

Ni decir tiene que la elección de los planos, las pausas y la duración de las secuencias son también una forma de lenguaje y que un buen director puede decidir en tiempo real qué hacer ver y qué no. Pero incluso admitiendo que las imágenes cuentan lo que hay que saber, sin truco y sin engaño, ¿estamos seguros que es “verdad” todo aquello que nos sirve?

La tragedia de las Torres Gemelas fue en gran parte retransmitida en directo pero no podemos decir que “aquel” relato nos dijo de verdad lo que queríamos saber. La verdad que nos interesa va mucho más allá de la descripción de los hechos. Más que atacar la mediación “narrativa” de las noticias, sería necesario preguntarse sobre la difusión de una información “inmediata”, sin contexto y sin un significado cualquiera.

Estamos demasiado influidos por la idea de que “comprender” es “comprimir”. Si quiero “entender” una serie de números, debo encontrar una fórmula que genere la serie. Pero si la fórmula es tan larga como la serie, no sirve de mucho. Tardo más tiempo en escribirla que en volver a copiar la serie completa¹⁴. Del mismo modo, un plano de Milán tan grande como Milán sería muy difícil de consultar. A menudo, sin embargo, para comprender dos hechos, es necesario relacionarlos entre sí y eso significa “aumentar” la complejidad de las redes. Si hay tres caminos para llegar de Bolonia a Sasso Marconi y yo abro un cuarto, más corto, hago quizás más fácil el transporte, pero más complejo el territorio. Sobra decir que una historia puede contar sólo un

14. La teoría algorítmica de la comprensión ha sido expuesta por el matemático Gregory J. Chaitin, autor de *Algorithmic Information Theory*.

trozo del mundo: el hecho notable es que dicho trozo, después de la palabra fin, resultará más denso que antes. Para dar un valor a los hechos, para que cuenten de verdad, necesitamos interpretarlos, hacer que se destaqueen del fondo. En Bolonia, en el 96, Luther Blissett dirigió una contra investigación concisa en el proceso a los “Bambini di Satana” [Niños de Satanás] indicando las brechas y fallos en la espiral de acusaciones. La mayor parte de los periodistas continuó dando crédito al ministerio público, que a diferencia de Blissett tenía una historia que contar, la de los satánicos que secuestran a los adolescentes y violan a los niños. Entonces Luther decidió inventarse otra fábula: la del Comité para la Salvaguarda de la Moral, una ronda auto-organizada decidida a coger a los satánicos *in fraganti*, para interrumpir las misas negras a son de cachiporrazos. Escribió un documento en el que el Comité se presentaba y daba pistas sobre la investigación. Lo guardó en un armario del depósito de equipajes de la estación junto con una calavera y un par de tibias. Envió la llave al periodista más reaccionario de la ciudad, invitándolo a retirar el paquete. Como era a finales de julio, el periodista estaba de vacaciones y no picó el anzuelo. Luther reivindicó también, en una pequeña revista local, la broma sin éxito, invitando a todo el mundo a hacer lo mismo. Después, el periodista volvió de las vacaciones. Fue a la estación, pagó caro el depósito y sacó el trozo a toda página en *Il Resto del Carlino*. Luther demostró así que era demasiado fácil inventar bulos sobre el tema del satanismo. ¿Cuántos otros estaban circulando, quizás en el mismo conjunto del proceso? En la ciudad, el clima empezó a cambiar. *La Repubblica*, muy poco a poco, cambió a posturas más garantistas y prestó interés a los “hechos” que Blissett argumentaba desde hacía tiempo. Años después, cuando los imputados fueron absueltos con una sentencia absolutoria y resarcidos por el daño recibido, hasta el *Carlino* pareció olvidarse de haber sacado al monstruo en primera página¹⁵.

En Milán, en septiembre de 2008, un chico de color fue asesinado a golpes por haber robado en un bar un paquete de galletas. Los días siguientes, una tormenta de preguntas se plantearon sobre lo acontecido. ¿Es el último episodio de una larga serie o un impredecible “salto de calidad”? ¿Es un homicidio racista o una locura insólita? Muchas personas, por buscar respuestas, se hicieron una pregunta “narrativa” y contrafactual: “¿Qué habría sucedido si las galletas las hubiera robado un blanco?”. Se han imaginado la escena, han visto que el final no hubiese sido un asesinato y se han convencido de que el robo era sólo un pretexto para “matar a un negro”. Mecanismos como éste, nos ayudan a comprender que la realidad es mucho más densa de lo que imaginamos¹⁶. Por qué si no, para comprendernos a nosotros mismos, para construirnos una identidad, tenemos necesidad de una historia. Seleccionamos los hechos sobresalientes de nuestra vida y los ordenamos en un relato. Después, sobreponemos dicho relato a los esquemas narrativos custodiados en nuestro cerebro y haciendo esto nos atribuimos un papel: víctima, verdugo, líder, profeta, don nadie.

15. Para una reconstrucción del caso “Bambini di Satana” [Niños de Satanás] consultar Antonella Beccaria, *Bambini di Satana. Processo al diavolo*, Nuovi Equilibri, Viterbo, 2006.

16. Los condicionales contrafactuals (o períodos hipotéticos de la irrealdad) forman parte de nuestro racionamiento cuando intentamos identificar las causas de un hecho. “He provocado el accidente porque había bebido demasiado” significa que “si no hubiera bebido demasiado no habría tenido el accidente”. Esto es verdad todas las veces que la causa coincide con la *condicio sine qua non*. Incluso cuando decimos que “la gasolina es inflamable” pretendemos decir “si le acerco una llama, se prenderá fuego”. Los condicionales contrafactuals le han echado el mochuelo a los expertos en lógica, pero sobre todo a los empíricos convencidos de que los conocimientos se pueden adquirir sólo en un ámbito actual y factico. La clásica “demostración por absurdo”, sin embargo, no es problemática porque en dicho caso se niega una tesis no para imaginar otros mundos posibles, sino sólo para añadir una contradicción. Incluso una concepción determinista de la historia vacía de sentido el razonamiento contrafactual porque si los acontecimientos están todos relacionados, negar uno significaría negar el mundo, con el resultado de poder concluir cualquier cosa. No por casualidad, Benedetto Croce pensaba que la historia no podía hacerse con el “sí”. Pero como he dicho antes, “sí” y “porque” están a menudo relacionados y podría ser muy difícil anunciar los condicionales contrafactuals y ajustarse, sin embargo, a las explicaciones causales.

Para una discusión de estos argumentos cfr. Claudio Pizzi, “I condizionali controfattuali”, en *Linee di Ricerca*, SWIF, 2006, <http://philosophyofinformation.net/biblioteca/lr/intro.php>

No son las historias las que hacen desaparecer los hechos. Son los hechos los que son desmontados por la desinformación, porque pretenden afrontarlos solos. Y haciendo eso, se olvidan de cortejar a sus mejores aliados.

3. La fábula obligatoria

La llegada de los *blogs* y de las redes sociales ha contribuido mucho a agravar la fiebre narrativa. Christian Salmon cita un informe de Amanda Lenhart y Susannah Fox¹⁷, del que resultaría que el 77% de los americanos ha abierto un *blog* “no para participar en los grandes debates del momento y expresar una opinión, sino para contar su propia historia”¹⁸. Del mismo modo, sería fácil revelar que el 77% de las personas que va a un bar es para tomar una cerveza, pero ello no significa que “sólo” hará eso. Sin querer dar coba al fenómeno de los *blogs*, es cierto que quien abre uno “para contar su propia historia”, acaba en realidad haciendo muchas otras cosas y tiene la oportunidad de ser un ciudadano menos pasivo que otros muchos. Y de hecho, si se lee de verdad la investigación de Lenhart y Fox se descubre que el 64% de los *bloggers* escribe sobre diversos argumentos, que el 55% se interesa por las crónicas, que el 77% busca compartir obras creativas, que el 72% lee noticias de política (en comparación con el 58% de los internautas genéricos).

Salmon sostiene que la invitación a contar su propia historia es la nueva forma asumida en el mercado global de la imposición de consumir. Toma todo lo que quieras del supermercado de los estilos, construye una marca que se llama tú mismo y dalo a conocer con tu propia historia. Facebook enseña. Ya no: “compro, luego existo”, sino “existo, luego compro (y hago comprar)”.

Es un hecho que el disfrute de los individuos es cada vez más molecular. De sacar beneficio del trabajo de las masas, hemos pasado a su tiempo libre, del tiempo libre a la vida privada de cada uno y de la vida privada a la autobiografía. Dime tus deseos y los transformaré en mercancía. Cuéntame qué personaje eres y te proveeré de accesorios.

Todo esto es verdad, pero todavía a veces se comete el error de ver los medios desde un solo punto de vista. Como si todas las estrategias fueran dictadas por los grandes colosos de la comunicación y la gente no pudiese hacer otra cosa que secundarlos. Los grandes medios de comunicación intentan construir un negocio sobre las espaldas de los consumidores, pero no pueden eludir su demanda de contenidos libres y maleables, abiertos y fuera de control. Entre estas dos exigencias existe en la práctica un conflicto, no un dominio en sentido único. El *marketing* se sirve de nuestros relatos al igual que se sirve de nuestro cuerpo para colgarnos las marcas, eslóganes y firmas, pero no por ello desaprovechamos nuestros cuerpos. Karen Blixen escribió que ser una persona es tener una historia que contar. Quizás incluso más de una. Y es normal que la gente disfrute de la posibilidad tecnológica de difundir estas historias, compartirlas, jugar con la propia identidad y negociarla en un mundo más vasto que el jardín de casa.

La fábula es obligatoria, como es obligatorio comer. Desde hace al menos dos siglos, tener un diario es un pasatiempo creativo para las personas. Hoy es incluso el instrumento que permite a muchos el acceso a una cultura participativa, donde el consumismo está omnipresente, pero los consumidores tienen muchas oportunidades de influir desde el principio en sus relaciones con los productos, tanto a nivel simbólico como material.

17. Amanda Lenhart, Susannah Fox, “Bloggers. A Portrait of the Internet’s New Storytellers”.

En versión PDF gratuita: http://www.pewinternet.org/PPF/r/186/report_display.asp

18. Christian Salmon, “Une machine à fabriquer des histoires”, en *Le Monde Diplomatique*, noviembre 2006.

4. La inflación de lo imaginario

En palabras de Annette Simmons, la compleja relación entre hechos e historias se resume así:

La gente no quiere más información. Está hasta el gorro de información. La gente quiere fe. Y la fe mueve montañas, no los hechos. Los hechos no producen fe. La fe necesita una historia que la sostenga, una historia rica en significado y que inspire confianza¹⁹.

Estas pocas líneas son el virus probeta de la fiebre narrativa. Si hoy las historias “están de moda”, es porque sedicentes “expertos de *storytelling*” han sabido vender, con argumentos similares, sus cursos de nada a los directores y a los carníceros. Pero, ¿qué diferencia una postura inaceptable como ésta, en la que las historias sirven sólo para convencer, de lo que he intentado ilustrar hasta aquí? La respuesta está en la palabra fe. La gente quiere fe si no tiene nada mejor para interpretar el mundo.

William James justificaba la voluntad de creer sólo frente a la perspectiva de una duda que impidiera cualquier elección. Es un error pensar que los hechos por sí solos pueden derrocar a las dudas. Pero también es un error gordo pensar que la fe es la única fuerza que puede hacerlo.

Los eslóganes del manual de Simmons tienen de todas formas un mérito: el de indicar en las técnicas narrativas una posible cura para el estrés del exceso de noticias. Es una sugerencia en la que vale la pena profundizar. Interrogándose en primer lugar, sobre la verdadera naturaleza de dicho estrés.

Gurús y predicadores de la era digital nos ponen en guardia todos los días sobre los riesgos de una sobredosis informativa. Prueba de ello son las cientos de miles de páginas cargadas en la Red en los últimos seis mil días u otros datos equivalentes. Sin embargo, existe una gran diferencia entre “sobredosis” y “abundancia”. Puedo tener la despensa llena de vino (abundancia) sin bebérmelo todo por fuerza de una vez (sobredosis). Y después están las sustancias que no conocen la sobredosis: el aire, las caricias, las galletas de mi tía.

Hace cuatro siglos, con la difusión de la imprenta, Occidente afrontó un paso análogo, de la escasez de libros a una mayor divulgación. Geronimo Squarciafico escribió en 1477 que “la abundancia de libros hace a los hombres menos estudiados, destruye la memoria y debilita la mente evitándole un duro trabajo”. Hoy nadie se atrevería a decir que una librería bien surtida o una gran biblioteca abierta al público son un veneno para el pensamiento. Es un tipo de riqueza que nos hemos habituado a gestionar²⁰, por ejemplo, indicando el nombre del autor, sobre el lomo de un libro y en la tapa, una costumbre para nada obvia en los tiempos de Robert Burton, que ya en 1621 se sentía arrollado por la avalancha informativa:

Oigo novedades todos los días y las “típicas” noticias de guerras, pestes, incendios, inundaciones, robos, asesinatos, masacres, meteoros, cometas, prodigios y extrañas apariciones²¹.

19. Annette Simmons, “The Story Factor: Inspiration, Influence and Persuasion Through Storytelling Excerpt”, <http://www.storytellingcenter.org/resources/articles/simmons.htm>

20. El parangón entre la abundancia de información producida desde internet y la de los libros debida a la introducción de la imprenta ha sido propuesto por Clay Shirky, *Here Comes Everybody. The Power of Organizing Without Organizations*, Penguin Press USA, 2008.

21. Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy*, 1621. (Hay dos ediciones recientes en castellano, una con el texto íntegro editada por la Asociación Española de Neuropsiquiatría y *Anatomía de la Melancolía*, selección de Alberto Mangual, Alianza Editorial, Madrid, 2006).

La diferencia entre el mundo del siglo XVII y el actual es sobre todo una cuestión de dimensiones. En los tiempos de Burton se nos informaba por placer intelectual o por curiosidad de comadres, pero eran pocas las noticias que afectaban de verdad la vida de una persona. Hoy en día, informarse es una necesidad porque el mundo global es pequeño pero denso como un fractal. Como en todo pueblo que se respete, está bien saber todo de todos, porque las acciones y los pensamientos de los otros se observan de cerca. La abundancia de información sería un problema de nada si intentase solamente encontrar, en el marasmo, lo que me interesa. El modo para lograrlo existe ya, son los motores de búsqueda. Sin embargo, la mayoría de las veces, lo que me interesa es el propio marasmo: no un conocimiento en concreto, sino la inteligencia colectiva que gira en torno.

Con respecto a esto, Nicholas Carr sostiene que internet nos ha hecho más estúpidos porque ha cambiado nuestro modo de leer. La Red nos ha habituado a recorrer un texto con velocidad, focalizar la atención en algunas líneas, quizás copiarlas y pasar en seguida a una nueva página, relacionada con la anterior. Hacemos esquí acuático en superficie, en vez de sumergirnos en las profundidades para comprender los secretos.

El género de lectura profunda que un libro impreso puede activar es precioso sólo por lo que aprendemos de las palabras del autor. En los quietos espacios abiertos de par en par de la lectura continua y sin distracciones de un libro, hacemos asociaciones mentales, hacemos deducciones y analogías, parimos ideas²².

Según Carr, perder los “espacios quietos” de la lectura profunda significa perder una palestra importante del “pensamiento profundo”, algo que la lectura superficial y fragmentaria fomentada desde la web no podrá jamás sustituir.

Por lo que a mí concierne, no tengo dificultad en usar el surf por las olas de la Red, la escafandra en los abismos de una novela y la alfombra voladora en una noche de estrellas. No creo que la costumbre de utilizar un medio pueda modelar el cerebro de una vez por todas. Estar subidos en el coche durante muchas horas al día no significa que seamos incapaces de nadar en la piscina, pedalear en una bici y pasear por un bosque. La “lectura superficial” es un método para afrontar la abundancia sin que te provoque una indigestión: pruebo varios platos para después saciarme con los que me parecen más apetitosos. Como quien ojea todo el periódico para decidir qué artículos leer con más atención²³.

Incluso Christian Salmon parece añorar la “pérdida” del pensamiento profundo, pero prefiere relacionarla con el exceso de historias, que transforma la técnica narrativa en un arma de distracción de masas. Las emociones de los individuos estarían capturadas por un número tan vasto de relatos, anécdotas, autobiografías, que incluso a un narrador de talento le costaría hacerse escuchar e implicar a los lectores.

22. Nicholas Carr, “Is Google making us stupid?”, en *Atlantic Monthly*, julio/agosto 2008.

23. La idea de que la Red favorece al conocimiento expandido, veloz, pero superficial la han sostenido muchos (cfr. Alessandro Baricco, *I Barbari. Saggio sulla mutazione*, Fandango Libri, Roma, 2006). (Edición en castellano: *Los bárbaros. Ensayo sobre la mutación*, Anagrama, Barcelona, 2008). Sin embargo, una de las figuras más típicas de la era digital es el geek, “una persona inmersa en su campo de interés, en detrimento de su capacidad social, higiene personal y estatus”. Por todas partes brotan comunidades de acelerados, maníacos de los juegos de mesa, cinéfilos empedernidos, lanzadores de *boomerang*, expertos de *reggae* africano. Gente no menos profunda, en su ámbito, que la nostalgia intelectual que sabía todo de Beethoven y había escuchado en éxtasis todas sus obras en todos los registros posibles. Si se tener en cuenta, que un conocimiento expandido es “por eso mismo” profundo: si he escuchado al menos un álbum de todas las bandas inglesas de los años setenta, no puede decirse que no conozco dicho período de la música inglesa en profundidad. En todos los campos del conocimiento, la Red ha reducido distancias entre los expertos y los amateurs: si no en términos del “saber actual”, al menos en términos de “oportunidad” de saber. Y esto, para el intelectual de antaño, es una insopportable amenaza (así como para Squarciafico era una amenaza la difusión de los libros).

En tiempos de inflación, la moneda mala ahuyenta a la buena, pero sólo si es muy difícil distinguir entre las dos. Las historias no son monedas del mismo valor, todas iguales entre ellas. La presencia “en el mercado” de muchas narraciones banales e insignificantes no debería ofuscar las mejores. Por el contrario, debería hacerlas más luminosas y sin duda más frecuentes. Donde hay mucha mierda, crecen muchas flores.

La imprenta de Gutenberg, al aumentar la producción de libros, disminuyó también la calidad del producto, porque en tiempos de abundancia se producen muchas cosas de escaso valor. El éxito, sin embargo, no fue ni una devaluación de los textos, ni una decadencia del gusto y de la cultura literaria, sino al contrario, una mayor difusión.

Quien sostiene que la época de Gutenberg y la de internet no son comparables, invoca a los informes de fuerza existentes. Los grandes conglomerados mediáticos tienen una potencia de fuego tan avasalladora que pueden sepultar a cualquier adversario. Las estanterías de las librerías están ocupadas, por la fuerza, por los *best-sellers* del momento que conquistan así incluso las mesillas de noche de los lectores y las pocas energías reservadas a las novelas. El problema existe sin duda, pero de nuevo, no se pueden evaluar determinadas estrategias de *marketing* presuponiendo la total aquiescencia del público. Existen libros llevados al éxito por el boca a boca y existen novelas que corren el riesgo de ser influyentes a pesar de permanecer en una hornacina. Y tampoco se debe infravalorar el fenómeno, ahora extendido, que está transformando el mercado de masas en una masa de mercados, donde el *mainstream* es solamente un nicho mayor que los otros, pero con un público menos dedicado y menos activo²⁴. Siempre ha existido la interacción entre el poder concentrado de los medios oficiales y el poder difuso de los medios *amateurs* para determinar la fortuna de una historia. La cultura popular es un campo de batalla en el que la artillería de gran calibre cede paso a las armas bacteriológicas. Para una narración es más importante ser contagiosa que ser explosiva.

Hace años escribimos que las historias son hachas de guerra que desenterraron. En España, la frase acabó más bien sobre los pins de las librerías FNAC. Pretendíamos decir que las historias llaman a escuchar a una comunidad, como cuando los indios cogen el tomahawk de debajo de la tierra e invocan el camino de la guerra. El hacha del ritual no sirve para combatir: permanece pegada a un palo. Muchos, sin embargo, han entendido la frase en el sentido instrumental: las historias son armas. Excavo, las encuentro, las afilo y combato con ellas. No es así.

Lo imaginario es una ciénaga, un universo anfibio. Llamamos realidad al aflorar de una isla. Donde algunos ven un lago, otros pasan con el agua por el tobillo. Donde algunos ven tierra, otros se hunden en el fango. Las historias son piedras de río. Incluso las más sólidas están hechas de arena y si las pones al fuego explotan como bombas, porque están húmedas por dentro. Se pueden lanzar como armas o como objetos de malabaristas. Con ellas se puede construir un refugio o un dique. Se pueden arrojar al agua para ver las salpicaduras o para hacer emerger un vado. La elección es nuestra, siempre que tengamos en cuenta que hay una comunidad de personas que debe moverse en la ciénaga y nosotros formamos parte de ella. En determinados momentos, será bonito levantar el ánimo de algunos, haciendo el payaso con una piedra sobre la cabeza. Pero el problema de atravesar el pantano se mantendrá sin resolver.

24. “La difusión de internet ha permitido abaratizar los costes de distribución y almacenaje, rompiendo el vínculo que unía el éxito con la visibilidad. La posibilidad de gestionar un catálogo virtual casi ilimitado ha revolucionado el modelo económico dominante: simplemente, vender incluso tan sólo unas pocas copias al mes de miles de títulos es más rentable que vender miles de copias de pocos títulos”. Para este análisis de la evolución del mercado consultar cfr. Chris Anderson, *The Long Tail: Why the Future of Business Is Selling Less of More*, Hyperion, New York, 2006. (Edición en castellano: *La economía long tail: De los mercados de masas al triunfo de lo minoritario*, Ediciones Urano, Barcelona, 2007).

Estoy de acuerdo con Salmon cuando dice que la ciénaga ha sido azotada por los bombardeos y hay que tenerlo en cuenta para el uso que faremos de nuestras piedras. Es necesario resistir a la violencia simbólica del poder. Lo que encuentro insostenible es el esbozo de estrategia que toma prestado del último manifiesto artístico de Lars von Trier:

La parte del mundo que buscamos no puede estar circunscrita a una “historia”, o planteada siguiendo “un punto de vista”. Historia, argumento, revelación y sensación nos han apartado de este tema: el resto del mundo, al que no es fácil transmitir, pero sin el cual nos es imposible vivir. El enemigo es la historia. El reto del futuro es ver sin mirar: ¡desenfocar!²⁵.

Este elogio del infame no es otra cosa que una retirada vendida como contraataque. Como lo imaginario es un pantano, y muchos mapas a disposición están mal hechos, mejor renunciar a cualquier recorrido y dejarse guiar por el instinto, por el sexto sentido, que por la mano de dios. Salmon sueña con una contra-narración, capaz de obstaculizar la máquina para fabricar historias. La propuesta tiene un vago sabor ludista: otros nos han enseñado que el control de la máquina es mucho mejor que su destrucción. Hay que aprender a usarla, dar y recibir lecciones de conducción. Estudiar además el mantenimiento, cuidarla.

Si una contra-narración existe, no será una piedra en el engranaje. No será un desmentido inserta en las historias de otros, con el único efecto de volverlas a contar.

Si una contra-narración existe, la máquina mitológica nos ayudará a construirla, y las piedras del río serán la materia prima.

La única alternativa que cabe cuando te imponen una historia es contar mil historias alternativas.

////////// Continúa en página 155

25. El manifiesto en cuestión, en francés, se encuentra en: <http://www.commeaucinema.com/notes-de-prod=25617-note-2117.html> (la traducción es mía). Obviamente aparece citado también en Christian Salmon, *op. cit.*

*“LA IMAGINACIÓN
COMO UNA
PRÁCTICA SOCIAL”.*

*“LA
REALIDAD
TIENE
IMAGINACIÓN”.*

*“LA INFORMACIÓN
NO ES LA
MEMORIA.
LA MEMORIA
ES OBRA
DE FICCIÓN”.*

**EL SENTIDO
OLVIDADO**

CHIU LONGINA

Una y otra vez el oído es el protagonista del debate, el órgano distinto, diferenciado, articulado, que produce el efecto de proximidad, de adecuación absoluta, la supresión idealizada de la diferencia orgánica. Se trata de un órgano cuya estructura (así como el tejido que lo une con la garganta) provoca el reclamo pacificador de la indiferencia orgánica. Olvidarlo -y al hacerlo, refugiarse en la más familiar de las moradas- significa pedir a gritos el fin de los órganos, de los otros.

Jacques Derrida, *Tímpano*

Actualmente muchos estudios e investigaciones de comunicólogos, antropólogos y otros científicos de lo social enmarcan sus trabajos dentro de un paradigma que podría llamarse “influencia de la tecnología en las transformaciones socioculturales”; es decir, tratan de comprender y explicar cómo la tecnología puede cambiar el modo de percibir el mundo, lo cognitivo y, por tanto, las prácticas sociales, los hechos, lo cotidiano, el pensamiento. Incluyen en el mismo paquete los procesos de percepción, cognición y comunicación, por un lado, y los medios, artefactos y tecnologías por el otro. Por ejemplo, Marshall McLuhan y Edward T. Hall hacían referencia a la influencia de los medios electrónicos en el cambio de la percepción cultural del espacio, y no sólo compartían este interés por el espacio, por cómo se percibe y por cómo se transforma; ambos entendían también que toda tecnología es una extensión del cuerpo y de la mente del ser humano, que en el análisis de la comunicación humana se debe tener en cuenta que los medios tecnológicos entendidos como ambientes en sí mismos son agentes que tienden a transformar la propia percepción humana y, en consecuencia, la cultura. Estas tecnologías creadas por el ser humano no son sólo extensiones del organismo, de su cuerpo, también se convierten en amputaciones sobre este cuerpo; es decir, cada vez que el ser humano sufre un cambio de adaptación como consecuencia de la creación de una nueva tecnología o medio, ocurre una experiencia dolorosa en el organismo.

La música, contrariamente [a los conceptos], expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas.

Si aplicamos la perspectiva histórica y hacemos un ejercicio de memoria, es fácil darse cuenta de que el invento de la imprenta en el siglo XII está muy lejos cronológicamente del invento del fonógrafo (prácticamente en el siglo XX). Son casi ocho siglos de hegemonía de lo visual sobre lo sonoro. La imprenta permitió conservar el pensamiento escrito y la imagen; ejerciendo como tecnología para su difusión, transformó un ambiente sonoro en un ambiente visual y al hacerlo cambió también la forma de percibir el mundo en la sociedad occidental. Al ser capaz de generar numerosas copias de un escrito, promovió un sentido de identidad privada e inició un proceso de anulación de la palabra hablada; es decir, transformó traumáticamente el modo de ver el mundo (de verlo con los ojos), y no fue hasta la aparición del fonógrafo cuando se produjo este otro cambio, también traumático, acerca de cómo oírlo; han tenido que pasar esos ocho siglos para lograrlo.

Pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos.

Mientras la visión es síntesis, la audición es holística. Con la vista, el ser humano sintetiza la experiencia, aprende al ver y lo que aprende influye en lo que ve. La distinción entre campo visual y mundo visual responde a esta interrelación, implica por tanto una diferenciación entre lo que se ve y lo que se percibe (se interioriza). La visión sintetiza, selecciona, y la selección está mediada por la percepción, que a su vez está mediada por la cultura. Al analizar el medio de la imprenta como una nueva tecnología se descubrió el impacto que tuvo en la sociedad la transición de la oralidad a la mecanización de la escritura.

La modernidad se ha leído y observado detenidamente pero rara vez se ha escuchado.

Pero afortunadamente hoy las nuevas tecnologías aplicadas a los medios de comunicación han vuelto a construir un espacio acústico que, al ser virtual, conlleva otra serie de implicaciones socioculturales, sin embargo este espacio acústico se caracteriza por la amputación de fronteras de tiempo y espacio (la red internet). Al ser amputada la síntesis propia de la visión, el sentido que se extiende es el sentido del oído, cuyas características esenciales, tanto físicas como culturales, no han sido cabalmente estudiadas en este contexto.

El sentido del tiempo cambió. Ahora él dice: la permeabilidad del espacio con el sonido.

Volviendo al tandem Hall/McLuhan, el primero explicaba el espacio acústico y el visual en relación a sus características fisiológicas, y el segundo lo hacía a partir de sus características históricas y culturales. Lo visual enfatiza el razonamiento cuantitativo regido por el hemisferio izquierdo del cerebro, crea una imagen monolítica y lineal de la civilización occidental, mientras que lo acústico, regido por el hemisferio derecho, crea un pensamiento cualitativo, se basa en el holismo, no en un centro cardinal sino en varios centros que producen diversidad enfatizando las cualidades tipo norma de dicho pensamiento cualitativo.

La música es un símbolo no consumado.

Lo sonoro es protagonista ahora del frente. Es por eso que deberíamos luchar contra la hegemonía de lo visual para ganar tiempo, para promocionar lo cualitativo frente a lo cuantitativo, para desarrollar el hemisferio derecho, para crear resistencia y compensar la balanza. “Ganar tiempo” significa operar en relación a esos ocho siglos de ventaja de hegemonía de un sentido sobre el otro, de lo visual sobre lo sonoro. Si promocionamos y difundimos lo sonoro estaremos trabajando en esa línea, estaremos en ese frente promocionando la escucha como una nueva vía de conocimiento de la sociedad, como una herramienta epistemológica que sea capaz de promover los aspectos cualitativos de la existencia humana.

La música es una especie de lengua extranjera que yo no hablo pero que me habla. Sabe de mí lo que yo ignoro.

Pero en este proceso de promoción de lo sonoro debemos tener en cuenta también que el audio y la escucha, como ejercicios estéticos, han sido excluidos históricamente del campo de acciones capaces de comunicar valor o significado, es evidente que siempre ha habido una problemática no resuelta con el sonido. Posiblemente, otra de las fuentes de este problema (sumada a las que hemos visto hasta ahora) se encuentre en aquella aspiración a la abstracción pura de la llamada Música Culta de principios del siglo XX, en especial el dodecafonismo. Aquellos influyentes compositores insistían en la complejidad y en el exceso

de intelectualismo a la hora de crear obras sonoras, situaban en primer plano la contemplación racional del objeto/sonido frente al placer físico de su escucha. Adorno en aquella época reproducía con precisión los discursos de Rousseau y Kant; para los tres la cognición estética se distinguía claramente del mero placer sensorial declarándola superior a éste. Sometido entonces el sonido a ese imperativo racionalista (que exigía la postulación de una función o propósito más allá del placer corporal inmediato, y que impedía que el sonido pudiera aspirar a la categoría de lo bello al acariciar simplemente nuestros cuerpos y no nuestros intelectos) no encajaba en una sociedad en la que predominaba el discurso logocéntrico, una sociedad que distinguía claramente lo sensitivo y corpóreo de lo intelectual; cuando el sonido cuestionaba y cuestiona precisamente estas distinciones, y, por consiguiente, cuestionaba y cuestiona los términos del discurso metafísico en sí mismo. Éste era el motivo por el que la fisicidad explícita del sonido y su potencial de convertirse en fuente de placer físico lo convertía en un problema, en una fuerza inherentemente peligrosa y desestabilizadora. El sonido, insisto, queda registrado en un nivel distinto del nivel del lenguaje o de lo visual y este hecho natural lo hace, cuando menos, incontrolable, problemático, diferente.

No creo a la gente cuando me dice: no entiendo esta música, ¿me la podría explicar?

“Dejad que los sonidos sean ellos mismos”, escribía John Cage, el artista más citado por derecho. El antropólogo Jacques Maquet defendía que “existe una respuesta estética humana universal al sonido”. Llorenç Barber, otro visionario, asegura que “los sonidos no son sólo símbolos; son actos”, y el filósofo Wilhelm Dilthey explicaba que esos objetos extraños, lo sonoro, son creaciones del propio espíritu, que “no podemos explicar, sino que sólo podemos comprender”. Para poner el dedo en la llaga, Michel Schneider, psicoanalista y musicólogo francés, comentaba que lo sonoro, la música, es “una especie de lengua extranjera que no hablamos pero que nos habla”. Sabe de nosotros lo que nosotros ignoramos, y si a todo esto sumamos que la invención del fonógrafo dista de la de la imprenta esos ocho siglos -es decir, que existió una tecnología que permitió la conservación, reproducción y difusión de la imagen mucho antes que la del sonido- estamos ante un problema epistemológico; esto es, ante la necesidad de construir una nueva teoría del conocimiento que permita el estudio de las sociedades a través de su imaginario sonoro.

Sonidos arcaicos nos persiguieron. Aún no veíamos. Aún no respirábamos. Aún no gritábamos. Oíamos.

En este supuesto nuevo escenario es donde la web semántica tiene un protagonismo esencial, allí se construye y no se representa: del plano figurativo al patrón, de la perspectiva a la inmersión, del objeto al proceso, del contenido al contexto, de la recepción a la negociación, de la observación a la acción y, cómo no, del automatismo cerebral a la mente distribuidora. Es aquí, en este nuevo contexto, donde posiblemente estén las claves para encontrar una solución al problema, donde una suerte de “remezcla socialmente consensuada” aportará ese granito de arena a una causa que únicamente pretende solucionar ese olvido histórico y cuya consecuencia ha sido la exclusión de la escucha como ingrediente fundamental de la existencia humana.

Escucha o tu voz te volverá loco.

Para apoyar esta reclamación necesaria en relación a este olvido trataré de relacionar y “hacer hablar” a algunos extractos de textos y ensayos de autores que en mi opinión trabajan en ese frente. Todo ello con la intención

de aproximarse a la comprensión de ese intangible y subversivo elemento que hemos bautizado como “audio”. Lo haré trabajando con ideas que ya están circulando en el espacio cultural, ya informadas por otros. Ejerceré de una suerte de DJ de ideas para presentar una remezcla cargada de ideología y heredera de una experiencia personal con el mundo del sonido. Crearé una Maleta de DJ con 3 vinilos (el mínimo para poder pinchar) al servicio de esta causa, usables y remezclables.

[DJ] MALETA DE IDEAS

VINILO N° 1. Audio, música, sonido, enigma.

Tags: sonido, audio, enigma, oculto, indescifrable, significado, intangible, inmaterial, tiempo.

Cuando el maestro pregunta a su discípulo en el agustiniano *Sobre la música* cómo definiría esta ciencia, y el muchacho le responde con un “no sé”, plantea el difícil y ya muy antiguo problema de describir de manera lógica, y por lo tanto comprensible, un arte que tiene en la indeterminación un notable cimiento.

Ramón Andrés, *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música. (De Nietzsche a nuestros días)*, 2007.

Hemos recibido una educación basada en un sistema de valores que acentúa el valor del patrimonio tangible en su diversidad de formas, desde los objetos a las imágenes, del dinero a las propiedades, incluso de la música convertida en objeto de consumo al ruido convertido en herramienta de control, sin en ningún caso cerciorarnos de que ese patrimonio está en nosotros mismos y en nuestra propia idiosincrasia o identidad auditiva. Y en gran medida es esa forma de escucha, junto a otros muchos elementos más, la que nos caracteriza como individuos, personas u oyentes en las sociedades en las que vivimos. El patrimonio sonoro, por tanto, no se limita al espectro sonoro (cada vez más homogéneo) que delimita nuestro entorno, si no que se expande a la capacidad que cada uno de nosotros tenemos para experimentar esas realidades. En este sentido hablar de patrimonio común supondría hablar casi de sociología, para encontrar los puntos en común entre los tipos de escucha de los diferentes agentes que deciden qué forma parte del patrimonio y qué no. Y si, por ejemplo, tan sólo observamos los

problemas que existen a nivel mundial respecto a un campo como el de los idiomas y las lenguas, cómo seremos capaces de ponernos de acuerdo respecto a un ámbito tan amplio y subjetivo como el del patrimonio sonoro?

Xabier Erkizia, respondiendo a:

¿Cuál es el código fuente de nuestro patrimonio sonoro actual?

La música excluye el diccionario.

Claude Lévi-Strauss, *Mirar, escuchar, leer*, 1993.

Muchos creadores en el campo de la música, la literatura o las artes visuales defendemos la “herejía” de que “compartir es bueno” y que las tecnologías de la información son oportunidades de acceso a la cultura y de creación para todos. Igualmente una multitud de artistas han adoptado la herramienta del *copyleft* para garantizar que el receptor de su obra tenga libertad para transformarla y distribuirla. Si entendemos, con Duchamp, el arte como “un juego entre todos los hombres de todas las épocas”, el *copyleft* es una buena herramienta para dar vida a ese juego en un diálogo permanente. El *copyleft* representa la energía presente en la exigencia de una cultura libre, igualitaria y participativa frente a una industria cultural basada en el negocio y la exclusión.

En la actualidad, las licencias *copyleft* han permeado la música, la literatura, las artes visuales y casi cualquier tipo de producción creativa. Estas licencias libres pueden aplicarse de manera completa (“todos los derechos invertidos”) o parcial (“algunos derechos reservados”) y su aplicación en las artes no deja de ser compleja. El *copyleft* es más difícil de poner en práctica en aquellas artes que se caracterizan por la producción de objetos únicos. Sin embargo, el sistema del arte, en gran parte cimentado en las mitologías del autor romántico y la economía de la escasez, empieza a abrirse a nuevos modos de producción y distribución donde las ideas y trabajos se vuelven máspreciados en vez de más vulnerables, como algunos creen. Cuantos más trabajos e ideas circulan, más valorados son estos trabajos e ideas. Lo que ves y aprendes se hace parte de tu conocimiento y nadie puede cambiar esto. Tu “propiedad intelectual” se convierte en la propiedad de todos.

Mi interés actual por el *copyleft* proviene del paradójico intento de estudiar la “propiedad intelectual” como obra de arte. *La isla del copyright* (1995), un proyecto expositivo a bordo de un barco en la Ría de Portugalete, presentó las aportaciones libres, colectivas, anónimas y anti-*copyright* de más de

un centenar de artistas, escritores, músicos y navegantes que otorgaban su obra al dominio público. Con fotocopiadoras a disposición del visitante y una decoración selvática de plantas artificiales, proponíamos un espacio de propagación e intercambio de imágenes, textos y sonidos, invitando a todos a manipular la obra expuesta y a elaborar algo nuevo a partir de ella, en un proceso de constante re-escritura y metamorfosis. Cuestionando los solemnes papeles de “autor” u “original”, el proyecto constituyó una especie de manifiesto por la libre creación que se abre a la realidad de múltiples economías culturales más allá del mercado.

En aquel entonces, la noción de *copyleft* habitaba el ámbito originario del *software libre* y aún no había contagiado a las artes como lo ha hecho con la exorbitante expansión de internet. La difusa inspiración libertaria del proyecto procedía de la actitud anti-*copyright* de textos anarquistas y situacionistas, de Fluxus y del *mail art* y de la desmitificación del autor romántico por parte de Barthes, Bajtin o Foucault. Diez años después, la experiencia se repitió con *Copilandia* (2005): a bordo de un barco declarado utopía pirata en el muelle de la Torre del Oro, la isla se desplaza con los movimientos tectónicos de la cultura, navegando ahora por el océano ilimitado de internet.

Federico Guzmán, respondiendo a:

Los artistas *copyleft* ¿son los herejes contemporáneos?

La música, contrariamente [a los conceptos], expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas.

Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música, 1872.*

Los orígenes del símbolo de infinito son inciertos. Dado que la forma se asemeja a la curva lemniscata (del latín *lemniscus*, es decir cinta), se ha sugerido que representa un lazo cerrado. En este símbolo puede verse también la *banda de Moebius* en su forma. El símbolo de infinito en la historia de la literatura ha sido dibujado como una metáfora con la posibilidad de trazar relatos rizomáticos que llevan a otros relatos: Calvino, Borges y Pérec. En la obra literaria de Clarice Lispector el infinito aparece como nostalgia de otras voces que son convocadas en sus relatos. Frente al paradigma contemplativo, el cine, la literatura y el arte, y con ello la digitalización de la producción cultural, manifiesta que la producción del conocimiento inmaterial puede abrirse desde varias líneas de trabajo. El proyecto anagramático de Maya Deren sería un ejemplo, casi arqueológico, de código fuente desarrollado en sus ensayos *Anagram of Ideas on Art, Form and Film* [Anagrama de ideas sobre arte,

forma y cine] y *El cinematógrafo como forma artística* (1946). Su reflexión podría ayudarnos a contestar a la pregunta al menos en varias direcciones: “Un anagrama es una combinación de letras en una relación tal que cada una de ellas es, simultáneamente, un elemento en más de una serie lineal. Esta simultaneidad es real, e independiente del hecho de que normalmente se perciba en sucesión. Cada elemento de un anagrama está en relación con el conjunto, de tal modo que ninguno de ellos puede ser cambiado sin que afecte a sus series y, de este modo, afecte al conjunto. De modo opuesto, el conjunto guarda una relación tal con cada una de sus partes que, se lea del modo en que se lea, horizontalmente, verticalmente, en diagonal o incluso por su reverso, la lógica del conjunto no se ve afectada, sino que permanece intacta. [...] En un anagrama todos los elementos existen en una relación simultánea. Consecuentemente, en su interior, nada es primero y nada es posterior, nada es futuro y nada es pasado, nada es viejo y nada es nuevo”.

El cómo se construye un relato infinito siempre dependerá del ¿por qué el infinito se sitúa como código fuente en el relato? Relatos que comportan procesos no lineales y claramente rizomáticos.

Virginia Villaplana, respondiendo a:
¿Cómo se construye un relato infinito?

La música es, tanto para sí misma como para los conocedores, una forma velada de conocimiento.

Theodor W. Adorno, *Sobre la música, 1949.*

El código fuente está depositado en los archivos sonoros, que no sólo son una fuente importante de información cultural, igual que los libros, documentos o videos, sino que son testigos invaluables del devenir humano. Son además estímulos para la adquisición de conocimiento y vehículos de educación para los más diversos grupos sociales. A partir del momento en que fue posible registrar un sonido y luego reproducirlo, se pensó en la investigación de campo y en la preservación de ese caudal hereditario. La Conferencia General de la UNESCO aprobó en octubre de 2003 la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que entró en vigor el 20 de abril de 2006 y que insta a los países a crear programas y políticas para conservarlo. En su texto no hace mención explícita al sonido como elemento fundamental de ese patrimonio cultural inmaterial.

Cada país tiene su depósito oficial y legal. Ejemplos de este tipo de archivos son la Red Latinoamericana de Archivos Sonoros y la Asociación Internacional de Archivos Sonoros y

Audiovisuales (IASA). Son organizaciones gubernamentales que gestionan estos patrimonios a los que, en la mayoría de los casos, no es fácil acceder. Muy pocos han digitalizado-publicado sus fondos en la Red y los que los tienen exigen unas condiciones muy especiales para poder acceder a ellos (comunidad universitaria, estudios de tercer grado, investigación, etc.), con lo que se limita mucho su consulta.

Este es el caso de la British Library National Sound Archive, uno de los más ricos, la Bibliothèque Nationale de France-Département de l'Audiovisuel, el Archivo Fonográfico de Viena y de Berlín, el Archivo de la Canción Popular Americana, las bibliotecas nacionales de Australia, Canadá, Alemania, Suecia, España, y un largo etcétera que guardan con celo sus fondos y, en otros casos, cobran impuestos por consultarlos (por poner un ejemplo del contenido de estos fondos, la British Library gestiona los primeros cilindros de cera que Edison utilizó para efectuar las primeras grabaciones de la historia). Para consultas musicológicas también existen muchos centros corporativistas de documentación (RISM, New Grove) que exigen suscripción, en muchos casos cara. A este nivel también se incluyen las televisiones y radios que a veces gestionan los fondos audiovisuales públicos.

Pero al margen de estos archivos sonoros oficiales, diseñados desde los discursos verticales, sin tener en cuenta la opinión de los oyentes, tenemos la inmensa suerte de contar con otro tipo de repositorios sonoros que, en mi opinión, están contribuyendo a crear una nueva teoría del conocimiento que permitirá el estudio de las sociedades a través de su imaginario sonoro. Creo que están abriendo una importante ventana epistemológica desde la horizontalidad y el consenso.

Un ejemplo claro es la escena Netaudio, con un protagonismo esencial; allí se construye y no se representa: del plano figurativo al *pattern*, de la perspectiva a la inmersión, del objeto al proceso, del contenido al contexto, de la recepción a la negociación, de la observación a la acción y, cómo no, del automatismo cerebral a la mente distribuidora. Ese impacto que han tenido las nuevas tecnologías y la auralidad electrónica propia de esta escena en los procesos de formación del imaginario sonoro, sumada a esa transformación ya palpable del nuevo capitalismo cultural, del que ha sido y es protagonista, exige ahora un paréntesis de reflexión, un análisis sosegado y en perspectiva de esos escenarios, espacios y dinámicas que han sido la razón de un tiempo de mutaciones culturales en el que ese discurso centrado en la propiedad intelectual (y todos sus satélites), quizás reduccionista, pero operativo en ese tiempo en el que fue necesario, debe ahora superar ese afán de formalizar todo lo relativo a la autoría, a la copia o a la distribución del conocimiento, para centrarse en definir lo que ya es una nueva forma económica mundial, una nueva idea de cultura que se puede observar sin mucho esfuerzo en la estructura de estos proyectos Netaudio. Ellos funcionan como herramientas para inteligir el mundo colectivamente, también como instrumentos de potenciación de lo público (o del procomún) con una especial habilidad para favorecer procesos de diálogo público que dan lugar a nuevos derechos ciudadanos y, por tanto, a nuevos espacios de libertad.

Esta nueva energía está compilando ese código fuente del que hablaba al principio, dando lugar a una nueva versión del núcleo.

Chiu Longina, respondiendo a:

¿Cuál es el código fuente de nuestro patrimonio sonoro actual?

La música [...], estrictamente considerada, carece enteramente de significado. Ahí es donde reside su “transgresión” del intelecto.

George Steiner, *Errata: el examen de una vida*, 1997.

Los dadaístas y sus contemporáneos experimentaron con elementos de apropiación que hoy son ubicuos en la cultura de la remezcla. Si vemos en la primera parte del siglo XX el concepto del *remix*, o remezcla, no era algo que se mencionaba, pero todos pensaban en términos de montaje, en parte por la influencia de la fotografía y el cine. En realidad el discurso se solidifica cuando máquinas desarrolladas para *samplear* y remezclar explícitamente se construyeron para el consumo masivo. En este sentido, es en Jamaica y después en Nueva York donde todo esto se desarrolla desde los años sesenta hasta mediados de los ochenta.

En mi opinión no importa qué es original o copia, sino cómo tal cosa es entendida o aceptada en la cultura. En términos de discurso, hemos estado copiando o *sampleando* desde que desarrollamos la capacidad de comunicarnos. Cuando uno aprende a hablar, uno copia a sus padres, y eventualmente desarrolla un acento de acuerdo a la región del mundo donde uno haya crecido. Todo esto es *sampleo*. Pero cuando uno se centra en el concepto de *samplear* o remezclar, en forma de discurso que es redefinido por formas materiales de producción, se trata de cómo las tendencias que nos permiten ser personas con conocimiento se vuelven vehículos políticos que son desarrollados en primer lugar no en nombre de la comunicación sino en nombre del consumo. La música y sus aparatos electrónicos son parte de este fenómeno. Y esta ideología se extiende a toda la cultura, muchas veces de manera indirecta y subversiva. Llega a tal grado que si uno lo piensa, el tratar de categorizar y desarrollar líneas históricas de tal desarrollo parece inútil, aunque investigar sobre ello puede ser productivo si los estudios se realizan sobre instantes específicos y concretos.

Eduardo Navas, respondiendo a:

Si como dice Paul D. Miller aka DJ Spooky, “de algún modo todos somos *samples*”, ¿tiene sentido seguir distinguiendo entre “el original” y “la copia”?

Si existen “naturalmente” colores en la naturaleza, no existen, salvo de manera fortuita y pasajera, sonidos musicales: sólo ruidos.

Claude Lévi-Strauss, *Mitológicas I. Lo crudo y lo cocido*, 1964.

La selección, extensión y reflexión son definiciones desarrolladas de acuerdo con la historia de la remezcla. En relación a Jamaica y al concepto del *dub*. En tal género de música lo que el ingeniero de sonido hacía en el estudio era elegir *tracks* o pistas de sonido. Algunas las manipulaba y otras las omitía, y a veces añadía material si era necesario. Este es un proceso selectivo en el que se funda la remezcla selectiva, probablemente la más popular, ya que la grabación original es el cimiento, el cual tiene que ser reconocido, muchas veces con el propósito de vender más discos.

En Nueva York comenzó otro concepto: el de extender la grabación. Y esto se dio, como se sabe, debido a que las discotecas se llenaban de personas que deseaban bailar toda la noche perdiéndose en el ritmo. La solución a esto fue la remezcla extendida, que al principio era una versión más larga que la original. Discos de 3 minutos fueron extendidos a 10.

Y la remezcla reflexiva es más compleja porque una vez que el concepto de remezclar se vuelve común, a veces todo lo que se necesita es el nombre de la canción original para recordar al auditor que lo que está oyendo proviene de algo pre-existente. En este punto llegamos a un momento deconstrutivo en el cual las otras dos formas de remezclar se ejercitan con gran libertad. También la persona que consume la remezcla comprende deliberadamente que lo que se está oyendo es algo que no es necesariamente original sino alegórico. Y es este nivel de entendimiento lo que la vuelve reflexiva.

Eduardo Navas, respondiendo a:

Como dices, existe remezcla por “selección, extensión y reflexión”, ¿podrías explicarnos esta teoría?

Sin embargo, el hecho de que las ondas lumínicas vibren demasiado rápido al objeto de que las registre alguna parte del cuerpo que no sean los ojos, mientras que las ondas sonoras vibran lo suficientemente despacio como para resonar por todo el cuerpo, significa que nuestra experiencia física real de los dos tipos de vibración es cualitativamente distinta.

Por otra parte, dado que el sonido vibra más despacio que la luz, puede decirse que, de una forma muy concreta, la música posee un grado de materialidad que otras formas de comunicación, exceptuando el contacto físico, no poseen.

Jeremy Gilbert y Ewan Pearson, *Cultura y políticas de la música dance: disco, hip-hop, house, techno, drum 'n' bass y garage*, 1999.

Sobre los sonidos que nos deparará el futuro no puedo evitar ser negativo. Desde hace un par de años investigo un aspecto del sonido bastante desconocido hasta hace muy poco; me refiero a la capacidad que posee intrínsecamente el audio para convertirse en una tecnología de control social, es decir, su potencialidad para ejercer dominio, control y daño a la sociedad. Cuando digo “intrínsecamente” pienso en su condición inmaterial, en el poder que tiene para hacer daño sin dejar marcas (el sonido es invisible). Éste fue precisamente el tema que tratamos en el Taller *Cartografía de la escucha: Aire, sonido y poder*, centrándonos sobre todo en algunos dispositivos como el *Mosquito Device* utilizados masivamente en países como Gran Bretaña (un aparato que emite una frecuencia muy alta que sólo escuchan los menores de 30 años y que produce daños indocumentables). En el futuro todo apunta a que los gobiernos y las corporaciones incluirán entre sus objetivos el uso de este tipo de dispositivos ultrasónicos (no audibles por el ser humano), por una sencilla razón: no se conocen los efectos sobre la salud de los que lo escuchan, sobre todo porque no existen dispositivos validados por el método científico (medicina legal) que permitan medir este tipo de efectos secundarios. Me refiero a lo que muchos adolescentes han descrito después de ser bombardeados con este tipo de frecuencias: dolor de cabeza, malestar general, desasosiego, tristeza, desarreglo del ego u opresión en el pecho. En la medicina alopática (la occidental, para entendernos), no existen medidores que puedan demostrar el nivel de estos efectos sobre la salud y por lo tanto apenas ofrece herramientas que un juez pueda aceptar para formalizar una denuncia o una sentencia en contra del dispositivo. No existen “dolorímetros”, “tristezómetros”, “desasosiegómetros”, etc., y no es fácil fabricarlos. Es por ello que es difícil medir el nivel de daño y las consecuencias psicológicas, al menos demostrar legalmente que existen y que son dañinas, y, por lo tanto, punibles.

Estos dispositivos son en realidad sistemas modernos de tortura (con sonido), en ocasiones mucho más efectivos que golpear o hacer sufrir de hambre, por poner un ejemplo. Logran la desintegración psicológica en pocas horas y el gran problema, como veíamos, es que resulta sumamente difícil de documentar, ya que estas “técnicas” no dejan marcas visibles en la superficie carnosa del cuerpo. Su objetivo cínico es que su efecto resulte imperceptible; hace unos días leía en algún *blog* de la Red una frase muy adecuada al respecto “[...] el pérvido enemigo de la libertad no debería presentar prueba de la evidencia de la agresión legitimada”.

El objetivo de estos aparatos es dispersar a los jóvenes de sus lugares habituales de reunión (botellón, plazas públicas, exterior de centros comerciales, etc.), pero la cuestión de fondo, la otra lectura, es que estos dispositivos demonizan a los adolescentes, simbolizan el malestar en el seno de nuestra sociedad y promocionan el “miedo y el odio” a los jóvenes creando una peligrosa y creciente brecha entre jóvenes y adultos. Shami Chakrabarti, del grupo de derechos humanos Liberty, una de las organizaciones más activas contra este dispositivo en Gran Bretaña, ha comentado algo que nos abre los ojos:

“[...] Imagínese el clamor si se introduce un dispositivo que cause malestar general a las personas de una raza concreta o género, en lugar de a nuestros hijos”, y esa es la cuestión a analizar. Vendidos políticamente como dispositivos para la seguridad (excusa ideológica y teórica), en realidad lo que esconden es un deseo de ejercer control social y dominio sobre la ciudadanía. Ese es su objetivo específico, solucionar un problema que genera malestar social; pero la solución debería pasar, como mínimo, por el análisis del problema de fondo que esconde, que no es otro que una falta de educación y dedicación a la juventud. Se ataca directamente al síntoma, pero no a la etiología del problema. Por otro lado, parece que este tipo de dispositivos representa la entrada a una etapa de la realidad social mundial en la que las agresiones al derecho a la intimidad, a la reunión, a la asociación o a la integridad física serán comunes. Aquellas distopías románticas que veíamos en películas o textos como *1984*, *Fahrenheit 451*, *Brazil*, *Blade Runner*, *Un Mundo Feliz* o *Gattaca* son ahora incipientes realidades que afloran en una sociedad con un grado de deshumanización e infelicidad preocupantes, una sociedad que tiene miedo de sus propios jóvenes hasta el punto de autorizar esta tortura física y mental, una sociedad neurotizada y rígida. Uno de los protagonistas más activos contra este dispositivo, Pierre Pétry de la asociación Territorios de la Memoria (en Lieja), da en el clavo al comentar: “[...] más allá de cualquier cuestión técnica sobre el supuesto “no perjuicio” a la salud pública, el sistema *Mosquito* es pura y llanamente contrario a los derechos humanos más básicos y fundamentales; simplemente no podemos aceptarlo”.

Profundizando algo más en ese concepto que llamo “Armas Acústicas”, decir que un arma es un recurso que puede inflictir poder, fuerza, daño, manipulación, etc. Partamos también de que el oído es uno de los sentidos humanos menos estudiados, ya no por falta de interés en él sino por la condición inmaterial del sonido y todas las dificultades que acarrea acercarse científicamente a lo intangible, a lo puramente cultural.

Chiu Longina, respondiendo a:
¿Qué sonidos nos deparará el futuro?

Con sonidos se puede inducir a los hombres a todos los errores y a todas las verdades: ¿quién podría refutar un sonido?
Friedrich Nietzsche, *La gaya ciencia*, 1882.

Entropía de la forma, inestabilidad, fugacidad y, sobre todo, la posibilidad de que el arte pueda simplemente decir “otro mundo es posible” ... Estas son cosas que se mantienen en mi pensamiento

cuento estoy creando. Nunca, de ninguna manera quiero que la gente piense que la vida es sencilla. No lo es. Mi trabajo evoca la obra del trompetista y aprendiz de compositor Ellison, quien se convirtió en escritor. Es un poco como *software* mental, una especie de material a lo Ellison para aquellos que no sólo deciden evitar el ruido sino vivir con la velocidad implicada en aquello que el *jazz* y la música electrónica han heredado de las formas complejas de expresión humana. Como solían decir: “*It don't mean a thing if it ain't got that swing...*” [Si no tiene ese swing, no significa nada...]. Lawrence Lessig es mi héroe, porque le da a la gente una idea diferente del significado del *copyright* en la época de la implacable conectividad. En *hip hop* se llama simplemente ser fiel a la “calle”, pero para mí las calles nuevas son la Red y los recursos compartidos como cintas mezcladas, graffiti que transita por los sistemas de mensajes (las redes pueden ser sistemas ferroviarios o cables de fibra óptica..., sólo tenemos que modificar nuestra perspectiva). Todo está conectado. No hay una hegemonía de lo visual sobre lo sonoro, sólo hay heterofonía, polifonía. Mutaciones y evoluciones formales.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

¿Crees que existe una hegemonía de lo visual por encima de lo sonoro?

La música es una especie de lengua extranjera que yo no hablo pero que me habla. Sabe de mí lo que yo ignoro.

Michel Schneider, *Músicas nocturnas, el lado oculto del lenguaje musical*, 2001.

El flamenco, como el resto de la música, pero acaso más aún, es un modulador de las emociones. Para entenderlo, no hay como recordar a Rick Deckard, protagonista de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, de Philip Dick, cuando deja en casa a su esposa, propensa a la depresión, conectada al “Órgano de Ánimos Penfield”. Este aparato es un inductor de emociones con el que sus usuarios pueden elegir aplicarse un determinado estado anímico, humor o emoción, o bien programarse toda una jornada. Llamémosle aparato o artefacto cuando se emite desde un reproductor, o bien dispositivo en cualquiera de los casos, por incluir también las sesiones en directo -tan importante en esta música-; el flamenco es uno de los más efectivos moduladores de las emociones porque, si cualquier música lo hace, ésta es propia e intensamente emocional. Casi se podría decir que es una música de trance, catártica.

Curro Aix, respondiendo a:

¿Qué clase de tecnología es el flamenco?

En tanto que forma, dicho sea a modo de paradoja, la música alcanza su propia existencia real precisamente en el momento en que ya es pasado.

Carl Dahlhaus, *Estética de la música*, 1982.

Tampoco hay que idealizar el papel del archivo porque es también un instrumento para “escribir la historia”: lo que se archiva ha existido y lo que no se archiva no. Por eso es importante deconstruir permanentemente el archivo, la memoria, los propios mitos. Y ser capaces de inventarse otros nuevos. Decía en el texto de presentación del taller *Ni rastro de carmin* que “una comunidad incapaz de producir relatos sobre sí misma y sobre el mundo es una comunidad condenada a desaparecer”. Es importante mantener viva la capacidad de inventar, de imaginar otros lenguajes, otras referencias. Para mí, en este camino han sido grandes compañeros tanto la teoría *hacker* como el ciberfeminismo. Ambos cuestionan las relaciones de autoridad, son radicalmente irreverentes. Tienen algo del “matar al padre” freudiano que es una metáfora muy bonita para marcar el paso hacia la emancipación. Trasladado al campo de las ideas significa que para desarrollar un pensamiento emancipado, liberador, hay que revisar todos los lugares comunes, los puntos de referencia, especialmente los que nos dan mayor seguridad. El pensamiento es un deporte de riesgo.

María PTQK, respondiendo a:

¿Cuál es la importancia del archivo para el activismo hoy?

Dondequiera que estemos, lo que escuchamos es, en su mayor parte, ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante.

John Cage, “El futuro de la música: Credo”, 1937.

El mayor *remixer* de la historia del videoarte es precisamente su más célebre pionero, Nam June Paik. Todos sus trabajos son mezclas de imágenes apropiadas y grabadas, y locos *zappings* televisivos; incluso remezcla sus propios videos para generar trabajos posteriores. “Todo *collage* de Paik tiende hacia el infinito”, escribía Jean Paul Fargier en los 80. “Las nociones de variación e indeterminación desarrolladas por John Cage han influenciado de forma concreta la obra de Paik: versiones diferentes de sus instalaciones, reciclaje constante de los mismos fragmentos de una cinta a otra, o de las cintas a las instalaciones, elección aleatoria de determinadas secuencias y de su asociación, capacidad de integrar

lo no previsto. Estas cintas, a modo de *collages* sonoros, ensamblan fuentes de imágenes perfectamente heterogéneas”.

Laura Baigorri, respondiendo a:

¿Qué proyectos o ejemplos citarías como básicos para entender el concepto de remezcla en la historia del videoarte?

Los sonidos no son sólo símbolos, son actos. [...] Música es enigma, y enigma evanescente (*tempus fugit*), y hablar de ese “país extranjero” que toda música es puede ser irrelevante, pero también, y en ello nos esforzaremos, clarificador. Pues la música, que es placer (unas veces divertimento, otras pasión) y es *concertus* (esto es, conflicto, combate ceremonial, pero dramático), consiste siempre en un pasearse por lo equívoco y por lo oscuro.

Llorenç Barber, “Los dioses muertos”, 1993.

Cuando conocí a Val del Omar, antes de que muriera en un accidente en 1982, me fascinó, a mí y a mis colegas, que con la diferencia de edad que nos separaba, casi 50 años, él estaba trabajando con los mismos medios que nosotros estábamos utilizando entonces, le interesaba lo mismo que a nosotros; él, en los últimos años, había pasado a trabajar en superócho, trabajaba también con vídeo, experimentaba con láser... Nos interesaba de él esa mentalidad, esa manera de hacer que ha sorprendido incluso a gente de fuera de España que ha conocido su trabajo, por la relación de su obra con lo que estaban haciendo ciertos cineastas de la vanguardia norteamericana, de Stan Brakhage a Paul Sharits.

Eugení Bonet, respondiendo a:

Val del Omar, finalmente, empieza a ser un referente para ciertos videocreadores que conciben la imagen y el sonido, entre otras cosas, como un campo de experimentación, ¿qué te fascinó de Val del Omar?

VINILO N° 2. La escucha, el oído, la oreja.

Tags: escucha, oído, oreja, sociofonía, ruído, auralidad, fonotopía, sonotopía, comunidad aural.

Escucha o tu voz te volverá loco.

Proverbio Chino.

Quién clavó el concepto es Gusteau, con su *dictum*: “todos pueden cocinar”.

David Casacuberta y Marco Bellonzi, respondiendo a:

¿Es todo el mundo un artista?

La música no es en sí una lengua universal como suele aseverarse sino, en la horma de cada cultura, una transformación en sonidos del acto de aprehender, pensar y sentir.

Ramón Andrés, *El oyente infinito. Reflexiones y sentencias sobre música. (De Nietzsche a nuestros días)*, 2007.

La web, como canal multimedia por excelencia, está cargado de promesas. Dos son los aspectos que más me interesan, por lo pronto: el “prosumer” (el espectador que es también productor) y la distribución abierta de contenidos. Sin embargo, a medida que pasan los años, veo también cómo el poder se aferra violentamente a modelos cerrados: límites, monopolios, derribo de la neutralidad. Habrá que estar al tanto.

Joan Carles Martorell, respondiendo a:

¿Qué contenidos regresan al futuro hoy en internet?

El sentido profundo de la música y su fin esencial es el de promover a una comunión, a una unión del hombre con el prójimo y con el Ser.

Igor Stravinsky, *Poética musical*, 1947.

Quizás el P2P esté más conectado con la realidad mágica de la donación que con el sistema intemporal del trueque. Al finalizar su *Ensayo sobre el don*, Marcel Mauss escribe: “Una parte considerable de nuestra vida y de nuestra moral se sitúa siempre en una mezcla de donación, obligación y libertad”. En la misma línea, se alegra de que “todavía quede gente y clases que conservan los modos de otra época”, etc. El agradecimiento de Mauss por la actualidad de la donación es importante e interesante, pero está teñido por la desconfianza evolucionista, que la considera una supervivencia de una Edad Dorada evocada con nostalgia y no un principio activo siempre vivo.

Trabajando en Colombia en *El museo de la calle* -un proyecto de cambalache y redistribución informal a bordo de un carrito de reciclaje- fue la ocasión para tomar conciencia de que el hecho de donar es una realidad cotidiana, y no sólo en los barrios más arruinados de Bogotá sino en todas nuestras sociedades. En la experiencia del día a día, toda una “economía” de tiempo funciona alrededor de la donación. Decimos “te doy los buenos días” al igual que devolvemos la amabilidad. De todos los donativos que recibí, éste es quizás el más valioso ya que se trata de una revelación que contiene algo de sagrado, de mágico o de religioso y, por consiguiente, para reembolsar mi deuda debo propagar la buena nueva: el acto de donar existe.

Como explica Serge Latouche en *La otra África*, el acto de donar “existe incluso en el seno de la sociedad global y cruza de lado a lado la sociedad de mercado [...]. Se trata de un fenómeno histórico de reacción social creativa e innovadora frente al fracaso del desarrollo [...]. De hecho, el mercado absoluto no existe, ya que el fundamento del intercambio social no puede basarse en la ley de la oferta y la demanda”. Conscientes de este descubrimiento podemos comprender la siguiente afirmación de Guy Nicolas sobre los Hausa del Níger: “En cierto modo podemos decir que es el intercambio del negocio el que envuelve el circuito oblativo”.

Es en este espíritu en el que podemos entender las redes de intercambio de archivos como “islas libres”, en el seno de una sociedad global que intenta monopolizar el espacio del sentido existencial de las personas y mercantilizar hasta el aire que respiramos. Si hubiera que descubrir el rastro utópico del don en la magia del P2P, sería en el de un laboratorio de economía vernácula que vive fuera de las reglas abusivas del imperialismo “economicista”, compartiendo conocimientos y bienes culturales dotados gracias a la técnica de una enorme cercanía y accesibilidad.

Federico Guzmán, respondiendo a:
¿El trueque es una forma prehistórica del P2P?

Sonidos arcaicos nos persiguieron. Aún no veíamos. Aún no respirábamos. Aún no gritábamos. Oíamos.

Pascal Quignard, *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, 1996.

Supongo que el futuro nos deparará todos los sonidos que seamos capaces de escuchar, y espero que muchos de los que no fuimos capaces de escuchar en su momento. Sin embargo, personalmente me preocupa aun más el preguntarnos sobre qué tipos de escucha nos deparará el futuro y de cómo estas formas de escucha condicionarán no sólo el devenir de nuestro entorno sonoro si no de nuestra cultura. De todas formas, siempre he pensado que es el propio sonido el que viene a nosotros y no al contrario. Siempre he sentido esa sensación de ir tarde, de escuchar con retraso (sobre todo a la hora de registrar). La pregunta, por tanto, es si realmente somos capaces de deparar algún futuro si siempre escuchamos tarde. El sonido del futuro llegará a nosotros antes que nosotros a él.

Xabier Erkizia, respondiendo a:

¿Qué sonidos nos deparará el futuro?

El que ha nacido ha perdido el tono del *continuum* acústico profundo del instrumento materno.

Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo*, 1993.

Todas las imágenes del futuro con las que nos hemos quedado son apocalípticas, pero además son recicladas, no son particularmente nuevas. Este tema del agotamiento del futuro es especialmente contemporáneo, recientemente he encontrado referencias que van desde un nuevo libro de Marc Augé, *Où est passé l'avenir?*, hasta un encuentro internacional que tendrá lugar en Suiza en febrero del 2009 bajo el título *Where did the future go?* Al menos algunos de los escritores de ciencia ficción que habían abandonado el tema del futuro, como Bruce Sterling y Neil Stephenson, lo están recuperando, ambos han publicado recientemente o están a punto de publicar libros situados en un futuro lejano o cercano.

José Luis de Vicente, respondiendo a:

¿Cómo podemos visualizar el futuro hoy?

El sentido más auténtico de la criatura es el oído: la criatura existe en la escucha, sólo en la escucha.

Massimo Cacciari, *Hombres póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, 1980.

Fuertemente introspectiva, pero que interpela como pocas -acaso el *rock*- a los escuchantes hasta convertirlos en partícipes activos con el movimiento de las emociones como motivo central. Entre las reacciones de sus audiencias nuevas ante las primeras actuaciones está el estupor y la fascinación, pero también el desagrado, la desazón -sobre todo frente al cante- a causa de una especie de vergüenza ajena que se siente al presenciar la desnudez de sentimientos en público. Es lo que interpreto que sienten algunos hijos pequeños de cantaoras, aficionadas o profesionales, cuando éstas cantan en público. No pocas veces les he visto patalear y tratar de impedir que sus madres sigan cantando y vertiendo sus emociones porque no soportan que tanta interioridad de sentimientos sea exteriorizada.

Por lo demás, este arte cuenta con un abanico estilístico tan amplio que el arco de sentimientos a suscitar ofrece toda una variedad de climas emocionales. De tal suerte que en el transcurso de las juergas se puede observar un recorrido estilístico que es también un recorrido emocional de pauta tácita. En función siempre de la calidad y “antologismo” de los ejecutantes, así como de la distensión de cada sesión, se pone en marcha una especie de economía de la emoción según la cual se suele entrar en los momentos más intensos -a menudo los máspreciados- sólo cuando aquellas condiciones lo permiten y el placer e intimidad invitan a ello, para salir de estos momentos hacia episodios más livianos o más alegres buscando alborozo y divertimento. No me atrevería a señalar reglas precisas, pero cualquiera que asiste a una juerga de horas puede comprobar que el decurso de estos momentos emocionales se elige en el momento mismo y es impredecible pero condicionado.

Curro Aix, respondiendo a:

¿Qué clase de tecnología es el flamenco?

Oír es ser tocado a distancia.

Pascal Quignard, *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, 1996.

Ahora bien, si el “Órgano de Ánimos Penfield”, propuesto por Philip Dick, recurre al futuro para modular algunas de las emociones optionales -“conciencia de las múltiples posibilidades que el futuro

me ofrece”-, el flamenco recurre a la evocación del pasado común, al ejercicio de la reminiscencia mediante los cantes, toques, bailes, compases y jaleos. No es que en la juerga no se invente, que se inventa y se trata de sorprender, pero sobre todo se concita el pasado comunitario, aquello que, precisamente porque es compartido por los concurrentes, les puede conmover. Porque, como en cualquier arte, el “reconocimiento” por parte del iniciado de aquello que se está realizando es un aliento para proseguir. Pero aquello que se realiza tiene, en este arte, un componente proporcionalmente más emotivo. Y ello sin menoscabo de lo intelectual, pues identificar palos y artistas detrás de cada música requiere de un conocimiento y formación nada desdeñable.

Además, a causa de esa fuerte motivación evocativa, se podría decir que el flamenco es una tecnología historicista: por más que por su carácter netamente artístico, que se trasluce en una indagación continua y una lucha contra su propia tradición, incorpora todo tipo de innovaciones, no tarda en hacerlas históricas, en asumirlas como propias y revestirlas de trascendencia histórica. Se trata, entonces, de una tecnología esquizoide.

Digamos entonces que el flamenco sería un arma que, por más que recurra al pasado, está cargada de futuro.

Curro Aix, respondiendo a:
¿Qué clase de tecnología es el flamenco?

Los ojos son el prototipo orgánico de la filosofía. Su enigma consiste en que, además de ver, tienen la facultad de verse viendo. Esto les da una preeminencia entre los órganos cognitivos del cuerpo. Una buena parte del pensamiento filosófico no es más que un reflejo del ojo, una dialéctica del ojo, verse a uno mismo viendo.

Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo*, 1993.

Los Lumière filman a su familia, en *Le répas de bébé* (1895), y testimonian su condición de clase (burguesa) en una estampa pintoresca en el jardín de su casa de Lyon. Aún no son conscientes de que con esta sencilla escena cotidiana están alcanzando una de las grandes obsesiones del hombre, a saber, no sólo capturar el instante y fijar la realidad a través de su doble, sino, y esto es lo más importante, “hacer visible lo invisible”.

Una anécdota apócrifa relata que George Méliès asistió a la ya famosa presentación del cinematógrafo

Lumière en París a finales de diciembre de 1895. Preguntado a la salida por sus impresiones, el mago no dudó en resaltar su interés por esta escena familiar, aparentemente menos impactante, cómica o dinámica que *L'arrivée d'un train à la gare de La Ciotat* o *L'arroser arrosée*, los dos títulos estelares de la sesión. A Meliès no le había impresionado tanto el simpático cuadro de la "vista" como lo que aparecía en un segundo plano, en el cuadro superior derecho, irremediablemente "presente" gracias a la profundidad de campo y el grano de la imagen. Se trataba de las ramas de unos árboles agitadas por el viento. La escena inscribe así el registro y la consecución "involuntaria" de uno de los grandes objetivos de la historia del arte, la de hacer visible lo invisible a través de la forma y la materia (y en este caso sin la intervención del hombre). No se trata por tanto del nacimiento del cine como del ocaso o la culminación de un proceso de la pintura. Es por esto por lo que Jean-Luc Godard, siguiendo de cerca a André Bazin, ha querido ver en los Lumière no a unos pioneros de la nueva era de la técnica, sino a los últimos pintores impresionistas.

Manuel Lombardo, respondiendo a:

¿Qué película consideras que ha sido premonitoria a lo largo de la historia del cine?

No creo a la gente cuando me dice: "no entiendo esta música, ¿me la podría explicar?". Esto quiere decir que ellos mismos no se entienden, ni entienden el lugar que ocupan en el mundo. No se dan cuenta de que la música también es un producto de la vida colectiva.

Luciano Berio, "El encuentro es una suerte de detonador", 1993.

La historia del *software* libre es breve, pero sin embargo es una de las más largas de la historia de la informática ya que, como dice González Barahona, estaba ahí desde el principio. Es decir, desde los años 60, aunque en realidad el término como tal todavía no existía. Como narra Richard M. Stallman, "si descubrías a alguien utilizando un programa poco habitual e interesante, siempre podías preguntarle por el código fuente, leerlo, modificarlo o canibalizar partes de él para montar un programa nuevo". No es hasta principios de los años 70 cuando *software* y *hardware* toman caminos diferenciados, según parece, debido a la decisión de la empresa IBM de vender por separado máquinas y programas, atribuyendo, por primera vez, un valor comercial a éstos últimos. Con este cambio, se dieron los primeros pasos para limitar las posibilidades de uso y estudio de las creaciones informáticas en lo que luego, hasta nuestros días, ha sido una práctica común en forma de *software* privativo. Es decir, *software* en el que el usuario tiene sus posibilidades limitadas; no tiene acceso al código y no puede modificarlo ni redistribuirlo. Es a principios-mediados de los años 80 cuando surge el término de *software* libre y

las comunidades que se reúnen en torno a su desarrollo. Stallman es, sin duda, uno de los catalizadores del movimiento. Su abandono del MIT por razones que tenían que ver con las limitaciones del nuevo panorama del *software* dio origen a la aparición de proyecto GNU.

Una de las cuestiones clave que preocupaban a Stallman era la libertad del usuario para utilizar el *software*. Estaba muy interesado en que, cualquiera que fuera la vida de un programa vinculado al proyecto GNU, siguiera dando la mayor libertad a quien lo usara. Para garantizarlo, creó la licencia GPL (General Public License) y en cascada surgieron una serie de iniciativas y documentos esenciales que han desembocado en lo que hoy conocemos como *copyleft*.

Stallman, a través de su proyecto, sienta las bases para la reformulación de los términos libre y libertad, a la manera que posteriormente será utilizada por una gran comunidad de usuarios. A pesar de que desarrolla el concepto para un campo tan concreto como el del *software*, el concepto filosófico de libertad adquiere un nuevo valor, y contamina ámbitos de la cultura en su sentido más amplio, extendiéndose a terrenos intangibles como internet. Hablar de conocimiento libre, cultura libre o una red internet libre tiene otro sentido desde una perspectiva post-Stallman. También es cierto que esta extensión conceptual no es resultado sólo de sus aportaciones, sino de la participación de toda una comunidad, dentro de las claves que él trazara.

Durante mucho tiempo, hablar de libertad suponía la facultad de cualquiera para tomar una decisión o era sinónimo de autonomía e independencia, tal y como se recoge en los diferentes documentos legales y colectivos de los que las sociedades se han ido dotando. Esta libertad de autodeterminación, individual o colectiva se ha venido históricamente articulando en torno a derechos; y en esa línea, por lo tanto, hablar de cultura libre suele generalmente relacionarse con cuestiones como la libertad de expresión y reivindicaciones por el estilo. Sin embargo, Stallman al hablar de *software* libre es muy conciso y traslada la problemática de la “autodeterminación” a otros registros. En su opinión, la libertad es el fundamento del *software* libre, contraponiéndolo así a otras ideas como la de gratuidad; como él dice: “el *software* libre es una cuestión de libertad, no de precio”. Se refiere a la libertad de los usuarios para utilizar, copiar, estudiar, modificar y mejorar el *software*; una libertad sintetizada en lo que concreta en sus cuatro famosas libertades.

Natxo Rodríguez, respondiendo a:

¿Cuáles son los antecedentes históricos de la filosofía del *software* libre?

Generalmente, cuando utilizamos nuestros llamados sentidos superiores, la vista y el oído, adoptamos la actitud de productores, no de consumidores. Nos conformamos perfectamente con usar nuestro olfato y gusto por diversión, mientras que miramos y escuchamos para obtener un provecho.

Derrick de Kerckhove, *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*, 1995.

El sitio web funciona de una manera simple: unos 30.000 ciudadanos hacen también de reporteros, mientras unos 40 periodistas verifican las noticias suministradas; todo eso se transforma en unos 200 artículos al día, lo que supone el 85% de lo publicado. Algo así como un periodismo DIY (“*do it yourself*”, “hazlo tú mismo”). Pero aquí el que no corre vuela y poco a poco los medios se van dando cuenta de lo evidente: la colectividad de mis lectores que consumen mi medio sabe más que yo, tiene más información; en vez de sentirme amenazado, gracias a las nuevas tecnologías, se me hace fácil invitar a la participación; y sigo poseyendo la información, que es lo que quiero; nuevas fuentes... ¡y gratis!; en la televisión ya llevan llenando tardes y tardes de programación casi de balde desde hace bastante tiempo, cada vez que un invitado acude a un *talk show* para contar con orgullo cómo estar con tres mujeres a la vez y no morir en el intento, a nadie se le ocurriría cobrar encima de que sales en la tele, ¿no? Joseph D. Lasica -un veterano periodista experto en el impacto de las nuevas tecnologías en la cultura- describe en *Blogging as a form of journalism* el fenómeno *weblog* como “un movimiento de gente de la calle que puede sembrar la semilla para nuevas formas de periodismo, discurso público, interactividad y comunidad *online*”.

Como asegura Tíschar Lara en el artículo “*Weblogs* y periodismo participativo”, con el cambio introducido por internet y las redes digitales, “los medios de comunicación ya no pueden actuar como *gatekeepers* privilegiados de la información, sino que tienen que asumir que los ciudadanos disponen de medios con los que acceder a las fuentes y participar en los procesos de comunicación. Si la política y los medios de comunicación permanecen de espaldas a este fenómeno, habrán perdido su razón de ser en la sociedad y surgirán comunidades que se lo hagan saber, a golpe de mensajes a móviles, de *weblog*, de foro, de *chat*, o de cualquier medio que exista a su alcance”.

En el irónico artículo de Chomsky, “¿Qué hace que los medios convencionales sean convencionales?”, hablaba del concepto de intruso ignorante entrometido. “Los medios de masas de verdad intentan básicamente distraer a la gente. Que hagan cualquier otra cosa, pero que no nos molesten (a nosotros, la gente que manda). Que les interesan los deportes profesionales, por ejemplo, dejemos que se vuelvan locos con ellos, o con escándalos sexuales, o con las personalidades y sus problemas o algo así. Cualquier cosa, siempre que no sea seria [...] Todos dicen (cito en parte) que la población general son intrusos ignorantes y entrometidos. Tenemos que mantenerlos lejos de la arena pública porque

son demasiado estúpidos y si tomaran parte todo lo que harían sería crear problemas. Su sitio es ser espectadores, no participantes. Se les permite votar de vez en cuando, escoger a alguno de nosotros, los tipos listos. Pero luego se supone que deben volver a casa y hacer cualquier otra cosa, mirar el fútbol o lo que sea”.

Rubén Díaz, respondiendo a:

¿Puede ser el periodismo participativo?

Hay que aprender a juzgar a una sociedad por sus ruidos, por su arte y por sus fiestas más que por sus estadísticas.

Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, 1977.

El periodismo participativo o periodismo ciudadano tiene que ver con la dinamización social, con el factor servomotriz del cambio, con hacer más que con ser. No basta con estar en internet, hay que transformar la realidad. Como dijo Gumersindo Lafuente, “esta revolución ha tenido lugar sin los periodistas”, así que creo que hace falta humildad, proceso, aprendizaje y educación y menos periodismo, que de eso sobra.

Tampoco entiendo el debate ¿periodistas o *bloggers*? Cambiar el medio no es cambiar el paradigma, llevarnos los periódicos de siempre, la radio de siempre y la televisión de siempre a internet y dotarlos de la tecnología necesaria para hacerlos interactivos no es sinónimo de crear una comunidad que además de “informada” esté “formada”. La democratización de los medios sin la re-educación necesaria carece de sentido.

La educación y la alfabetización digital y audiovisual son tres conceptos sin los cuales no se podría hablar de Nuevo Periodismo ya que las nuevas formas de producción que representan -o que deberían representar- requieren de nuevas lecturas e interpretaciones. Por eso, no es una necesidad exclusiva de las Facultades de Comunicación (que también) sino que debe ser prioridad absoluta desde la educación primaria y una labor fundamental de los medios para con la ciudadanía.

Sofía Coca, respondiendo a:

¿Hablar de periodismo digital es hablar de periodismo ciudadano?

VINILO Nº 3. Paisaje sonoro, auralidad, sonido y lugar.

Tags: *soundscapes, paisaje sonoro, fonografía, sonido ambiental, ecología acústica, sonotopía, esquizofonía, poder del sonido.*

Pertenecer al mismo grupo, en efecto, no significa de entrada más que escucharse juntos.

Peter Sloterdijk, *En el mismo barco*, 1993.

Si aceptamos Cultura como ese complejo sistema del conocimiento colectivo y de sus flujos multidireccionales, creo que ese ministerio de la remezcla sería una evolución (en un estadio muy avanzado) de los actuales ministerios de Cultura. O mejor, una red de ministerios más pequeños y flexibles, aunque ya no sé si podríamos seguir utilizando el término “ministerio”. Ese nuevo ministerio, debería asumir además la importante función de salvaguardar y enriquecer el dominio público o procomún cultural, verdadera materia prima cultural contemporánea. Por lo que, una vez asumido por todos los agentes culturales (al menos los públicos) que la cultura es un bien común y debe permanecer en el dominio público -muy al contrario de lo que actualmente piensan muchos creadores, las industrias culturales en general y las entidades de gestión, por ejemplo-, y después de abolir los modelos restrictivos, vigentes durante tantos años, y restaurar modelos de protección flexibles, acordes con los intereses públicos libres de los condicionamientos del mercado, esa red de ministerios, funcionaría no sólo como un dispositivo de protección del patrimonio cultural común, sino que pondría en marcha políticas activas para ampliar ese conjunto de bienes culturales, con especial atención a su difusión, favoreciendo el acceso universal y la remezcla activa.

Natxo Rodríguez, respondiendo a:

¿Cómo crees que tendría que estructurarse y trabajar un futuro Ministerio de la Remezcla?

Creo que la mayoría de la gente conoce bien el axioma de la física que sentencia que no importa cómo observes un fenómeno, tu observación lo cambia según el método que uses. Vivimos aquí en el mundo, no flotando en algún sueño académico sobre él, y no creo que ninguna aproximación a la grabación de sonidos sea “no-intervencionista”. Yo también hago trabajo de grabaciones de “preparar y esconderse”, pero por el simple hecho de escoger la dirección en la que oriento el micro y el momento en el que lo enciendo, entiendo que ya estoy tomando una decisión compositiva. Cazar sonidos puede ser muy frustrante dado que estamos buscando algo específico en medio de un caos sonoro.

Derek Holzer, en entrevista con Mark McLaren, en “Encuesta sobre la ubicación y el contexto basado en los medios de comunicación”, 2006.

La remezcla es una forma de vida. Una forma de comunicación. Está ahí siempre, ahora se trata de visibilizarla y de utilizarla. En la educación, y en la comunicación, la remezcla es un buen método de trabajo para “desentrañar” la realidad.

Se podría aplicar la siguiente máxima:

Si somos capaces de remezclar el conocimiento es porque sabemos o somos capaces de “dominar” ese conocimiento. Pero aún así hay que seguir aprendiendo.

Y esto es duro. Si el lenguaje audiovisual, si las herramientas digitales, no forman parte hoy de las alfabetizaciones críticas que necesitamos es duro pensar que finalmente la remezcla va a formar parte del *currículum* de la vida.

Por eso pienso que hay que poner el punto ahí. Hay que “educar para/en la remezcla”. Es decir, de la misma manera que la alfabetización lecto-escritora de perspectiva constructivista -representada en la figura de Ana Teberosky- apunta que la importancia está en el sujeto, en el contenido, en las herramientas críticas, y no en el aprendizaje instrumental, en el ámbito de la educomunicación tenemos que hacer hincapié en la misma idea. No más alfabetización digital/audiovisual exclusivamente instrumental, nos debe dar igual cómo funciona el Final Cut o el Adobe Premiere o por lo menos no nos deben obsesionar las funcionalidades técnicas. No antes de aprender a deconstruir/reutilizar una imagen.

Cuando hayamos aprendido a hacer eso, entonces nos preocuparemos por temas formales como calidad técnica, etc. ¿Por qué hablo de esto y parezco que salgo por las ramas? Porque creo que si sumamos el concepto remezcla al de educación/comunicación estamos aportando un plus de conciencia crítica y transformadora.

Porque lo que queremos es transformar la sociedad, ¿no?

Pedro Jiménez, respondiendo a:

¿Cómo puede aplicarse la remezcla en la educomunicación?

En un nivel más activista/político se podría quizás decir que la composición de paisajes sonoros puede y debería crear un lugar de fuerte oposición basada en la escucha consciente frente a los, ampliamente extendidos, medios comerciales y a las corporaciones dedicadas a la música que intentan usar el medio esquizofónico estratégicamente para transportar a

los consumidores potenciales a un estado de inconsciencia aural y comportamiento inconsciente y finalmente al acto de consumir. Más que para adormecernos en un falso confort, se puede usar el medio esquizofónico para despertar nuestra curiosidad y producir el deseo de un conocimiento más profundo informándonos sobre lugares y culturas propias y ajenas.

El micrófono altera la escucha. La simple comparación entre el modo en que oyen nuestros oídos y cómo el micrófono recoge los sonidos del ambiente alerta a nuestra conciencia sobre el paisaje sonoro. No sólo se intensifica la escucha de quien graba, a menudo también sucede lo mismo con la de quienes se dan cuenta de la presencia del micrófono. Esto crea un acontecimiento y un nuevo significado de lugar. A veces el micrófono también puede representar una nueva vía de acceso al ambiente. Frecuentemente legitima nuestra presencia en ciertos lugares e incluso incentiva que uno entre en lugares que normalmente son inaccesibles. A veces también alienta la curiosidad de quien graba y nos empuja a aventurarnos en un territorio desconocido. Por supuesto, otras veces puede bloquear el acceso cuando se ve como una amenaza segura o una invasión de la privacidad.

El oído tiene la capacidad de enfocar, de combinar lo cercano y lo lejano, de prestar atención a sonidos específicos y desplazar nuestra atención de un sonido a otro, tiene características selectivas. Por el contrario, las formas en las que escucha el micrófono no son selectivas, están limitadas por sus especificaciones técnicas.

Hildegard Westerkamp, *Estableciendo vínculos entre la Composición de Paisajes Sonoros y Ecología Acústica*, 2002.

Se puede *hackear* jugando de una forma no esperada o modificando los elementos (desde la interfaz física hasta el código). Un acto de *hackeo* muy simple y divertido en un videojuego: jugar sólo con el sonido, oscurecer la pantalla o viceversa, apagando el sonido y jugando en completo silencio.

Flavio Escribano, respondiendo a:
¿Qué significa *hackear* un videojuego?

Un lugar, como espacio habitado y cargado de significado, como espacio “de identidad, relacional e histórico”, está, en gran medida, construido de memoria y una importante parte de esa memoria, ya sea individual o colectiva, es el resultado de la sedimentación en la que participa de forma determinante la auralidad. Cada entorno y cada situación -pero también cada acto y cada instante- están vinculados inexorablemente a unos sonidos concretos que los caracterizan y los identifican, o los individualizan, frente a las acústicas de otros espacios y contextos.

Juan-Gil López, “La auralidad consensuada”, en *Actas del primer Encuentro Iberoamericano sobre Paisajes Sonoros*, 2008.

Nuestro contexto de trabajo, de siempre, ha sido y es el *ciberpunk*. En ese sentido, nos resultan muy iluminadoras unas declaraciones de John Lydon (alias Johnny Rotten, el Pistol por excelencia) en su autobiografía donde se desconectaba de la conexión entre dadá y situacionismo con el *punk*, que defiende Greil Marcus en su libro *Rastros de Carmín*. Lydon afirmaba allí: “todo el rollo de los situacionistas franceses y el *punk* es una chorrrada. ¡No tiene sentido! Eso sí que es charlatanería de libro. Las revueltas de París y el movimiento situacionista de los sesenta son pijadas de estudiante *artie* francés”. El arte no va a cambiar nada. Sólo va a facilitar hacer referencias cruzadas de referencias cruzadas para sonar “intelectual.” Así pues, que le den al arte. La vida es remezclar la vida.

David Casacuberta y Marco Bellonzi, respondiendo a:
¿El arte de remezclar la vida? ¿O la vida es remezclar el arte?

La modernidad se ha leído y observado detenidamente pero rara vez se ha escuchado.

Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts* [Ruido, agua, carne. Una historia del sonido en el arte], 2001.

El supuesto espíritu individualista que buena parte de la historia oficial ha tratado de hacernos creer para el flamenco es incierto. O cierto únicamente en parte. Esta historia oficial del flamenco ha soslayado los numerosos ejemplos que demuestran que ha sido un arte subversivo, radical en sus planteamientos y resistente a la opresión de los altos estamentos de la sociedad. Que nos conste, desde mediados del siglo XIX hasta hoy mismo, no son pocas las prácticas antagonistas que han expresado su rebeldía a través de y con este arte, tanto en lo que respecta a las líricas como en lo tocante a las acciones más y menos musicales o dancísticas que han puesto en práctica quienes se autodenominaban y autodenominan flamencos.

Nada más lejos de la aséptica perspectiva historiográfica actual auspiciada por nuestras instituciones democráticas. Al igual que el Vaticano antes de canonizar a sus mártires (o incluso en los prolegómenos de la beatificación), las instituciones culturales están empeñadas en higienizar, en desprender de cualquier mácula la “hagiografía” de los personajes del flamenco para que su biografía impura no mancille la “gran historia” de este “nuestro arte”. Un arte que es llamado español, gitano, bajoandaluz, bajoandaluz poligonal, gaditano, jerezano, sevillano, trianero y un largo, largo etcétera. Sin embargo, desde estas latitudes a todas estas denominaciones se sobrepone la del flamenco como “andaluz”, apelativo coincidente con la unidad político territorial a la que corresponde un grupo geográfico, un

electorado. Una sociedad a la que estas instituciones le recuerda que es una, que debe permanecer unida, ser fiel a sí misma y, sobre todo, debe portarse bien y estar satisfecha de sí misma.

Dicha limpieza historiográfica pasa por omitir o, cuando menos, desdibujar la vida y obra libertaria de unas gentes del arte. Gentes que bien por profesión, bien sea ésta ejercida o bien impostada (para poder circular de un país a otro) y siempre por convicción, estuvieron en contacto con los comités internacionales de la lucha obrera.

Curro Aix, respondiendo a:

¿Qué clase de tecnología es el flamenco?

El micrófono permite a quien graba descubrir y atender a emanaciones sutiles de pequeños sonidos. A menudo enmascarados o demasiado bajos como para escucharlos en condiciones normales, estos sonidos se pueden elevar a un rango audible. Su significado social se puede aumentar o alterar drásticamente. Estos paseos sonoros recogen la interacción específica con un lugar, aquella en la que el micrófono construye una experiencia particular, y en la que el movimiento de quien graba permanece audible.

Andra McCartney, “Soundscape Works, Listening, and the Touch of Sound” [Obras de paisaje sonoro, la escucha y el tacto del sonido], en *Aural Cultures* [Culturas auditivas], 2004.

Me interesa la visión que inauguró Vilém Flusser a mediados de los noventa en su célebre obra *Pour une philosophie de la photographie*, cuya hipótesis esencial parte de tener que reconocer que a lo largo de la historia de la cultura humana se han producido dos hitos fundamentales que lograron revolucionarla. Uno, la invención de la escritura y el otro la invención de la fotografía. Con respecto a esta segunda consideración estoy de acuerdo con la formulación que hace de que, hoy en día, la imagen fotográfica ha evolucionado esencialmente hacia una imagen técnica cuya naturaleza aparece condicionada por el *software* que la forma, de manera que no seríamos nosotros quienes haríamos las imágenes, sino que serían los propios complejos programas quienes tomarían las decisiones tecnológicas necesarias para producir la imagen.

Si hablamos de fotografía, de qué fotografía estamos hablando, de la fotografía en tanto arte, de la fotografía documental, de la fotografía de recuerdo y familiar, de la fotografía espacial, de la fotografía editorial y de moda... Aunque podría diseccionar todas y cada una de ellas, creo que lo importante

radica en que todas las posibles acepciones en las que la fotografía pudiera escindirse estarían dentro del universo de la cultura, por lo que parece entonces que podría adentrarme en dar respuesta a la cuestión planteada, pues no en vano la pregunta se refiere al futuro de la cultura audiovisual y ésta precisamente debe su existencia a la propia tecnología en la que se funda. Hace unos días leía en *La Photographie.com* un artículo sobre el festival fotográfico *VISA pour l'Image* que ponía de manifiesto la definitiva desaparición de la fotografía documental en los términos en los que hasta ahora la conocíamos; esto es, la decisión de un fotógrafo de implicarse en un reportaje o documental y tratar de bucear en las historias que conformaban el mismo. Hoy, venía a decirse, esta especie de aventura de la imagen ya no existe. Ya no hay grandes reporteros fotográficos, hoy en realidad no hay tiempo de espera en ninguna redacción de periódico o revista alguna del mundo, basta con enviar a alguien hasta el lugar de los acontecimientos, tomar fotografías, descargar las imágenes de la memoria *flash* y enviarlas *online* o vía satélite. Sería una cuestión de horas y no de días como se hacía necesario antes. Si tuviera que tratar de buscar analogías entre la fotografía, el vídeo, y el audio, no me quedaría más remedio que seguir los pasos de Flusser y concluir que lo que hermana a todas ellas es el *software*. ¿Acaso alguien puede poner en duda que un mismo programa en la cámara no captura imágenes en movimiento, imágenes estáticas o sonido? ¿En qué se funda nuestra decisión?, en decidir qué botón seleccionar para que el programa actúe.

La imagen técnica actual se constituye a través del movimiento y el sonido, pudiendo detener en una sola imagen, o un solo sonido, la inacabable secuencia que hemos decidido grabar. La fotografía desde su origen ha actuado como un intermediario que ha ido proporcionando una evolución hacia el cine, el vídeo, y el audio a través del progreso tecnológico. Por ello, he de responder que el futuro de la cultura audiovisual no está tanto en manos de la fotografía como de la propia tecnología, aunque a mí siempre me pareció que Flusser dejaba a un lado una cuestión que finalmente creo que es decisiva, y que no es otra que dar respuesta a la siguiente pregunta: ¿quién aprieta el botón?

Francisco González Fernández, respondiendo a:

En los *Encuentros Regreso al futuro* hemos intentado “recordar qué sucederá la semana próxima”; siguiendo esa ecuación o analogía, ¿hemos de buscar el futuro en la fotografía?

El nuevo nómada urbano está aquí y allí al mismo tiempo, transportado por el ritmo secreto de su *walkman* y en contacto directo con el lugar que atraviesa.

Jean Paul Thibaud, “The Sonic Composition of the City” [La composición sónica de la ciudad], en *The Auditory Culture Reader* [El usuario de la cultura auditiva], 2005.

Una de las cosas que mantengo en el artículo “El *blogger* como productor” es que hoy el *blogger* ejercita elementos culturales con raíces en la remezcla de la música. Los mejores *bloggers* tienen una lista, diría una librería, de *blogs* y sitios de noticias de los cuales escogen material sobre el cual comentar. Esto es similar al DJ que depende de una librería de música para desarrollar un *mix* para la audiencia.

Eduardo Navas, respondiendo a:

Tú que has sido DJ... ¿considerarías que el *blogger* es un *text-jockey*?

A través de los sonidos se puede reconocer una serie de informaciones que no sólo reproducen las actividades del grupo, sino que pueden ayudar a organizar o desestabilizar la comunidad. Es por ello que el control sobre los sonidos ha sido siempre muy sereno [...]. Era necesario un control eficaz, y no sólo al nivel más tangible, el de la prohibición material: las normas del grupo, asumidas por el individuo, internalizadas y asimiladas como única alternativa posible, han sido siempre uno de los más eficaces medios de control sobre el espacio sonoro.

Francesc Llop i Bayo, “Paisajes sonoros, espacio sonoro”, 1987.

Dark Fiber es tanto una metáfora como un término técnico (ancho de banda no utilizado). El concepto apunta a un potencial que sigue estando ahí fuera. Creo firmemente en la naturaleza programable de estos nuevos medios. Significa que no hay una “naturaleza” con la que debamos reconciliarnos sino sólo una cultura que es posible cambiar. Podemos alterar los propios términos bajo los que nos comunicamos. No son inamovibles.

Geert Lovink, respondiendo a:

¿Sigues pensando que el potencial del *Dark Fiber* sigue siendo infrautilizado?

Trabajé con un biólogo de la unidad de investigación de mamíferos marinos en St. Andrews llamado Vincent Janik. Fue el que descubrió que los delfines con nariz de botella que habitan en la zona de Murray Firth tenían silbidos individuales a modo de firmas, algo similar a los nombres. Así que cuando una hembra da a luz repite un silbido concreto que su joven delfín aprende y que desde ese momento es como una firma silbada para toda su vida, es como su nombre. Cuando hace algunos años estaba con Janik usé hidrófobos para recoger las emisiones de los ecos de localización; ya sabes, lo que mencionamos en relación a los murciélagos, porque los delfines usan el mismo sistema para orientarse, para identificar a

la presa, para acercarse a ella y, cuando están realmente cerca, también pueden utilizarlos para dejarla sin sentido y matarla con una poderosa emisión de ecos de localización. El ultrasonido revienta la vejiga natatoria de los peces. Él también me contaba que se comunican usando ecos de localización con emisiones que duran varios segundos. Y yo le pregunté si había probado alguna vez a fragmentar esas emisiones y examinarlas. Me respondió que uno de esos estallidos de ecos de localización de tres, cuatro, o cinco segundos, puede contener aproximadamente la misma información que un libro de bolsillo corriente. En realidad, estaba diciendo que los delfines se comunican a una velocidad a la que nuestros ordenadores más rápidos ni siquiera pueden逼近arse.

Chris Watson, en entrevista con Mark McLaren, en “Encuesta sobre la ubicación y el contexto basado en los medios de comunicación”, 2006.

La pesadilla podría ser no lograr la comunicación a través de su *remix*... pero claro, podría también ocurrir que un apagón de esos cada vez más frecuentes acabe con la electricidad.

Fran ilich, respondiendo a:

¿Cuál es la pesadilla del DJ?

El sonido es similar a las cenizas, lo ves, tiene forma, pero cuando intentas agarrarlo se deshace, se esfuma, vuela.

Chiu Longina, inédito.

*“LA MULTIPLICIDAD
APARECE EN
UNA SECUENCIA
DESPLEGADA
EN MÚLTIPLES
CAPAS,*

*EN LAS QUE LAS
DISCONTINUIDADES
E INCLUSO LAS
CONTRADICCIONES
PUEDEN
ENCONTRAR SU
LUGAR”.*

~~La salvación de Eurídice.
Una termodinámica
de la fantasía (segunda parte)~~

~~WU MING 2~~

Por lo tanto, resumamos:

El mundo es pequeño, pero denso como un fractal. Para no andar a la deriva, intentamos ser personas informadas de los hechos. Engullimos las noticias para encontrarnos con más preguntas que antes y las pocas respuestas, demasiado frías para reconfortar el corazón. Pero bueno, simplifiquemos todo para abandonarnos a una fe: una realidad ventajosa, fácil de manejar que entierre el tumulto. Y quizás no habría nada de malo en esta voluntad de creer, si no fuera porque nuestra fe podría ser la realidad ventajosa “de cualquier otro”, el resultado de una hipnlopedia. Una buena historia, bien contada, basta con ocultar el truco. Pero una buena historia, bien contada puede incluso ser el antídoto que nos sirva.

En primer lugar, porque cuando se trata de narraciones, nuestro cerebro está más inclinado a la complejidad. Así, para comprender no estamos obligados a comprimir. Muchas dudas sobreviven y la fe se aleja.

En segundo lugar, porque los hechos no se tocan, si son cuerpos inanimados. Pero las historias son máquinas para la transfusión de sangre, dispositivos para activar emociones.

En tercer lugar, porque los hechos no van a pique, si hay una trama que los mantenga atados.

En cuarto, porque necesitamos leer el mundo con la profundidad y el espacio que reservamos a las novelas. Todo está en entender cómo podemos lograrlo. Cómo podemos escribir novelas de transformación que traduzcan los hechos en historias y hagan emerger un vado, entre ficción y realidad.

Yo me he hecho una idea leyendo los relatos de algunos “diecisietaños”.

Hace un tiempo, una amiga profesora me invitó a su colegio para dar una conferencia titulada: “¿Qué es la literatura?”. Horrorizado con la tarea, estaba a punto de rechazarla pero después me dije que en el fondo no debía ser “yo”, a la fuerza, quien respondiera a la pregunta, sino que quizás sería suficiente con que hiciera reflexionar a los estudiantes, para ayudarlos a encontrar “su” respuesta. Como primer paso, le pedí a mi amiga que leyera en clase un relato de Donald Barthelme, *El globo*, de 1981²⁶. En Italia, el autor no es muy conocido, pero en los Estados Unidos está considerado uno de los más grandes escritores de relatos cortos, al nivel de Hemingway y Carver. David Foster Wallace declaró incluso en una entrevista que la lectura de *The Balloon* le hizo comprender que escribir era todo lo que quería hacer en la vida. La historia es más bien simple: el narrador infla un globo enorme y lo hace colocar de noche sobre los edificios de Manhattan. La estructura ocupa unas cincuenta manzanas. Al despertarse, los ciudadanos lo acogen con reacciones diversas y se preguntan sobre sus posibles funciones y beneficios. Las autoridades deciden dejarlo donde está, incapaces de desinflarlo y convencidos de que, después de todo, a la gente no le disgusta. Pasan veintiún días, la compañera del narrador vuelve desde Noruega, ve el globo y descubre que el protagonista lo ha inflado como “espontánea apertura autobiográfica, relacionada con la escasez y la abstinencia sexual”. Por eso desinflan el globo, lo doblan y lo guardan en un almacén de West Virginia. Como segundo paso, pedí a mi amiga que debatiera el relato, sin exagerar con la exégesis, simplemente para decir que Barthelme, en forma de parábola, nos ofrece su punto de vista sobre el sentido y la función de la literatura.

Los alumnos recibieron el relato con la tarea de transformarlo, re-escribirlo, violarlo a placer y después enviármelo.

Los textos así producidos, pensaba, podían expresar una “crítica creativa” del original, distinta de los comentarios académicos que los estudiantes imitan (o copian) de las antologías cuando deben hacer el tema de

26. Se puede encontrar una traducción al castellano del relato de Donald Barthelme en <http://www.lasombrereria.com/aversiones/2008/12/donald-barthelme-el-globo/>

literatura. Esperaba que algunos conceptos, difíciles de expresar en un lenguaje técnico, pudieran encontrar su camino en una escritura narrativa²⁷.

Como tercer paso, leí los relatos de los chicos y fui al colegio para discutirlos con ellos.

0. Novelas de transformación

El experimento que propuse a los alumnos, respecto a la re-escritura espontánea, se diferencia por el solo hecho de que el relato de partida está ya seleccionado, no se puede elegir. Normalmente, cuando alguno decide modificar un texto de forma creativa, lo hace bajo el estímulo de dos fuerzas contrapuestas: el original le fascina, pero al mismo tiempo le desilusiona por algunos elementos. Si un apasionado de *El Señor de los Anillos* escribe un cuento colateral de la saga, es porque el universo narrativo de Tolkien, aún cuando maravilloso y detallado, no le parece completo.

Cuando se trata de “contar los hechos”, es decir, de transformar el relato de los hechos en un nuevo cuento, nuestra elección está guiada por los mismos elementos: fascinación y frustración. En general, la realidad nos fascina y nos opriñe por los mismos motivos: estamos rodeados -es en parte previsible- podemos controlarla, pero a veces nos enfada -es en parte imprevisible- por lo tanto nos lía pero estimula nuestra curiosidad. Si por el contrario, miramos al relato de la realidad, nos fascina cuando es complejo y nos frustra cuando es complicado. Nos fascina con el orden de los elementos y nos frustra con la simplificación.

Experimentamos estos sentimientos al máximo cuando nos encontramos con simulacros de historia, de crónica o de memoria: la Postguerra, Hitler, los Balcanes, la Mafia... Relatos esquemáticos y estereotipos que acaban por ser considerados más reales que la propia realidad cuando, por el contrario, son buenos al máximo para consideraciones de uso. Ese es el aspecto frustrante, pero el vacío que enmarcan es también motivo de gran fascinación porque sentimos que es un lugar ideal donde clavar el cuchillo, para hacer explotar las contradicciones del sentido común y de los ideales proclamados. Dicho vacío es tal porque ha sido “vaciado”: es una nada artificial que alude a centenares de tesoros.

1. Transformación expansiva: integrar el texto

En inglés se llama *nitpicking*, buscarle tres pies al gato, y es la operación creativa más simple y primordial que se pueda hacer sobre un texto. Corregir los errores. O bien: dejar los errores donde están y corregir las consecuencias. Uno de los alumnos, por ejemplo, modificó el sistema de amarre del globo, porque el juego de contrapeso inventado por Barthelme no le parecía convincente. Introdujo cuerdas y cabos de acero, que después terminaron por ganarse un papel en el desarrollo de la historia, provocando daños y además una cabeza cortada. Otro intentó explicar mejor cómo las autoridades ciudadanas no tenían capacidad para desinflar el globo.

Si el *Doctor House* se equivoca al enumerar los síntomas de una enfermedad, el fan de la serie experto en medicina le busca enseguida tres pies al gato. Si tiene ganas, puede incluso rescribir el capítulo y transformar la equivocación en un elemento narrativo: no un error de los guionistas, sino un error de House, que incide en la trama y en la salud del paciente.

27. “La escuela tradicional enseña a los alumnos cómo leer un texto con el fin de lograr una respuesta crítica; nosotros queremos animarlos a considerar cómo enseñar a los alumnos a relacionarse con un texto de forma creativa. [...] Las historias de los fans no son simples ‘ampliaciones’ o ‘continuaciones’ del original. Son argumentos construidos en base a nuevas historias en vez de en base a ensayos críticos. Mientras un ensayo literario utiliza un texto para responder a otro texto, la ficción del fan usa la ficción para responder a la ficción”. Henry Jenkins, “How Fan Fiction Can Teach Us a New Way to Read Moby Dick”, http://henryjenkins.org/2008/08/how_fan_fiction_can_teach_us_a.html

No siempre una historia tiene problemas de tipo técnico. Otras veces, se trata de agujeros en la estructura del relato. En dicho caso, una “crítica creativa” del texto consiste en hacer más claro un pasaje, más explícito un diálogo, o viceversa: hacerlos más oscuros si resultan demasiado telegráficos. Un tipo de *editing* sin el consentimiento explícito del autor (pero en el fondo, ¿qué es publicar una historia, si no dar una autorización explícita a este tipo de operaciones?).

Cuando la materia prima de la transformación narrativa son los simulacros de crónica que he descrito antes, hacer *nitpicking* significa interrogar a los archivos, a las fuentes orales y escritas, a los testimonios oculares. Hacer la labor de un historiador, pero con objetivos diversos. De hecho, mientras el historiador lleva a cabo sus investigaciones para acercarse a la realidad de los hechos, el narrador sólo tiene que ampliar su base de trabajo, saber lo que ya se ha contado y cuántas versiones alternativas existen de su relato de partida. No es cuestión de ser exactos, sino de ser conscientes.

Sobra decir que internet y la inteligencia colectiva²⁸ han aumentado de forma desmedida esta posibilidad de investigación. Un simple apasionado puede rastrear y consultar con facilidad materiales que en el pasado fueron renta de historiadores y periodistas. Tanto es así que la escritura (y la lectura “experta”) de historias que utilizan dichos materiales está cada vez al alcance de más personas. El género de la novela histórica ha cambiado mucho con la revolución digital: si hace tiempo se escribían sobre todo novelas de “ambientación” histórica -porque los materiales rastreados por el autor no académico no consentían otro tipo- hoy se escriben novelas de “transformación” histórica, en las que las fuentes de historia y de información son los materiales de partida de la máquina narrativa. Si antes, la historia era en su mayor parte el telón de fondo, el escenario de un teatro, el vestuario, hoy en día, ello entra a formar parte de la trama en un tipo de realidad mixta, en el sentido de *mixed reality*, todo el espectro que va desde la realidad a la ficción pasando por los distintos cruces de las dos²⁹.

2. Transformación hermenéutica: interpretar el texto

Antes de empezar a escribir, “mis” alumnos extrajeron del cuento de Barthelme una interpretación mínima: el globo hinchado es una alegoría de la obra literaria. No siempre se dice que un pasaje tan explícito sea necesario para transfigurar una historia. La lengua y las estructuras narrativas de un texto nos pueden sugerir una “crítica creativa” sin pasar de una interpretación explícita.

Sin embargo, cuando la materia prima es una crónica, es decir, un relato de hechos, es raro que la lengua y la trama sean suficientemente vitales para proporcionar una inspiración inmediata. Es más, creo que es engañoso querer contar una historia de este tipo sin tener primero la visión, no tanto de la trama, sino de una óptica del mundo. El riesgo es reproducir una interpretación dada, incorporada a la narración, sin ni siquiera darse cuenta, o peor aún, fingiendo no verla, en nombre de la objetividad, de la separación emotiva y de la naturaleza “literaria” de la propia obra³⁰.

28. ¿Qué es la inteligencia colectiva? En primer lugar hay que reconocer que la inteligencia está distribuida por donde hay humanidad y que dicha inteligencia, distribuida por todas partes, puede ser valorada al máximo mediante las nuevas técnicas, sobre todo poniéndola en sinergia. Hoy en día, si dos personas distantes saben dos cosas complementarias, a través de las nuevas tecnologías, pueden entrar en comunicación una con otra, intercambiar su saber, cooperar. Dicho de forma bastante general, en grandes líneas, eso es en el fondo la inteligencia colectiva”. Pierre Lévy, *L’Intelligence collective. Pour une anthropologie du cyberspace*, Editions La Découverte, Paris, 1997. (INFOMED hizo la traducción autorizada del francés. Versión electrónica en castellano: <http://inteligenciacolectiva.bvsalud.org/public/documents/pdf/es/inteligenciaColectiva.pdf>).

29. El concepto de “continuum virtual” fue introducido por primera vez por Paul Milgram y Fumio Kishino, “Taxonomy of Mixed Reality Visual Displays”, *IEICE Transactions on Information Systems*, Vol. E77-D(12), 1994. http://vered.rose.utoronto.ca/people/paul_dir/EIICE94/ieice.html

“El entorno operativo de las nuevas telecomunicaciones se construirá de forma que suministre un espacio virtual con bastante realidad para poder garantizar la comunicación. Nuestro objetivo es examinar la idea de tener, por un lado, el espacio virtual y, por otro, la realidad, ambas disponibles dentro del mismo entorno operativo”.

30. “La alternativa está entre la narración con interpretación incorporada -que es la vieja pretensión del objetivismo histórico- y lo contrario: interpretación con narración incorporada”. Mario Tronti, “Poscritto di problemi”, en *Operai e Capitale*, Einaudi, Torino, 1971. (Edición en castellano: *Obreros y Capital*, Ediciones Akal, Madrid, 2001).

Además, es precisamente la interpretación consciente -explícita en la cabeza del que escribe, aunque disimulada en el papel- la que permite que una novela se convierta en “metahistórica”, es decir, que trascienda las épocas, tanto en la acción narrativa como en la publicación efectiva.

Recientemente, Spike Lee ha dirigido una película sobre la masacre nazi fascista de Santa Anna de Stazzema. Ha recibido muchas críticas por algunas elecciones narrativas que no reflejan la realidad histórica. La asociación de los partisans lo ha acusado de no haber contado la verdad y Lee se ha defendido diciendo que la película, desde el clásico *disclaimer* inicial, declara que es una obra de fantasía. Desde mi punto de vista, ambos están equivocados. Por un lado, quien reprocha a una historia no ser verdadera y, por el otro, un director que no asume la responsabilidad de haber “interpretado” los hechos, con más razón aún porque las escenas criticadas son harina de su costal, fruto de su fantasía, por tanto de una elección consciente y no de un banal error histórico³¹.

3. Transformación visual: orientar el texto

Cualquier relato tiene necesidad de tener un punto de vista. Escoger cuál no es una operación típica de un cierto modo de contar, sino un pasaje inevitable para construir una historia. Sin embargo, cuando el punto de partida de la narración es a su vez una narración, el sentido de la elección cambia de forma radical. En ese caso, de hecho, ya existe un punto de vista, seguramente porque existe ya un relato, es decir el canon que pretendemos transformar.

Jugar con las perspectivas es un aspecto típico de la narrativa de la transformación. ¿Cómo sería *La isla del tesoro* contada por Long John Silver? ¿Cómo sería el Evangelio contado por Judas? ¿Cómo serían veinte años de historia italiana, vistos con los ojos de los criminales de la Banda de la Magliana? En el cuento de Barthelme, el narrador es el que ha inflado el globo. En la historia oficial de Santa Anna de Stazzema, los puntos de vista son los de los supervivientes, de los partisans, de los oficiales británicos. El que quiere elaborar estas historias no es verdaderamente libre de elegir un punto de vista, sino que debe decidir si mantener el que ya tiene -porque le ha fascinado- o buscar otro, para llenar un agujero que le agobia. Spike Lee decidió representar en su película el punto de vista de los negros americanos que combatieron en la zona de Santa Anna. Una estudiante iconoclasta anuló por completo el cuento de Barthelme y lo sustituyó por unas pocas líneas en las que la chica del narrador vuelve de Noruega, pensando lo bien que ha estado allí arriba. Cuando llega a casa, el hombre cuenta que el globo suspendido sobre Manhattan es obra suya y que lo ha colocado allí porque se sentía solo. Entonces ella le da el globo inflado egocéntrico y se va a vivir a casa de una amiga.

Henry Jenkins ha resaltado el estrecho vínculo que existe entre escoger de este modo el punto de vista de una historia y una de las clásicas preguntas que la *media education* enseña a plantearse ante un texto: “¿Qué estilos de vida, valores y puntos de vista se representan o se omiten en este mensaje?”³². La observación es importante porque ratifica una vez más cómo las elecciones narrativas que hacemos para transformar una historia son la expresión creativa de la crítica a la propia historia.

En el octavo canto de la *Odisea*, Ulises está en la corte de Alcinoo, rey de los feacios. Ninguno sospecha su

31. La película *Milagro en Santa Ana* fue presentada, por su director, en Italia en octubre de 2008.

32. Henry Jenkins, “How Fan Fiction...”, *op. cit.* Las otras preguntas clásicas de la *media education* son: 1) ¿Quién ha producido el mensaje?; 2) ¿Qué técnicas ha usado para llamar mi atención?; 3) Las personas distintas a mí ¿cómo podrían entender el mensaje de forma distinta?; 4) ¿Por qué se ha producido el mensaje?

verdadera identidad, hasta que el aedo ciego Demódoco, durante un banquete, narra los acontecimientos de la guerra de Troya. Entonces, el héroe, encontrándose a sí mismo en las palabras del poeta, estalla en lágrimas y revela a Alcinoo su nombre.

No es el simple recuerdo, la nostalgia del pasado es lo que hace llorar a Ulises. Ni los hechos cantados por el aedo son tristes por sí mismos: al contrario, celebran la victoria de los Aqueos y la astucia de su campeón. Son dos los elementos que los hacen commovedores, es decir significativos: la trama del relato y el punto de vista externo del poeta³³.

Para comprender lo que somos, no bastan los hechos, nos hace falta una historia. Y para que esa historia no sea un simple monólogo, no basta con mirarse el ombligo, necesitamos el punto de vista de otro.

No es casualidad que mucha literatura postcolonial, y en particular el llamado realismo mágico, tenga como trato distintivo la elección de un punto de vista “otro”, atropellado por la Historia y por el imperialismo.

En Occidente, la misma estrategia narrativa llega a poner el relato en manos de los criminales, desviadores, coprotagonistas, animales, objetos. Pero esta ampliación señala también un cambio de estrategia. En la literatura postcolonial las voces que vuelven aemerger sacan a la superficie verdades perdidas: eso es el “otro” y por eso mismo es “verdadero”, porque es un pedazo sacado de la realidad. En las “novelas de transformación”, el acento no está puesto sobre la realidad, sino sobre la alteridad de los puntos de vista. La óptica elegida por el autor para interpretar los hechos no coincide con el punto de vista de un personaje en particular. Incluso el que narra necesita una visión externa, por tanto debe hacer pedazos la propia visión y declinarla con cerebros diversos, ojos extraños, para evitar, en última instancia, ser fan de uno mismo. Descartar esto permite a la novela nacer con una fuerte interpretación pero no morir por exceso de conciencia “política”: se trata de ayudar a comprender, no de explicar.

4. Transformación proxémica: abrazar el texto

En el cuento de Barthelme, el narrador se retira apenas ha colocado el globo. Es un demiurgo burlón que crea el mundo y después lo observa para su propio divertimento. Volverá sólo al final, para dar la orden de recoger la obra y devolverla al almacén.

La mayor parte de las “críticas creativas” de los alumnos hacían referencia precisamente a esta distancia, percibida como artificiosa. En sus relatos, el narrador está obligado a interactuar con los habitantes de Nueva York, a usar el globo de alguna forma, a sufrir las consecuencias de su propia colocación: encallado en un cable de amarre, barrido de improviso por un golpe de aire, linchado por la multitud.

Fue Kant quien sostuvo que el juicio estético es puro, es decir, independiente de la utilidad o bondad del objeto y de su existencia real. Por ello, el verdadero artista tiene que distanciarse de su obra: el error peor que puede cometer es el error del apego sentimental. Al dar vida a algo bonito, no debería tener ni siquiera la belleza como fin, sino que el arte debería brotar de sus manos como una hoja en una rama. ¿Qué decir entonces de una casa? El hecho de que sea bonita o fea no depende de que sea habitable. Pero si no es habitable tampoco es una casa y aunque sea bonita, como edificio será un fracaso. Por otra parte, si la casa es funcional pero feísima de ver, prefiero no vivir en ella. En esto, se parece la narrativa a la arquitectura. No se debería construir una casa sin pensar en las personas que van a vivir dentro.

El distanciamiento predicado por Kant recuerda de cerca la objetividad científica: aunque en este caso la economía, la voluntad de poder y el subconsciente parecen minarlo por los cimientos. Cuando se trata de

33. Adriana Cavarero ha bautizado “paradoja de Ulises” a esta necesidad de construirnos una identidad, de comprender el significado, a partir del relato de los otros. Cfr. Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano, 2007.

cumplir una transformación creativa que tiene como materia prima el “relato de los hechos” y como referente una comunidad entera, entonces el arte desinteresado es completamente imposible porque el relato tiene que ver conmigo y el público me comprende. No puedo dejarme vencer por la retórica como quien no quiere la cosa, contemplar lo absurdo sin rebelarme. No puedo cerrar el libro y vivir más allá de la cubierta. Usar las palabras me compromete, es un acto real. Usar la crónica y la historia no es como montar pedazos de cultura: si los miro desde una distancia adecuada, descubro que son pedazos de vida, que todavía viven dentro de mí y dentro de los otros. Puedo usar todos los metalenguajes que quiero pero no puedo ser una “metapersona”. Decir: “llueve, pero no lo creo”³⁴. Puedo concederme cualquier actitud: la risa y el llanto, la broma, el juego y la tragedia. Pero no puedo fingirme extraño y distante porque mentiría: *de nos fabula narratur*. Cada historia habla de nosotros. Por lo tanto, también de mí.

Esta implicación no significa entrometerse en la narración, animar a un personaje o a otro, escupir a la cara al lector la propia moral, luchar con las palabras para demostrar una tesis. Significa sólo esto: escribir los libros que se querrían leer y no sólo aquellos que se quieren escribir. Construir una novela como si fuera la casa en la que tuviéramos que vivir. Por lo tanto, ¿estamos obligados a ser serios? En absoluto. Antoni Gaudí construyó en Barcelona distintas moradas de todo menos “serias”. A menudo, sorprendió a los propios que habían encargado la obra, pero no pudo trabajar como si no existiesen. El que encarga una novela no es el arte, el editor o el escritor mismo. Es una comunidad potencial, no ligada a un tiempo y a unos espacios precisos, pero no por ello, menos real. Una acumulación de necesidades, relaciones, mezquindad y conflictos. Es en dicho contexto donde una historia propone su visión. No para mostrarla sino para discutirla.

Muchos escritores se guardan bien de atribuir a la literatura un papel educativo. A menudo afirman lo contrario y reciben un aplauso inmediato. Escribir con intención pedagógica es cosa de presuntuosos y catequistas. A mí me parece que esta falsa modestia es en realidad cobardía bajo triunfos simulados.

La palabra “educar” tiene el significado etimológico de “sacar fuera” (del latín *ex + ducere*). El ejemplo clásico es el de Sócrates, el hijo de la lavandera, que ayuda a los interlocutores a crear conceptos y por lo tanto les hace crecer sin inculcar nada. Nuestra idea de educación está ligada a la relación maestro/alumno, pero de una comunidad en su conjunto bien podríamos decir que se educa a sí misma y que cada uno es, a su modo, responsable de lo que la educación saca fuera de él. Ser conscientes de este cambio de dones significa aceptar el propio papel educativo.

El crecimiento es el resultado de un conflicto entre fuerzas contrapuestas: por una parte la identidad, es decir, el mantenerse, seguir siendo uno mismo, por otro la libertad, es decir, cambiar. Cualquier palabra que se dirija a ambas fuerzas es una palabra educativa, que saca fuera la libertad de la identidad: tú eres esto y puedes convertirte en esto otro. Para crecer necesitamos saber quiénes somos y qué queremos ser. Según Miguel Benasayag, en la época de las pasiones tristes, la educación ha entrado en crisis porque al deseo de futuro se responde sólo con amenazas³⁵. El crecimiento de los hijos se ha transformado en un adiestramiento, un kit de supervivencia para tiempos oscuros. No se aprende inglés para tener una enorme oportunidad de conocimiento, sino porque es indispensable en el mundo laboral. No se puede perder el tiempo con intereses sin provecho: actividades físicas que no sean *fitness*, juegos que no enseñen algo, conocimientos que no se puedan gastar. Todo se convierte en armadura, coraza artificial impuesta sobre la vida, porque sin la atracción de un futuro posible, no se consigue sacar fuera nada de los individuos.

34. La frase de Goodman ha sido usada por Wittgenstein para hacer ver cómo los enunciados observadores (“llueve”) no pertenecen, normalmente, al juego lingüístico del creer/no creer. Emparejar las dos cosas produce un sinsentido. Del mismo modo, debería producir un sinsentido, en el juego lingüístico de escribir novelas, emparejar “lo he escrito” con “en el fondo, no me interesa”.

35. “Temiendo el poder del deseo, muchos pueden encontrar una cierta utilidad en el uso ‘razonado’ de la amenaza. [...] Profesores y padres pueden verse tentados a utilizar la información sobre los peligros inminentes del futuro como instrumento educativo para el bien de los jóvenes. Ahora, desde el punto de vista psicoanalítico, cada intento de educar a alguien basándose en la amenaza está destinado al fracaso”. Miguel Benasayag, Gérard Schmit, *Les passions tristes: Souffrance psychique et crise sociale*, La Découverte, París, 2003.

Decir que una historia tiene valor educativo, no significa transformarla en un encantamiento, escribir con un fondo de moral, o hacerse la ilusión de que puede cambiar por sí sola la conducta de la gente. Para que sea educativa, es suficiente con que se cuente para una comunidad, a partir de la interpretación e imaginando un futuro posible. En primer lugar, está la dimensión “épica” de determinadas novelas de transformación y, no por casualidad, la épica era el instrumento educativo en los tiempos antiguos. Algunos la han llamado pasión civil, pero antes es pasión verbal. Confianza en el deber épico de la palabra y conciencia de su papel trágico. Épico, porque el lenguaje puede poner en crisis el mundo e imaginar uno nuevo. Trágico, porque las palabras son lentas, y el mundo muy veloz.

5. Transformación psicológica: animar el texto

Hubo dos alumnos que escribieron su relato desde el punto de vista del globo, pero con técnicas muy distintas entre ellos. Uno colocó la “telecámara” desde su soporte original, en un tipo de subjetividad descarnada, el otro intentó tener en cuenta las diferencias entre un narrador humano y uno de plástico inflado. Las dos soluciones reflejan dos investigaciones sobre los personajes de una historia: por un lado, nos podemos preguntar qué haría X en la situación Y. De forma similar, cuando escapamos perseguidos por un perro, nos subimos a un árbol sabiendo que el perro no puede hacerlo. Con un conocimiento de este tipo, podemos describir la persecución con “los ojos” del perro. Por el otro, nos podemos preguntar qué experimentaría X en la situación de Y, la operación de empatía que llamamos “ponerse en el pellejo de alguien”. Respondiendo a esta segunda pregunta, podríamos contar la persecución como si fuéramos un perro.

Cuando un narrador de talento construye un personaje desde cero responde a ambas preguntas con un solo movimiento. Él sabe qué haría X porque se ha metido en su pellejo, o mejor: porque es él el que ha creado dicho pellejo. Se podría decir que ha inventado el personaje precisamente a partir de esas preguntas. En una novela de transformación, sin embargo, se deben a menudo hacer las cuentas con personajes históricos, reales. En ese caso, debo responder a las preguntas a partir del personaje. Y las dos respuestas son momentos distintos y no por fuerza relacionados. Puedo adivinar sin demasiado esfuerzo qué haría Hitler en una situación (y en muchos casos, sé ya lo que hizo) pero para hacerlo no necesito saber qué se siente siendo Hitler. La segunda respuesta es un paso más, al que podría incluso no arriesgarme. En cierto sentido, Hitler se mueve ya sólo. Sin embargo, si quiero dar vida al texto que estoy transformando y no tratarlo sólo como una elaboración cultural, debo intentar dar un paso más. Una obra de identificación que en cierto modo es similar al trabajo del actor. Haciendo esto, me arriesgo a encontrarme con una alteridad insuperable. Sabemos ya que los puntos de vista predilectos para este género de relato son aquellos poco representados en la “historia” oficial. Ello significa que habrá también pocos textos relativos a dicho punto de vista. Por lo tanto, reconstruirlo será una empresa compleja. En la literatura postcolonial, esta dificultad se supera en cierto modo gracias al hecho de que los autores son a menudo herederos del punto de vista pre-elegido: una escritora italo-etiopé puede contar la agresión fascista a Etiopía “desde la parte” del pueblo agredido. Pero, ¿cómo puede un escritor italiano contar el imperialismo americano en México desde la parte de los mexicanos? ¿Qué hace para ser creíble? Y sobre todo: si elegir desde un punto de vista “otro” forma parte de una estrategia para comprenderse a sí mismo, ¿será un punto de vista “reconstruido en laboratorio” suficientemente “otro” para lograr el objetivo?

El filósofo Tom Nagel, en un famoso artículo³⁶, “demostró” que no podríamos nunca decir qué se siente

36. Tom Nagel, “What is it like to be a bat?”, en *Philosophical Review*, LXXXIII, 4, 1974. El artículo se puede consultar en: http://members.aol.com/Neonoetics/Nagel_Bat.html

siendo un murciélagos. Y es precisamente porque no podemos interrogarlo y basarnos en un testimonio. Estudiando el cerebro de los murciélagos, podemos llegar a decir solamente qué experimentaríamos “nosotros” siendo murciélagos. Pero, ¿hay algo de verdad que se nos escapa, si sabemos sólo esto? A primera vista parecería que sí: no podemos saber qué experimenta un “murciélagos” siendo un murciélagos. Pero yo creo que el murciélagos no puede comparar esa sensación con ninguna otra y por lo tanto ni siquiera él sabe de qué se trata³⁷. Vale para los murciélagos y vale para nosotros, los humanos. Marguerite Yourcenar, en su cuaderno de notas para *Las Memorias de Adriano*, escribió:

Todo se nos escapa. Todos. Incluso nosotros mismos. Mi existencia, si tuviera que contarla por escrito, la reconstruiría desde el exterior, con esfuerzo, como si fuera de cualquier otro. [...] Hágase lo que se haga, se reconstruye siempre el monumento a nuestra manera, pero ya es mucho emplear piedras auténticas. Cada ser que ha vivido la aventura humana, soy yo³⁸.

Identidad y cultura no son órganos que se tienen, sino historias que se hacen. No hay un núcleo inalcanzable en el corazón de cada hombre, más duro cuanto más lejos está de mí en el tiempo, en el espacio y en los pensamientos. No hay una pureza que imitar, sino un híbrido de palabras que sobreponer a un híbrido de cuerpo. Según Wittgenstein, si un león hablase no podríamos entenderlo. Daniel Dennett le ha contestado que un león parlante no sería un león³⁹. En una novela, el león tiene en la boca una máquina para la traducción simultánea. El animal habla, nosotros lo entendemos, pero sigue siendo una bestia. Y la voz que oímos es la del autor.

6. Transformación arquitectónica: construir sobre el texto

En el relato más audaz y descabellado de los alumnos, un grupo de estudiantes italianos consigue pinchar el globo, en un desesperado intento de encontrarle un significado. La explosión resulta tan potente que hace caer las Torres Gemelas y, debido a ello, los Estados Unidos le declara la guerra a Italia y esta última se ve obligada a retirarse de la clasificación de los Mundiales de España (la acción se desarrolla en el año de publicación del cuento, 1981). Sigue un intento más bien alucinante de imaginar las consecuencias para nuestro país de la ausencia de victoria en el Mundial.

Más allá del resultado, por otra parte lleno de intuiciones, saludamos en este relato la entrada triunfal de la invención. Las modificaciones del original vistas hasta aquí tenían todas el objetivo de ajustar el texto, de prepararlo para sostener una nueva arquitectura, que se proyecta y se construye ahora. En su *Grammatica della Fantasia*, Gianni Rodari ha llamado “hipótesis fantástica” al interrogante contrafactual que permite inventar historias. Los ingleses lo llaman *what if*.

37. La idea de que un murciélagos experimente algo preciso por ser murciélagos está relacionada con la teoría que Dennett llama “Teatro Cartesiano”, es decir, la imagen de la conciencia como un palco escénico donde se “presentan” las sensaciones a un público que llamamos Yo. Nadie experimenta nada por ser él mismo, precisamente porque lo es. No hay un enano dentro de nosotros que observa nuestras sensaciones y dice “mira, todo esto es lo que se experimenta por ser yo”. Si existiese un enano de ese tipo, se produciría un efecto recurrente infinito y deberíamos preguntarnos: qué es lo que hace que el enano pueda interpretar esa sensación como la “sensación de-ser-yo”. Fácil, dentro del enano hay otro enano... y así hasta el infinito. Cfr. Daniel C. Dennett, *Consciousness Explained*, Little Brown, Boston, 1991. (Edición en castellano: *La conciencia explicada*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1995).

38. Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, 1951. (En castellano hay diversas ediciones de *Memorias de Adriano* y el cuaderno de notas, se puede leer en <http://perso.gratisweb.com/Yourcenar/memoriasdeadriano/cuadernodenotas/index.html>)

39. Los “experimentos mentales” de la filosofía son otro de los ámbitos en el que los condicionales contrafactuales están a sus anchas. En este caso, se habla de un mundo posible alternativo al nuestro donde los leones hablan nuestro idioma. Según Wittgenstein, de esa forma los hombres no entenderían tampoco a los leones, porque sus conceptos serían demasiado distintos a los nuestros. Según Dennett, los leones de aquel mundo tendrían un cerebro tan distinto a los leones de nuestro mundo que ni siquiera se les podría considerar leones.

Kafka lo utilizó para escribir su cuento más famoso: “¿Qué pasaría si un hombre se despertase transmutado en un horrible insecto?”. Si pensamos en ello, cualquier relato se puede leer como respuesta a una pregunta de este tipo.

Típica de las novelas de transformación es, sin embargo, una pregunta más específica, que en inglés suena *“what else?”*, “¿qué más?”⁴⁰. En este caso no es la hipótesis la que tiene que delinear un contexto, sino que es el contexto, con sus carencias frustrantes y su potencialidad fascinante, el que tiene que producir la hipótesis. Es el globo hinchado el que me hace pensar en un globo que explota. Es la ambientación en la isla de Manhattan la que hace aparecer en el relato las Torres Gemelas. Es la fecha de 1981 la que me recuerda a otra, el mítico ’82 de los Mundiales de España. Por último, es la pacífica ausencia de significado del globo la que lleva a la materialización de un grupo de estudiantes italianos armados de cuchillo y decididos a mirar dentro del globo. La hipótesis *“what if”* es la ficha de un rompecabezas que el autor debe construir, una ficha tras otra. La hipótesis *“what else”* es una ficha que falta, que el autor debe sustituir, diseñando una nueva. Obviamente, la nueva ficha deberá ser “compatible” con el resto del rompecabezas.

A menudo, entre los fans que escriben historias a partir de sus historias favoritas, nacen largos debates sobre los criterios de esta compatibilidad. Según algunos, se pueden aceptar sólo acontecimientos que no se salgan “fuera” del mundo de referencia, rompiendo el “conjunto” de los personajes y de la ambientación. Desde esta óptica, una relación homosexual entre el doctor Spock y el Capitán Kirk no sería compatible con la “continuidad” de *Star Trek*. Del mismo modo, el globo que explota no es compatible con el de *The Balloon*, porque el autor ha excluido explícitamente esa posibilidad. Otros piensan que esta restricción es exagerada y que el único vínculo es: no contradecir el canon original. Spock y Kirk bien podrían ser homosexuales y no haberlo revelado jamás. Sin embargo, Spock sólo podría ser el capitán de la Enterprise en el puesto de Kirk en un relato colateral y autoconcluyente, que inicie y finalice con Kirk en su papel legítimo. Otros, sin embargo, y quizás son la mayoría, mantienen que lo importante es indicar de forma precisa qué tipo de historia se quiere contar: personajes trastornados o coherentes, aquel o aquel otro, universo alternativo u ortodoxo. En nuestro caso, el canon de partida es la propia realidad entendida como relato. Se podría entonces pensar que la compatibilidad, si se quiere ser ortodoxo, debe consistir en el realismo. En *American Tabloid*, James Ellroy ha abrazado una postura similar:

Nuestra narración ininterrumpida es confusa más allá de cada verdad o juicio retrospectivo. Solamente una verosimilitud sin escrúpulos puede poner todo en perspectiva.

Bien visto, no se ha dicho que el vínculo deba ser así de rígido. Se puede ser inverosímil y no por ello producir un universo alternativo. No es en absoluto verosímil que Cary Grant se hubiese encontrado con Josip Broz “Tito” de la forma que imaginamos en nuestra novela 54. Y sin embargo, el relato se sostiene, porque es más importante la coherencia “del” mundo imaginado que “la del” mundo real.

Es justamente esto lo que preocupa a quien no quisiera confundir la realidad con la ficción, porque la mezcla resultante no especifica con claridad a qué tipo de verdad me tengo que atener. ¿Tengo que creer como si me

40. Jenkins amplía este concepto (introducido por Sheenagh Pugh, *The Democratic Genre: Fan Fiction in a Literary Context*, Seren, London, 2005) y destaca 5 elementos que sirven para provocar el *“what else?”* 1) Núcleo: pedazos de información introducidos en la narración para sugerir un mundo más vasto pero no del todo desarrollados en la propia historia; 2) Agujeros: elementos de la trama que el lector percibe como inexistentes, pero centrales respecto a la comprensión de la trama o de los personajes; 3) Contradicciones: dos o más elementos de la historia que, más o menos intencionadamente, sugieren alternativas posibles para la trama o los personajes; 4) Silencios: elementos excluidos de manera sistemática de la narración con consecuencias ideológicas; 5) Potencialidad: proyecciones que se expanden más allá de los confines de la historia, a propósito de aquello que habría podido suceder a los personajes. Cfr. Henry Jenkins, “How Fan Fiction...”, *op.cit.*

hablaron de Auschwitz o como si me estuvieran contando Madame Bovary? La respuesta es que una historia necesita de mi confianza hasta la última página, pero más allá de la tapa del libro comienza la búsqueda. Y la búsqueda, la duda, la comprobación deberían ser elementos indispensables de eso que entendemos como “creer” en el mundo real. En la novela de Flaubert nada me indica que lo que estoy leyendo es inventado. Y hasta que no cierro el libro, esto no me interesa. Después, detrás de la palabra fin, todo me dice que aquella historia nunca ha sucedido: me lo dicen otros textos, otras personas, otras fuentes que considero fiables. Es decir, las mismas razones que, en sentido contrario, me hacen creer en la realidad de Auschwitz⁴¹.

En la transformación narrativa, la historia y la crónica son sólo los ingredientes principales, no el modelo. El resultado “contiene” la realidad -como una escultura de pan contiene agua y harina- pero no la “representa” como una estatua de Moisés representa a Moisés. Si para indagar los hechos usamos la narrativa, y no la historia o las ciencias humanas, es porque queremos permitirnos ser visionarios, demostrar por absurdo y por metáfora, concatenar los eventos con símbolos y analogías, imaginar, cuando nos faltan las pruebas, qué ocurriría si las tuviéramos. Aunque un libro se base en la realidad, lo más precioso que podemos encontrar, entre sus páginas, no es la verdad de los hechos, sino el sentido de su trama.

7. Transformación lingüística: hacer hablar al texto

En los años setenta, el estudioso americano Hayden White sostuvo que la historiografía es un producto literario⁴². A la hora de componer sus discursos, los novelistas, historiadores y periodistas usan las mismas estrategias, basadas en la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. Es la riqueza del lenguaje simplemente la que nos hace preferir una determinada reconstrucción de los hechos. El método histórico es una técnica narrativa, mientras los llamamientos a la lógica, a la causalidad y a las pruebas son todos artificios retóricos.

De forma más prudente, Paul Ricoeur tuvo que subrayar en qué medida la lengua puede ser un instrumento de conocimiento:

La función de transfigurar la realidad que reconocemos en la ficción poética, implica que criticamos nuestra idea convencional de verdad, y por tanto, que dejamos de limitarla a la coherencia lógica y a la comprobación empírica, para así tener en cuenta la pretensión de realidad ligada a la acción de transfiguración de la *fiction*⁴³.

La retórica no sustituye al método científico, pero tiene el derecho de afianzarlo. Es un modo de comprender la realidad, cosa en la que las otras empresas fallan o están obligadas a callar. A menudo conseguimos

41. Nuestra cultura es un sistema complejo, holístico, donde cada elemento se apoya y está relacionado con todos los demás. En este sentido, que Auschwitz fue una tragedia real lo dice “toda” nuestra cultura, y lo mismo vale para la existencia ficticia de Madame Bovary.

Willard V. Quine ha propuesto una imagen del lenguaje y de sus historias como campo de fuerzas: “Todos nuestros llamados conocimientos o convicciones, desde las más fortuitas cuestiones de geografía y de historia a las leyes más profundas de física atómica o hasta de la matemática pura y de la lógica, todo es un edificio hecho por el hombre, que atañe a la experiencia sólo hasta sus márgenes. O para mutar imágenes, la ciencia en su globalidad es como un campo de fuerza cuyos puntos límite son la experiencia. Un desacuerdo con la experiencia en la periferia, provoca un reordenamiento dentro del campo; se deben reasignar ciertos valores de verdad a algunas de nuestras proposiciones”. Willard V. Quine, “Two Dogmas of Empiricism” en *From a Logical Point of View*, Harvard University Press, Cambridge, 1953. (Edición en castellano: “Dos dogmas del empirismo” en *Desde un punto de vista lógico*, Ariel, Barcelona, 1962).

42. Hayden White se introduce en la corriente historiográfica del llamado “narrativismo”, desarrollado en los años 60 del siglo pasado a partir de los trabajos de Arthur Danto, William Gallie y Northrop Frye. (Sus principales obras traducidas al castellano son *Metahistoria*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992; *El contenido de la forma*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1992; *El texto histórico como artefacto literario*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 2003).

43. Paul Ricoeur, *La métaphore vive*, Editions du Seuil, París, 1975 (la traducción es mía). (Edición en castellano: *La metáfora viva*, Editorial Trotta, Madrid, 2001).

comprender un concepto, un evento, sólo si encontramos las palabras justas para describirlo. Una similitud puede hacernos comprender la relación entre dos hechos mucho más que una explicación causal. Nuestros propios pensamientos se aclaran en el monólogo interior y no tenemos de verdad una idea hasta que no conseguimos expresarla.

Incluso en los relatos de “mis” alumnos hay trazas de este “método lingüístico”. Por ejemplo, en la versión escrita “por la parte” de la chica que vuelve de Noruega, su hastío en relación con el narrador se condensa en el definirlo como un “globo hinchado”. Esta intuición psicológica no se habría disparado si en italiano no existiese esa expresión idiomática y metafórica. En un idioma en el que dicha imagen no es habitual, sería menos inmediato “descubrir” el carácter presuntuoso de un individuo que, sin motivo alguno, infla un globo grande como una ciudad. Incluso la escena de los alumnos italianos que hacen explotar el globo, después de haberlo apuñalado para buscar dentro un significado, es fruto de las palabras y de las metáforas escritas en el cerebro. No sería posible si no considerásemos el significado como algo que se encuentra “dentro” de un texto, en contraposición a la superficie. Quizás, la escena no habría tenido lugar si no tuviésemos en mente la idea de explotarlo como justo castigo de algo fútil y vanaglorioso, lleno solamente de aire (ver la fábula de la rana que quería ser grande como un buey). En resumen, es gracias a la lengua, a nuestra forma de hablar, por lo que los alumnos han conseguido jugar con el relato de Barthelme, entenderlo y dar forma a sus intuiciones. Ello también, gracias al hecho de que la lengua del texto era ya rica de por sí, cargada de potencialidad y de ganchos para encauzar las metáforas. En nuestro caso, sin embargo, se verifica a menudo lo contrario. El material de partida -la crónica, la actualidad, la historia- está escrito en una lengua pobre, a menudo empobrecida incluso en nombre de la verdad (porque la metáfora está considerada mentira, información vaga, derroche y *terium datum* que destroza la cadena de la lógica)⁴⁴. Entonces, se usa la lengua como instrumento estético y epistemológico. Porque sólo diciendo “mejor” podemos entender “más”. No se trata de sensibilidad particular, sino de la familiaridad de usar una herramienta del oficio. El escritor no es el albatros de Baudelaire, capaz de grandes vuelos en el cielo, pero desgarbado con sus alas, sobre el puente de la nave. El escritor es un marinero que ha aprendido a volar con las palabras.

8. Transformación social: compartir el texto

Cuando un fan de *Harry Potter* escribe un cuento ambientado en la escuela de Magia y Brujería de Hogwarts, se espera que otros apasionados lo lean, lo comenten, lo discutan con él. Cuando una narración X hace referencia explícita a otra narración Y, evoca de repente una comunidad: la de las personas que conocen Y que pueden interactuar a través de Y. El cambio que se crea es muy horizontal porque aunque haya un autor (del relato transformado) y lectores, todos son lectores de Y, en este caso *Harry Potter*, vértice del ángulo y piedra angular de cualquier versión alternativa.

Del mismo modo, cuando discutimos en la escuela los relatos de los alumnos, en realidad estábamos siempre discutiendo, con varios instrumentos críticos, el cuento *The Balloon* de Donald Barthelme. Cada autor era a su vez un lector de dicho texto y se dirigía a otros lectores como él.

Algo parecido pasa con las novelas de transformación, cuando el canon de partida es un relato más o menos compartido, más o menos universal, que llamamos realidad. En este caso, el autor no tiene autoridad exclusiva

44. “En torno a A y no-A, en la lengua viva, se da en efecto un tercero, un cuarto, una multiplicidad paradigmática que es, sin embargo, de regla delimitable. En esta multiplicidad de elementos, también hay una multiplicidad de formas de contradicción, dependientes del grado de parentesco semántico de los elementos lingüísticos que se asocian al tipo de predicado”.

“Quien hace metáforas, aparentemente miente, habla de forma oscura y sobre todo, habla de otro, dando una información vaga”. Extraigo ambas citas -la primera de Harald Weinrich, la segunda de Umberto Eco- del capítulo “Metafora e bugia”, en *Filosofía della bugia* de Andrea Tagliapietra, *op. cit.*

sobre el mundo y los personajes que ha creado porque existen pedazos de dicho mundo que no dependen sólo de su creatividad y que son accesibles a los lectores incluso fuera de las páginas de la novela. En términos de *software*, podríamos decir que una parte del código emergente de dicha historia está abierto y no proyectado. Al menos como posibilidad, cualquiera puede meter mano en el “texto original” y sobre la base de este conocimiento, activar críticas competentes a las transformaciones realizadas por el autor⁴⁵. La inteligencia colectiva que ha permitido al autor no académico descubrir sus elementos, puede hacer lo mismo con un lector.

La diferencia fundamental está en el hecho de que una ficción de los fans presupone el conocimiento del canon. Si no se conoce *Star Trek*, no tiene sentido leer la historia de la relación homosexual entre Spock y el Capitán Kirk. Una novela de transformación busca no alzar una barrera de este tipo, a pesar de que un conocimiento de los hechos al menos “disimulados” o de oídas, puede ser indispensable para apreciar el trabajo del autor. A menudo, se intentan integrar las informaciones más generales y de contexto dentro de la narración, pero se trata precisamente de puntales internos que participan en la mezcla entre realidad y ficción. Creo que es inevitable, entonces, plantearse la cuestión de cómo “poner notas” en el texto. Muchos fans escriben ya sus historias llenas de notas, para explicar algunas referencias, quizás no precisamente ortodoxas (por ejemplo, de historias escritas por otros fans y que algunos podrían no conocer).

Los historiadores de la antigüedad -como Herodoto, Tucídides o Pausanias- no sentían la necesidad de citar las fuentes para dar autoridad y credibilidad a sus afirmaciones. Hoy en día, un historiador que hiciese lo mismo nos parecería reticente, aproximativo y poco fiable. Paul Veyne mantiene que el cambio se produjo con el nacimiento de la Universidad, cuando el estudiioso comenzó a dirigirse a otros estudiosos y a tener que mantener sus tesis en controversias académicas. Entonces, se empezaron a poner notas en los textos históricos, copiando la costumbre de la práctica jurídica, en la que se acostumbraba a citar las leyes, las sentencias y las Sagradas Escrituras. Antes de eso, los historiadores no tenían lectores interesados en poner a debate sus relatos.

Los historiadores modernos proponen una interpretación de los hechos y facilitan al lector los medios para controlar la información y formular otra interpretación; los historiadores antiguos controlan ellos mismos y no dejan esta aburrida tarea a los lectores⁴⁶.

Se plantea la pregunta de si no está en curso un cambio parecido de papel y de público incluso en la literatura. “La gente en casa” se está haciendo cada vez más participativa: se relaciona con los medios de una manera activa, quiere interactuar con los productos culturales y participar en la construcción social de su significado. Si nadie les proporciona los medios, ellos intentan como sea procurárselos. Pero una cosa es entrar de cazador furtivo en las reservas de los autores y otra bien distinta es estar invitado a la partida de caza⁴⁷.

////////// Continúa en página 201

45. Debería ser ya obvio que por “críticas” entiendo siempre “críticas creativas”, es decir, ulteriores textos de ficción, exploraciones del universo narrativo iluminado por la novela. Se puede decir que el autor, en este contexto, es un fan entre los fans, que propone a la comunidad su ficción a partir del canon “Realidad” (que después, como se ha visto, es más Hiperealidad al menos en su forma inicial: simulacro de crónica y de historia). Esta perspectiva aclara todavía mejor una característica implícita de las “novelas de transformación” de la Realidad: son “obras en curso”. En primer lugar porque “cada historia escrita por un fan es un *work in progress* (obra en curso). Cuando se acaba por fin la historia y se publica, la ‘obra en curso’ de autor se convierte en ‘obra en curso’ en manos de los lectores”.. (Henry Jenkins, “How Fan Fiction...”, *op. cit.*). En segundo lugar, porque el mismo canon, el relato de la realidad, es una obra en curso, que cambia continuamente (como las series de TV que hacen emerger muchas ficciones de los fans).

46. Paul Veyne, *op. cit.*

47. Está claro que no hago referencia sólo a las notas de autor, sino a una colaboración más grande entre el autor y los lectores de la que no puedo prescindir -aunque sea sólo en un plano simbólico- desde aplicar fórmulas *copyleft* o *creative commons* a las obras narrativas. Véase, por ejemplo, la licencia de esta misma publicación.

*“¿POR QUÉ HABÍA
SIDO NECESARIO
RECORTAR ESAS
IMÁGENES Y
MONTARLAS EN
OTRO ORDEN,
ES DECIR,
DESPLAZARLAS A
OTRO NIVEL DE
INTELIGIBILIDAD,
DE LEGIBILIDAD?*

*PORQUE UN
DOCUMENTO
ENCIERRA AL
MENOS DOS
VERDADES, LA
PRIMERA DE LAS
CUALES SIEMPRE
RESULTA
INSUFICIENTE”.*

MEDIABIografía. [TECNOLOGÍAS DE LA MEMORIA].

Memoria de bit.

24 input/output
a modo código fuente

VIRGINIA VILLAPIANA

Sobre la *Mediabiografía*, proyecto en el que llevo trabajando varios años, apuntar que la idea inicial en la que descansa es en la tecnología como nexo de la vida y como parte de ésta su registro, archivo y *sampleado*, y que tiene su origen en la intención de crear relatos colaborativos que observen la transformación de la vida cotidiana. La *Mediabiografía* es una metodología interdisciplinar, se expande en la experimentación con relatos que comportan palabra e imagen e intervienen distintas colectividades y redes de personas; mediante un sistema de laboratorio o taller nómada se propone, a quienes colaboran en el mismo, formas de experimentar relatos y crear narrativas a partir de archivos personales digitales. Este taller nómada, tiene una conexión directa con la literatura potencial de Oulipo, las formas del cine y la literatura experimentales y las rupturas espacio-temporales en los relatos. El carácter experimental y experiencial forma parte de la relación con las tecnologías de la visualidad.

Los ceros y unos del código máquina parecen proponerse como símbolos perfectos de los órdenes de la realidad occidental.

A su vez, la dinámica de la *Mediabiografía* tendría su código fuente en la misma idea de montaje cinematográfico. El film de archivo contiene su génesis en la obra de Esfir Shub perteneciente al cine ruso de vanguardia a principios del siglo XX; en la ruptura del relato en la vanguardia europea con la obra cinematográfica de Germaine Dulac y la obra literaria de Djuna Barnes; en ciertas estrategias narrativas del cine experimental de la vanguardia americana de los años cuarenta y cincuenta con la obra de Maya Deren y Jonas Mekas; en la experimentación política del cine ruptura a partir de la década de los sesenta y setenta en Europa de la mano de Chris Marker, Jean-Luc Godard, y el llamado Nuevo Cine Alemán como punto de inflexión -la obra de Helke Sander, Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, Alexander Kluge y Werner Herzog-. Este código fuente está lleno a su vez de otros códigos fuente vinculados a la experimentación no tanto del relato de ficción sino del relato documental. Entre ellos, la obra de Abigail Child, Su Friedrich, Harum Farocki, Peter Forgács o la metodología de "La cámara analítica" de Yervant Gianikian y Angela Ricci Lucchi que realiza incursiones en archivos fílmicos para refilmarlos, reconstruirlos detectando los lugares comunes de los relatos y deconstruir su significado original. Es interesante indicar que Michael Renov sitúa el período Post-verdad entre 1970-1995 para exponer la reflexividad del yo a través de las estrategias documentales experimentales, es decir la aparición de *new subjectivities* en las enunciaciones documentales. La *Mediabiografía* trabaja con imágenes de archivo e imágenes registradas que son producto de la subjetividad en el espacio de lo cotidiano. En definitiva, imágenes que se han convertido en un documento y que son susceptibles, mediante la tecnología, de una relectura.

Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar.

En esa línea, la *Mediabiografía* es un concepto que trataría de hacer consciente en la práctica los procesos de construcción de los relatos, partiendo de hechos reales o ficticios descritos en las imágenes y su negociación. La producción de imágenes en el pasado llamadas *amateurs* y hoy día amplificadas por las tecnologías de uso personal propone la convergencia de las videogramaciones, fotografías y sonidos. Su postproducción forma parte de ese proceso. Una postproducción de la memoria, un *sampleado* de la experiencia que definitivamente anula la idealización de los recuerdos.

Tenemos esa capacidad que no tienen las máquinas, podemos reprogramarnos.

Hablamos entonces de una memoria postproducida, a modo de historias de vida que dan paso a ficciones o relatos de vida compartidos. Hablamos de una postmemoria de lo cotidiano, de una etnografía de lo mínimo en el sentido que Marianne Hirsch exploró en su libro *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. La postmemoria es una poderosa y muy particular forma de memoria precisamente porque su conexión con su objeto o su fuente está mediada no a través de la recolección, sino por su instalación, su investidura y creación. Esto no implica decir que la memoria en sí misma esté mediatizada sino que refuerza la idea de que ésta se conecta al pasado más directamente a través de las imágenes que ha generado la experiencia. Su ámbito no es el del pasado, tampoco el del presente sino el del futuro. De la objetualización de la representación, de la globalización mediática, de los códigos visuales colonizados, del panoptismo del biopoder denunciado por el filósofo Michel Foucault, de la taxonomía científica, de la regulación social a través del régimen visual y de la construcción de la mirada, como estrategia planteada durante los años setenta y ochenta, partieron las revisiones que Laura Mulvey, en el texto *Placer visual y cine narrativo* (1975), puntuizó en torno a la noción de escopofilia *voyeurística* en el cine de ficción. En este sentido apunto que, de forma inversa, los códigos que rigen la imagen documento aludirían a un desplazamiento hacia la política de la verdad planteada por Hito Steyerl en su artículo “La política de la verdad. Documentalismo en el ámbito artístico” y en las obras que ha realizado, *November* (2004) y *Lovely Andrea* (2007), en estos últimos años.

¡Nada es duradero salvo la mutabilidad!

Paralelamente, la noción de *Mediabiografía* parte del concepto “tecnología del sexo” que Teresa de Lauretis plantea en *Technologies of Gender*, entendiendo que el género -de la misma forma que la sexualidad- no es una manifestación natural y espontánea del sexo o la expresión de unas características intrínsecas y específicas de los cuerpos sexuados en masculino o femenino, sino que los cuerpos son algo parecido a una superficie en la que van esculpiendo -no sin ciertas resistencias por parte de los sujetos- los modelos y representaciones de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada sociedad según las épocas. Entre las prácticas discursivas preponderantes que actúan de “tecnología del género”, la autora incluye discursos institucionales, el sistema educativo, prácticas de la vida cotidiana, internet, el cine, la publicidad, los *mass media*, etc.; es decir, todos aquellos dispositivos que utilizan en cada momento la praxis y la cultura dominante para nombrar, definir, plasmar o representar la feminidad (o la masculinidad), pero que al tiempo que la nombran, definen, plasman o representan, también la crean, así que “la construcción del género es el producto y el proceso tanto de la representación como de la auto-representación”. En este sentido, la *Mediabiografía* como concepto experimental en la práctica se interroga sobre la “tecnología de la memoria” como depósito y ampliación de las imágenes y su narración. La *Mediabiografía* es un ejercicio de retorno al futuro frente a los grandes relatos conmemorativos hegemónicos del pasado histórico. Frente a la memoria edulcorada de la historia y de la política que se disuelven en la esfera global mediática, la metodología de la *Mediabiografía* formaría parte de una micropolítica, mediante la que se devolvería a los relatos privados una potencialidad de resistencia.

Quizás sea el momento de sentar las bases para la próxima transformación.

[input/output] en lenguaje de computación, entrada/salida es la colección de interfaces que usan las distintas unidades funcionales -subsistemas- de un sistema de procesamiento de información para comunicarse unas con otras, o las señales de información enviadas a través de esas interfaces.

[input/output 1] [retícula] [bits] [máquina digital]

Cuando Ada escribió sus notas al texto de Menabrea, su trabajo suponía implícitamente un refuerzo de las divisiones jerárquicas entre centros y márgenes, autores y escribas. La memoria de Menabrea era el texto principal; el trabajo de Ada era simplemente una recopilación de detalles complementarios, comentarios secundarios, material cuyo fin era respaldar al autor. Sin embargo, sus notas comportaban enormes excursos cuantitativos y cualitativos más allá de un texto que pasa a ser meramente coyuntural para su trabajo.

Sólo cuando las redes digitales se organizaron en hebras y enlaces, las notas a pie de página empezaron a triunfar sobre lo que en otro tiempo habían sido cuerpos de texto organizados. Los programas de hipertexto y la Red son retículas de notas a pie de página sin puntos centrales, principios organizativos ni jerarquías. Tales redes carecen de precedentes en cuanto a su alcance, complejidad y posibilidades pragmáticas. E, incluso, son -y siempre han sido- inmanentes a todos y cada uno de los textos escritos. “Los márgenes de un libro”, escribió Michel Foucault (*L’archéologie du savoir*, 1969) mucho antes de que estas formas de escribir en hipertexto o de recuperar datos de la Red apareciesen, “no son jamás nítidos: más allá del título, las primeras líneas y el punto final, más allá de su configuración interna y la forma que le da autonomía, está envuelto en un sistema de citas de otros libros, de otros textos, de otras frases, como un nodo en una red”.

Ya reúnan información, se comuniquen a distancia, hagan funcionar las lavadoras, hagan sumas o videos, todos los ordenadores digitales traducen la información en ceros y unos del código máquina. Estos dígitos binarios se conocen como bits y se combinan en grupos de ocho formando *bytes*. Los ceros y unos del código máquina parecen proponerse como símbolos perfectos de los órdenes de la realidad occidental, las antiguas categorías lógicas que establecían la diferencia entre apagado y encendido, derecha e izquierda, luz y oscuridad, forma y materia, mente y cuerpo, blanco y negro, bien y mal, verdadero y falso, vida y muerte, algo y nada, esto y aquello, aquí y allí, dentro y fuera, activo y pasivo, verdadero y falso, sí y no, cordura y locura, salud y enfermedad, arriba y abajo, sentido y sinsentido, este y oeste, norte y sur.

Y cuando “ordenador” era un término que se aplicaba a trabajadores de carne y hueso, los cuerpos que los componían eran mujeres. *Hardware, software, wetware...* antes de sus comienzos y más allá de sus límites, las mujeres han sido las simuladoras, ensambladoras y programadoras de las máquinas digitales.

Sadie Plant, *Ceros + Unos, Mujeres digitales + la nueva tecnocultura*, 1997.

No existe algo como “la verdad” o “la objetividad” sobre todo desde un punto de vista histórico. Lo que existen son narraciones vencedoras y narraciones fracasadas, es decir, mitos que logran hacerse camino y ser “productores de sentido” y otros que no. Y esto normalmente depende de las circunstancias que los rodean: quiénes son sus autores, con qué fines se han creado esas narraciones, etc. Los mitos como productores de sentido son un reflejo de las relaciones de fuerza. Desde este punto de vista son completamente reales.

María PTQK, respondiendo a:

Dadaísmo, situaciónismo y *punk*, ¿mitos o realidades?

[*input/output* 2] [imagen] [palabra] [mutabilidad]

[...]

Juventud más feliz que la mía no puede haber existido. Mis padres eran indulgentes y mis compañeros amables. Para nosotros los estudios nunca fueron una imposición; siempre teníamos una meta a la vista que nos espoleaba a proseguirlos. Esta meta era el método, y no la emulación, que nos inducía a aplicarnos. Con el fin de que sus compañeras no la dejaran atrás, a Elizabeth no se la orientaba hacia el dibujo. Sin embargo, se dedicaba a él motivada por el deseo de agradar a su tía, representando alguna escena favorita dibujada por ella misma. Aprendimos inglés y latín para poder leer lo que en esas lenguas se había escrito. Tan lejos estaba el estudio de resultarnos odioso a consecuencia de los castigos, que disfrutábamos con él, y nuestros entretenimientos constituyán lo que para otros niños hubieran sido pesadas tareas. Quizás no leímos tantos libros ni aprendimos lenguas tan rápidamente como aquellos a quienes se les educaba conforme a los métodos habituales, pero lo que aprendimos se nos fijó en la memoria con mayor profundidad.

[...]

Nos convierte cada viento que sopla, cada palabra al azar, cada imagen que esa misma palabra nos evoca. Descansamos; una pesadilla puede envenenar nuestro sueño. Despertamos; un pensamiento errante nos empaña el día. Sentimos, concebimos o razonamos, reímos o lloramos. Abrazamos una tristeza querida o desechamos nuestra pena; Todo es igual; pues ya sea alegría o dolor, el sendero por el que se alejará está abierto. ¡Nada es duradero salvo la mutabilidad!

[...]

¿Por qué me traes a la memoria hechos que me hacen estremecer, y de los cuales soy autor y causa?

[...]

Un gigantesco monstruo, dijeron, había llegado la noche anterior, armado con una escopeta y varias pistolas, haciendo huir, atemorizados ante su espantoso aspecto, a los habitantes de una solitaria cabaña. Les había robado sus provisiones para el invierno, y las había puesto en un trineo, al cual ató varios perros amaestrados que asimismo robó. Esa misma noche, y ante el alivio de aquellas asustadas personas, había reanudado su viaje sobre el helado océano en dirección a un punto donde no había tierra alguna; suponían que pronto sería destruido por alguna de las grietas que con frecuencia se abrían en el hielo, o que moriría de frío.

Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo*, 1818.

Yo no puedo sino expresar las tensiones entre la necesidad de tomar del pasado las imágenes, las enseñanzas, de volver allí para releer, para volver a decir, para cambiar, y la posibilidad de un futuro diferente. Un otro por venir (*l' à venir* utilizado por Jacques Derrida), un otro porvenir, un otro a aceptar, no pre-visto, no previsible. Cómo salir de este pasado que, jamás resuelto, se repite de manera traumática. ¿No se aprenderá jamás? Esta tarde, un personaje de una película (*The Air I Breathe*, Jieho Lee, 2007), previsor, hablaba de la facultad que tenía de poder aceptar que un futuro previsto, un futuro ya visto, fuera entonces un futuro inalterable. Sólo lo desconocido nos permite tener la posibilidad, o no, de cambiar algo del porvenir.

El proyecto de futuro está hecho de trozos de pasado redispuestos, remendados. El problema son los trozos y los hilos que, a menudo, revelan el miedo, lo idéntico, la nostalgia, el dogma. Tendremos necesidad de máquinas, de *softwares*, de discursos, de comunicaciones, de representaciones, de conceptos desviados, de-formados por la (ciencia)ficción, arreglados, transformados por los saberes llamados minoritarios, llamados subalternos, llamados post-coloniales, calificados así por los saberes dominantes.

Nuestras herramientas y nuestros espacios de razonamiento, de creación, de relación, deberán correr el riesgo de contar historias falsas, anónimas, colectivas, crípticas, fuera del comercio, fuera de los medios, fuera de campo, historias sin fin.

Pensar que un otro, que otro sitio es posible, necesita poder abrirse, perderse fuera de los caminos

del presente, de las indicaciones del pasado. Parafraseando a San Agustín: “para llegar a un lugar desconocido hace falta tomar caminos desconocidos”, ir un instante por debajo del abismo.

La ficción, la capacidad de ficción, la aceptación de la pérdida, del extravío, de lo extraño, nos pueden servir de indicios de lo por venir, hacia el porvenir.

Laurence Rassel, respondiendo a:

Si como afirman algunos teóricos, el sentido del tiempo vivido está siendo renegociado en nuestras culturas contemporáneas de la memoria, ¿no deberíamos olvidar que el tiempo no es únicamente el pasado, su preservación y transmisión... y acaso sea tiempo de recordar el futuro?

[*input/output* 3] [pantalla] [ventana] [film]

CINES

La pantalla ventana cinematográfica
reproduce su película inmortal
en los espejos.

La cinta se fragmenta a cada paso
y se barajan los episodios.

Los actores son siempre distintos.
Tú y yo actores anónimos
un día pasaremos ante el objetivo.

La calle el cuarto.

Los espejos acuarios
fluyen sus aguas turbias.

Encendemos las baterías.
El cuarto se va por los espejos.

A toda luz mis palabras-reflectores
proyectan en tus ojos
un film sentimental.

Lucía Sánchez Saornil, *Cines*, 1921.

En todos los medios en los que desarrollo mi trabajo tiene una importancia fundamental la memoria. Habitualmente, partiendo del recuerdo de acontecimientos vividos y de historias escuchadas elaboro nuevos relatos de ficción que se pliegan a las reglas de la narración tradicional en forma de historietas, obras de teatro o guiones con los que me gano la vida profesionalmente. Sin embargo, a la hora de confeccionar mis piezas de vídeo, aunque el sistema de recopilación de recuerdos para la creación de una breve reflexión o exposición es muy parecido, no tengo la obligación de recurrir al humor explícito ni al barniz de la ficción ya que trabajo con la libertad que da el *amateurismo*. Además, las cintas minidv registran la realidad desde la cierta subjetividad que da el punto de vista del que acciona la cámara, pero la reproducen años después con una objetividad que nunca ofrece el recuerdo neuronal. Desde hace seis años grabo todos los meses una media de dos horas de vídeo de mi existencia. Estas grabaciones son totalmente arbitrarias. En el momento en que las realizo no busco en especial ningún fondo temático o forma estética consciente. Puedo llevar la cámara en mano a un viaje o a una celebración especial, pero también puedo dejarla en un trípode en el salón grabando mi actividad doméstica o entrevistar a mi madre o a mis amigos. Muy rara vez veo las cintas inmediatamente después de grabadas. Reposan hasta el instante en el que decido editar una nueva pieza. Entonces visiono decenas de horas elegidas al azar entre las cientos que acumulo y comienzo a extraer pequeños fragmentos que asocio por distintos mecanismos mentales y que agrupo en una píldora con unidad de sentido. Nunca grabo *ex profeso* determinada acción provocada para determinada pieza y, de hecho, en los últimos tiempos estoy empezando a utilizar también grabaciones domésticas de super8 que realicé mucho antes de comenzar este proyecto. La cámara registra audio y vídeo como los sentidos de una persona detectan sensaciones en la vida normal y es en la selección, estructuración y edición de esas grabaciones donde se realiza la obra de la misma forma que la estructuración de nuestros recuerdos configuran nuestro yo. A lo que añadiría la siguiente reflexión: si copias de la ficción te llamarán plagiario, si copias de la realidad te llamarán cronista.

Mauro Entrialgo, respondiendo a:

“Desde nuestras ventanas” vemos y oímos. Y luego hablamos, escribimos, dibujamos, recreamos. Desde sus ventanas oyen y ven lo que nosotros escribimos, dibujamos, recreamos. Y luego re-hablan, re-escriben, re-dibujan, re-recrean. ¿Somos apropiacionistas por naturaleza?

[*input/output* 4] [cinegrafía] [música] [física del movimiento]

El arte cinegráfico debe conducirnos hacia el poema sinfónico de imágenes, hacia la sinfonía visual situada al margen de las fórmulas conocidas. El arte cinegráfico es un poema sinfónico en el que, al igual que en la música, estalla el sentimiento no bajo forma de hechos y de actos, sino de sensaciones, puesto que la imagen tiene el valor de un sonido. El arte cinegráfico no es un arte narrativo; es cine puro, es el arte del movimiento y de los ritmos visuales de la vida y de la imaginación.

El arte cinegráfico es un cine físico, la física del movimiento con sus aceleraciones, sus ralentíes, sus acercamientos, sus alejamientos, sus armonías, sus rupturas, sus involuciones y evoluciones.

Germaine Dulac, *Écrits sur le cinéma* [Escritos sobre el cine], 1919-1937.

Ninguno de nosotros escuchamos lo mismo, aunque nos lo parezca. La escucha es construida a lo largo de nuestra existencia y cada uno de nosotros creamos nuestros propios filtros que discriminan lo que oímos. Parece un galimatías, pero si tenemos en cuenta aquello que Pascal Quignard o Murray Schaffer decían acerca de la escucha: “el oído no tiene párpados”, nos daremos cuenta de que al no existir un mecanismo fisiológico que permita “apagar” el oído, como existe con la vista, estamos abocados irremediablemente a escuchar, y esa imposibilidad de desconectar acústicamente nos hace crear esos filtros culturales de los que antes hablaba; y cada uno tiene los suyos. Aquí ya tenemos una pista de cómo el poder, o quien sea, puede ejercer control a la hora de construir culturalmente la escucha. Un ejemplo liviano: ¿a qué suena la palabra de Dios?, ¿cuál es el sonido del Diablo? Respecto al primero, según los evangelios y el discurso de la Iglesia, de Dios todos podemos escuchar su palabra, no podemos verlo, sin embargo él sí nos puede ver a todos. Hete aquí una pista importante acerca de la hegemonía de lo visual sobre lo sonoro y de un mecanismo de control social por la palabra. La voz de Dios es grave, ronca, segura, profunda, pausada (es un hombre, por cierto), llena de reverberaciones. Suena como si se emitiese desde un túnel, desde un lugar de poder, grandioso y robusto, ¿verdad? ¿Y cómo suena el Diablo?, os invito a ver la primera versión de *El Exorcista* o *Suspiria*, de Dario Argento, ahí tenéis la tímbrica de la voz del Diablo. El anterior sería un claro ejemplo del uso social del sonido (como arma, en cuanto que ejerce control, poder o manipulación), pero existen muchísimos más ejemplos de la utilización interesada de lo sonoro para controlar el orden social y, con ello, la propia sociedad. Otros ejemplos históricos son los escudos en las guerras medievales, que eran golpeados con fuerza con las espadas para crear un sonido atronador e intimidante, muchas batallas se ganaban antes de la lucha cuerpo a cuerpo, un sonido de ese calibre podía acongojar, sólo es necesario imaginarlo para darse cuenta. Otro ejemplo histórico son las megafonías utilizadas en el nazismo, las sirenas eólicas de los aviones Stukas, en la Segunda Guerra Mundial, la llamada muerte silbante que describían los japoneses en esa guerra, los camiones bocina en nuestra Guerra Civil y un largo etcétera. Pensemos un poco también en el poder que puede ejercer la radio (acordémonos de Orson Welles y *La guerra de los mundos*), las músicas muzak, los hilos musicales en las salas de espera y en los supermercados o en los viajes de avión, las melodías de espera en las comunicaciones telefónicas, los discursos aderezados con efectos de sonido, etc., etc. Es un mundo virgen necesitado de investigaciones y acercamientos científicos.

Chiu Longina, respondiendo a:
¿Qué sonidos nos deparará el futuro?

[input/output 5] [fragmento del pasado] [control de la realidad] [falsificado]

[...]

El Partido dijo que Oceanía nunca había sido aliada de Eurasia. Él, Winston Smith, sabía que Oceanía había estado aliada con Eurasia cuatro años antes. Pero, ¿dónde constaba ese conocimiento? Sólo en su propia conciencia, la cual, en todo caso, iba a ser aniquilada muy pronto. Y si todos los demás aceptaban la mentira que impuso el Partido, si todos los testimonios decían lo mismo, entonces la mentira pasaba a la Historia y se convertía en verdad. “El que controla el pasado -decía el eslogan del Partido-, controla también el futuro. El que controla el presente, controla el pasado”. Y, sin embargo, el pasado, alterable por su misma naturaleza, nunca había sido alterado. Todo lo que ahora era verdad, había sido verdad eternamente y lo seguiría siendo. Era muy sencillo. Lo único que se necesitaba era una interminable serie de victorias que cada persona debía lograr sobre su propia memoria. A esto le llamaban “control de la realidad”.

[...]

Ella estaba especialmente capacitada para este trabajo, ya que su propio marido había sido vaporizado dos años antes. Y pocas cabinas más allá, un individuo suave, soñador e ineficaz, llamado Ampleforth, con orejas muy peludas y un talento sorprendente para rimar y medir los versos, estaba encargado de producir los textos definitivos de poemas que se habían hecho ideológicamente ofensivos, pero que, por una u otra razón, continuaban en las antologías. Este vestíbulo, con sus cincuenta funcionarios, era sólo una subsección, una pequeñísima célula de la enorme complejidad del Departamento de Registro. Más allá, arriba, abajo, trabajaban otros enjambres de funcionarios en multitud de tareas increíbles. Allí estaban las grandes imprentas con sus expertos en tipografía y sus bien dotados estudios para la falsificación de fotografías. Había una sección de teleprogramas con sus ingenieros, sus directores y equipos de actores escogidos especialmente por su habilidad para imitar voces. Había también un gran número de empleados cuya labor sólo consistía en redactar listas de libros y periódicos que debían ser “repasados”. Los documentos corregidos se guardaban y los ejemplares originales eran destruidos en hornos ocultos. Por último, en un lugar desconocido estaban los cerebros directores que coordinaban todos estos esfuerzos y establecían las líneas políticas según las cuales un fragmento del pasado había de ser conservado, falsificado otro, y otro borrado de la existencia.

George Orwell, 1984, 1949.

William Burroughs era, y sigue siendo, una fuente de inspiración, pero cuando vemos a lo que respondían los poetas *beat* -a la hiperconformidad, al hombre masificado y a la Guerra Fría- tenemos muchas cosas en qué pensar en el siglo XXI. ¿Acaso ha sustituido la “guerra al terror” a la Guerra Fría? ¿Cuál es la respuesta del artista a ese tipo de cosas? La verdad es que no tengo respuestas a esas preguntas, pero pienso que cierto tipo de prácticas artísticas constituye un buen principio.

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

¿Puede la remezcla deconstruir la realidad hipercontrolada?

[input/output 6] [sujeto] [fantasía] [lenguaje]

Si las teorías feministas del género a partir de la tesis de Simone de Beauvoir, que dice que “una no nace mujer”, con todas las consecuencias inherentes a esta introspección, a la luz del marxismo y del psicoanálisis, sirvieron para comprender que cualquier sujeto finalmente coherente es una fantasía y que la identidad colectiva y personal es reconstituida socialmente de manera precaria y constante, entonces *Ain't I a Woman* [¿Acaso no soy una mujer?] (1981), título del provocativo libro de bell hooks, que sirve de homenaje a la gran feminista y abolicionista negra del siglo XIX Sojourner Truth, se eriza con ironía, ya que la identidad de la “mujer” es simultáneamente reclamada y deconstruida. La lucha a propósito de los agentes, de las memorias y de los términos de estas reconstituciones se encuentra en el meollo de la política feminista del sexo/género.

Donna J. Haraway, “‘Género’, para un diccionario marxista: la política sexual de una palabra” (1984), en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, 1991.

Me gusta pensar que el proceso del *sampleado* tiene que ver con la colisión entre los resultados esperados e inesperados del *collage*: es un proceso que ha creado a toda una generación de músicos, ingenieros de *software*, escritores de códigos y sí, artistas normales, liberados de las restricciones con que los géneros más antiguos limitaban la manera en que la gente podía percibir su trabajo. Como compositor, mi material es desinhibidamente complejo y, como artista, gran parte de mi trabajo es un ensayo sobre la forma lírica de poesía y música combinada con las bellas artes. Multimedia, las artes digitales y una sensación de interconexión impulsan mi investigación sobre cómo puede evolucionar la creatividad en un mundo, como el nuestro, basado en la información. Quiero que la gente piense en la música y el arte con la mirada puesta en el dominio invisible de la literatura sobre cómo relatamos historias. ¿Una canción puede ser una pieza artística? ¿Puede radicar el arte en un texto? ¿Una película puede fomentar una sensación de trascendencia?

Paul D. Miller aka DJ Spooky, respondiendo a:

¿Crees que la remezcla puede contribuir a trascender las fronteras entre los géneros?

[*input/output* 7] [materia-memoria] [memoria-mundo] [membrana]

[imagen-movimiento]

El cine produce un corte en ese flujo materia-memoria que llamamos Tiempo. Una serie de veinticuatro fotogramas “inmóviles” recomponen la “ilusión de movimiento”. En suma, el cine no nos da una imagen a la que se le añadiría el movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento. Nos da un corte, pero un corte móvil. Estamos así en condiciones de comprender la profunda tesis del primer capítulo de *Materia y Memoria* (1896) del filósofo Henri Bergson: 1) no hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo.

[imagen-tiempo]

La memoria no está en nosotros, somos nosotros quienes nos movemos en una memoria-Ser, en una memoria-mundo.

[...]

En [Alain] Resnais nos sumergimos en el tiempo, no al capricho de una memoria psicológica que no nos daría otra cosa que una representación indirecta, no al capricho de una imagen-recuerdo que nos remitiría una vez más a un antiguo presente, sino según una memoria más profunda, memoria del mundo que explora directamente el tiempo, que alcanza en el pasado lo que se sustrae al recuerdo. Qué ridículo parece el *flash-back* al lado de tan poderosas exploraciones del tiempo, como en *El año pasado en Marienbad* (1961) la marcha silenciosa sobre las espesas alfombras del hotel oponiendo cada vez la imagen del pasado.

[...]

Muchos filmes del Tercer Cine invocan la memoria, implícitamente o incluso en su título, *Pour la suite du monde* de Pierre Perrault y Michel Brault (1963), *Hadouta misriya (La mémoire)* de Youssef Chahine (1982), *La mémoire fertile* (1980) de Michel Khleifi. No es una memoria psicológica como facultad de evocar recuerdos, ni tampoco una memoria colectiva como la de un pueblo existente. Es, como veímos, la extraña facultad que pone en contacto inmediato el afuera y el adentro, el asunto del pueblo y el asunto privado, el pueblo que falta y el yo que se ausenta, una membrana, un doble

devenir. Kafka hablaba de esa potencia que cobra la memoria en las naciones pequeñas: “La memoria de una pequeña nación no es más corta que la de una grande, ella trabaja más a fondo el material existente” (*Diarios*, 1910-1913).

Gilles Deleuze, *Estudios sobre Cine I y II. La imagen-movimiento, 1983* y *La imagen-tiempo, 1985*.

Uno de los aspectos que más me fascinan del cine de Marker es su capacidad de hablar al mismo tiempo en pretérito imperfecto, presente, futuro y condicional. En este sentido, no es rara su fascinación por el símbolo de la espiral como imagen del tiempo (tal y como podemos verla en *Vertigo* de Hitchcock). Por eso, el de Marker es un cine premonitorio en la medida en que los seres humanos incurrimos una y otra vez en los mismos errores y placeres. En una película como *La ambassade* [La embajada], Marker nos invita a ver, a la vez, una crónica del golpe de estado en Chile, que ya había ocurrido, y una profecía de lo que hubiera podido llegar a suceder en el París post-68. El título de otra de sus películas es casi una declaración de principios de su forma de entender el mundo: *Souvenir d'un avenir* [Recuerdo del porvenir].

Isaki Lacuesta, respondiendo a:

¿El cine de Chris Marker es premonitorio?

[input/output 8] [olvidar] [función] [electrónica]

Olvidar es una función tan importante de la memoria como recordar.

Vilém Flusser, *On Memory (Electronic or Otherwise) [Sobre la memoria (electrónica o de otro tipo)]*, 1990.

El *Game Over* es uno de los lugares “espacio-temporales” del videojuego, es necesario para la desaceleración del proceso de juego, el corazón se calma... Además está el concepto de la muerte, ¿qué sucede cuando el personaje muere?, ¿por qué en los juegos comerciales (hay contadas excepciones) se desaprovecha algo como eso cuando esa muerte podría significar un cambio de rumbo en la historia, el comienzo de algo distinto...?

Flavio Escribano, respondiendo a:

¿Hay vida después del *Game Over*?

[input/output 9] [subjetividad] [afectos] [autonomía]

Así como las máquinas sociales pueden ser ubicadas en el capítulo general de los equipos colectivos, las máquinas tecnológicas de información y comunicación operan en el corazón de la subjetividad humana no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes.

En conclusión, no estaríamos frente a una subjetividad dada como un en-sí sino frente a procesos de toma de autonomía o de autopoiesis.

Félix Guattari, *Caosmosis*, 1992.

El zapatismo digital cree en un internet donde caben muchos mundos, y por esto tiene que ver con la idea de que otro internet y otra narrativa son posibles. Pero también el zapatismo digital tiene claro que la brecha digital, más que una brecha que debemos acortar, es una agenda que debemos ignorar en la medida de nuestras posibilidades. Dicho de otro modo, la necesidad de interconexión no es para todo el mundo. Ya estábamos conectados desde siempre y la velocidad, la producción globalizada, es algo que implica aceptar roles que no benefician necesariamente a regiones enteras del mundo. Así que hay que pensar en un internet donde intercambiemos algo más que archivos e información. Un internet donde el tráfico no se reduzca a bits y a redes sociales saturadas de publicidad e imágenes de chicas y chicos que se dedican a posar sus mejores sonrisas frente a las cámaras. Hay mucho trabajo por hacer. Como decían en la lista de correos nettime: la acción siempre está en otro lugar.

Fran ilich, respondiendo a:

¿Cuál es hoy el zapatismo digital?

[input/output 10] [fotografía] [ficción] [instrucción colectiva]

El recuerdo de la guerra, sin embargo, como todo recuerdo, es sobre todo local. Los armenios, la mayoría en la diáspora, mantuvieron viva la memoria del genocidio armenio de 1915; los griegos no olvidan la sanguinaria guerra civil griega que se desencadenó a finales de los cuarenta. Pero para que un conflicto estalle más allá de las agrupaciones locales que lo apoyan y se convierta en asunto de atención internacional, ha de ser una suerte de excepción, como es el caso de las guerras, y representar algo más que los intereses en conflicto de los propios beligerantes. La mayoría no alcanza la más amplia e indispensable significación. Un ejemplo: la guerra del Chaco (1932-1935), una carnicería que entablaron Bolivia (un millón de habitantes) y Paraguay (tres millones y medio) y segó la vida de cien mil soldados, fue cubierta por un fotoperiodista alemán, Willi Ruge, cuyas espléndidas imágenes próximas al combate han sido ya tan olvidadas como aquel

conflicto. Pero la Guerra Civil española en la segunda mitad de los años treinta, las guerras serbia y croata contra Bosnia a mediados de los noventa, el drástico empeoramiento del conflicto entre israelíes y palestinos que comenzó en el 2000 tenían asegurada la atención de muchas cámaras porque se habían revestido de la significación de luchas más amplias: la Guerra Civil española porque era la resistencia contra la amenaza del fascismo y (en retrospectiva) el ensayo general de la guerra venidera, la europea o Segunda Guerra Mundial; la guerra en Bosnia porque era la resistencia de un pequeño país en cierre del sur europeo que desea seguir siendo multicultural e independiente frente a la potencia regional dominante y su programa neofascista de limpieza étnica; y el conflicto en curso sobre el carácter y la forma de gobierno de los territorios que reivindican palestinos y judíos israelíes por una diversidad de puntos explosivos: desde la inveterada fama o notoriedad del pueblo judío, la singular resonancia del exterminio nazi de los judíos europeos, el apoyo crucial que Estados Unidos brinda al Estado de Israel, hasta la identificación de Israel con un Estado que por medio del *apartheid* mantiene el brutal dominio de los territorios conquistados en 1967. Mientras tanto, se han fotografiado relativamente menos guerras tanto más crueles en las que los civiles son sin cesar sacrificados desde el aire y masacrados en tierra (la guerra civil librada durante decenios en Sudán, las campañas iraquíes contra los kurdos, las invasiones y ocupaciones rusas de Chechenia).

[...]

Las fotografías que todos reconocemos son en la actualidad parte constitutiva de lo que la sociedad ha elegido para reflexionar, o declara que ha elegido para reflexionar. Denomina a estas ideas “recuerdos”, y esto es, a la larga, mera ficción. En sentido estricto no existe lo que se llama memoria colectiva: es parte de la misma familia de nociones espurias, como la culpa colectiva. Pero sí hay instrucción colectiva.

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 2003.

“Cada foto muestra un pasado pero descifra un futuro”. *La Jetée*.

En 1993, casi en los inicios del CD Rom, cuando Chris Marker tenía 70 años comenzó la producción de *Inmemory* cuyo concepto es una memoria estructurada por relaciones entre imagen y sonido a partir de numerosas memorias. *Inmemory* es un CD Rom con menú de inicio, ocho entradas, ocho zonas (Guerra, Poesía, Museo, Foto, Viaje, Cine, Memoria, *Xplugs*) que a su vez se subdividen o nos llevan a otras zonas. Un dispositivo, sobre el que se pueden realizar múltiples recorridos: existe un punto de partida, el índice, pero no hay punto de llegada. Se estructura sobre la memoria de Marker ilustrada por sus archivos pero su geografía no implica que sea una autobiografía en sentido estricto. *Inmemory* ofrece al espectador desarrollar una cartografía propia pero en construcción permanente. Nos invita a hacer nuestras propias “inmemorias” ofreciéndonos su estructura, deseosa de recibir contribuciones de otras personas y de otras memorias.

Creo que en la manera de hacer de Marker hay presagios de futuras dinámicas de producir, tanto por la reinvención de las narrativas del cine, como por su fascinación por la apropiación, por su interés por fusionar arte, política, tecnología, por la reflexión que plantean algunos de sus trabajos sobre los usos y accesos a los medios y a las tecnologías, y por el carácter colaborativo y abierto de algunos de sus trabajos.

Esther Regueira, respondiendo a:

¿El cine de Chris Marker es premonitorio?

[input/output 11] [momento] [sombra] [realidad]

Me cautivaba siempre especialmente en el trabajo fotográfico el momento en que se ve surgir del papel impresionado, por decirlo así de la nada, las sombras de la realidad, exactamente como los recuerdos, dijo Austerlitz, que emergen en nosotros en medio de la noche y se oscurecen rápidamente para el que quiere sujetarlos, como una copia fotográfica que se deja demasiado tiempo en el baño de revelado.

W. G. Sebald, de la novela documental *Austerlitz*, 2001.

Tenemos la tendencia irrefrenable de contemplar la tecnología como un agente de disruptión, como un desencadenante de transformaciones irreversibles para las que no hay vuelta atrás. Pero hay otras visiones, claro; están por ejemplo las que quieren desmontar la percepción de que la evolución de la tecnología ha sido siempre linear y hacia adelante, que vivimos sin duda en el estadio tecnológico más avanzado. Por eso la tecnología caduca y arcaica es interesante, porque nos muestra que al sustituirla por otra más reciente no sólo ganamos cosas; también las perdemos.

José Luis de Vicente, respondiendo a:

La utopía es cíclica, ¿dónde empezó el bucle?

[input/output 12] [tecnologías de la información] [memoria imaginada] [consumo]

¿Qué sucedería si la relación entre la memoria y el olvido estuviera transformándose bajo presiones culturales en las que comienzan a hacer mella las nuevas tecnologías de la información, la política de los medios y el consumo a ritmo vertiginoso? Después de todo, muchas de esas memorias comercializadas de manera masiva que consumimos no son por lo pronto sino “memorias imaginadas” y, por ende, se olvidan mucho más fácilmente que las memorias vividas. Debo mi uso del concepto “memoria imaginada” al análisis de Arjun Appadurai sobre la “nostalgia imaginada” en su texto *Modernity at Large* (1996). La noción es problemática en el sentido de que toda memoria es imaginada, pero aun así permite distinguir entre las memorias basadas en experiencias de vida de aquellas robadas del archivo y comercializadas a escala masiva para su rápido consumo.

Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 2002.

VOLVER DE VACÍO

Tumbado sobre la hierba
abrigado por la noche en lo alto
junto a las brasas del último fuego
pienso
que a pesar de nosotros
estamos unidos
en el centro de la belleza
a un mismo tiempo en todas partes
y no sabiendo para qué
ni oímos la música de las cosas
ni el amor que nos llama con la voz de una mujer.
Siempre demasiadas palabras
cuando bastaría con sonreír.

Antonio Orihuela, respondiendo a:

¿Qué palabras regalarías para demostrar la importancia que tiene regalar palabras para que otros las remezclen, por ejemplo?

[input/output 13] [sociedad del espectáculo] [secreto] [perpetuo presente]

La sociedad modernizada hasta el estadio de lo espectacular integrado se caracteriza por el efecto combinado de cinco rasgos principales que son: la incesante renovación tecnológica, la fusión económico-estatal, el secreto generalizado, la falsedad sin réplica y un perpetuo presente.

Guy Debord, Comentarios a la sociedad del espectáculo, 1988.

Muchos secretos viajan vía satélite. Efectivamente, el espectro comprende una combinación de información privada y pública, clasificada y desclasificada. Esta cuestión me recuerda a una gran pieza de arte por satélite llamada *Seven Thoughts* [Siete pensamientos] de Douglas Davis. Desde el astródromo de Houston, Davis envió siete de sus pensamientos más íntimos a través de un micrófono hasta un satélite y, a continuación, dio instrucciones a los locutores de radio y televisión de retransmitirlos para que pudiesen ser oídos por desconocidos de todo el mundo.

Lisa Parks, respondiendo a:

¿Nuestros secretos viajan vía satélite?

[input/output 14] [ordenadores vivos] [reprogramar] [pensar]

[...] Y es precisamente ahora que ese ser limitado, con sólo esa información y que intenta estallar, debe reprogramarse. Lo que es fantástico es que somos ordenadores vivos y no electrónicos.

Tenemos esa capacidad que no tienen las máquinas, podemos reprogramarnos. No es fácil, pero nos es posible sorprender a nuestro propio mecanismo en su forma de pensar y de decir: he caído en este error y eso es así ahora, pero voy a cambiar toda esta situación.

Entrevista a Ellen Burstyn en la película documental feminista *Sois belle et tais-toi* [Sé guapa y cállate]

de Delphine Seyrig, 1981.

La idea de hacia delante o hacia atrás lleva consigo cierta connotación positivista, como si hacia atrás fuera necesariamente un retraso y hacia delante un progreso. No siempre tiene que ser así. A veces conviene dar un paso atrás, ya sea para coger impulso o para revisar la trayectoria, para enderezar el camino o para aprender de pasos previos, propios o ajenos.

Sólo aprendemos si somos conscientes de qué sabemos y qué ignoramos...

Tíscar Lara, respondiendo a:

En comunicación hoy ¿estamos caminando hacia atrás o hacia delante?

[input/output 15] [potencia] [olvido] [paramnesia]

Nuestro punto de vista es completamente diferente: concebimos la producción de los enunciados ya no bajo la especie de un desarrollo, de una recolección de la memoria, sino al contrario, a partir de una potencia que es la del olvido, a partir de una fuerza que es la de la experimentación, y a partir de esta experimentación en cuanto ella opera el no-desarrollo.

[...]

Es evidente que, uno de los aspectos fundamentales de la represión en la educación, es impedir la producción del inconsciente en el niño. ¿De qué manera? Soy confuso y por eso vuelvo atrás: yo decía que lo que es necesario distinguir verdaderamente, son los bloques de infancia y de recuerdo de infancia. Simplemente, el recuerdo de infancia no es algo que está fuera del tiempo. No del todo, hay que volver a Bergson, porque eso está muy bien en Bergson. Bergson es al menos aquel que, un día, ha hecho una teoría loca de la memoria, es el primer filósofo que, como filósofo, ha enmierdado verdaderamente a los psiquiatras. Ha escrito *Materia y Memoria* (1896), lo que ha introducido en la psiquiatría una especie de confusión, y eso está muy bien. Bergson tenía una idea muy simple y muy bella, decía: el recuerdo es contemporáneo de eso de lo que uno se acuerda, al mismo tiempo algo es presente y es pasado. Por una razón muy simple: si es necesario esperar que el presente pase para fabricar el recuerdo del presente devenido pasado, para fabricar el recuerdo del antiguo presente, entonces nunca se constituirá. Si es necesario esperar que el antiguo presente ya no sea para que se forme el recuerdo de ese presente, no habría ninguna posibilidad de formar un recuerdo; entonces es necesaria, y era el esquema, una especie de línea divergente: cada momento el presente se desdobra en dos direcciones, una tendida hacia el futuro, una tendida hacia el pasado, es decir: es al mismo tiempo que el presente es vivido como presente y que se fabrica el recuerdo de ese presente, lo que le permitía explicar, entre paréntesis, el fenómeno llamado paramnesia.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Capitalismo y esquizofrenia, ensayo en dos volúmenes, El Anti-Edipo*, 1972 y *Mil Mesetas*, 1980.

Sería demasiado pretencioso pensar que todo aquello que pensamos y producimos surge de donde antes no había nada, cuando la realidad es que nosotros mismos somos el resultado de la reunión de un sinfín de complejas circunstancias a las que llamamos cultura.

Natxo Rodríguez, respondiendo a:

¿Por qué copiar?

[input/output 16] [historia] [impulso] [fotograma]

Te escribo desde otro mundo, un mundo de apariencias. De alguna manera, los dos mundos se comunican entre sí. La memoria es para uno lo que la historia es para el otro. Un imposible. Las leyendas nacen para descifrar lo indescifrable. La memoria debe desarrollarse en su propia confusión, según su propio impulso. Un momento de respiro la destrozaría como se consume un fotograma delante del proyector.

Chris Marker, *Sans Soleil* [Sin sol], film de ensayo documental, 1983.

La mayoría de los sitios web interesantes desarrollados durante los últimos cinco años ha aprovechado las nuevas facilidades de publicación. La creación de páginas web y la visualización de información resultan tareas cada vez más fáciles. En el terreno cultural, esto ha dado origen a sitios web que reflejan fielmente folletos de información, anuncios y la publicación de textos.

En su mayor parte fueron concebidos como “nosotros” le damos información a “usted”. El reto al que se enfrentan la mayoría de las asociaciones culturales y grupos e instituciones en la actualidad es: ¿cómo compartimos “nosotros” la información “juntos”?; ¿cómo canalizamos la información entre las redes de todos?; ¿bajo qué condiciones?; ¿cómo producimos contenido digital juntos? Todo esto genera cuestiones relativas a licencias para los contenidos, a normas y acuerdos comunes sobre formatos, a un entendimiento común en cuanto a las clasificaciones (y el cuestionamiento de las existentes), a infraestructuras comunes, etc. No somos islas.

Laurence Rassel, respondiendo a:

¿Puede un archivo tener vida propia?

[input/output 17] [media] [producción estética] [institución social]

Nosotros los postcontemporáneos, contamos con una palabra para este descubrimiento, una palabra que ha tendido a desplazar el antiguo lenguaje de los géneros y las formas: se trata, por supuesto, de la palabra *medium*, y sobre todo de su plural, *media*, que ahora combina tres rasgos relativamente diferenciados: el de un modo artístico o forma específica de producción estética, el de una tecnología específica que se suele organizar en torno a un aparato o máquina central y, por último, el de una institución social. Estos tres significados no definen a un medio, ni a los medios, sino que designan las distintas dimensiones que deben abordarse para completar o construir una definición.

Fredric Jameson, *El Surrealismo sin el inconsciente*, 1991.

Más que remezclar, los *blogs* comentan los objetos y las tendencias mediáticas. En mis escritos sobre las culturas de *blog* he subrayado la predilección de muchos *blogs* por el diario, la autoconfesión. No creo que la esencia de los *blogs* sea hipertextual. Todavía resulta demasiado difícil, demasiado engorroso poner enlaces desde nuestro propio *blog* a algún documento en la Red. Esta hipervinculación voluntaria, aunque algo compleja, es el punto débil de muchas de las teorías de los *blogs*, así como de la lógica de los buscadores. Es mucho más fácil limitarse a escribir un poco y no llenar tu documento de enlaces.

La pereza de no poner enlaces es por ahora un territorio inexplorado. ¿Por qué solemos establecer hipervínculos con nuestros amigos y no con nuestros adversarios? ¿Qué es un no enlace? Las máquinas no ponen enlaces (por lo menos, todavía no). Nosotros, los humanos, tenemos que hacerlo. ¿Cuál es la relación entre nuestro perfil (quiénes somos) y nuestro *blog* (las historias que contamos)? Esto es lo próximo a hacer en el campo de la investigación de *blogs*, más allá de la agotada relación con la actualidad y el periodismo.

Geert Lovink, respondiendo a:

¿Son los *blogs* una remezcla de la cultura? ¿Cuáles son las ventajas y los peligros de este modelo de comunicación?

[input/output 18] [nómada] [multiplicidad] [discontinuidad]

El sujeto nómada que propongo es una figura que enfatiza la necesidad de actuar a la vez al nivel de la identidad, de la subjetividad, y de las diferencias entre las mujeres. Son exigencias diferentes que corresponden a prácticas diferentes. La multiplicidad aparece en una secuencia desplegada en múltiples capas, en las que las discontinuidades e incluso las contradicciones pueden encontrar su lugar.

Rosi Braidotti, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, 1994.

A mí ahora me está sirviendo bastante pensar en términos de “micro-política”. Es decir, la dimensión política de lo cotidiano, de los pequeños gestos, de las relaciones entre las personas, especialmente de las relaciones de poder (otra referencia de cultura feminista: “lo personal es político”). Tiene algo que ver con el pensamiento fractal (que también es muy ciber) en el sentido de que las estructuras de la vida son siempre las mismas, sólo cambia el tamaño. Es decir, para pensar en términos de “política” (entendiendo por tal lo que tiene que ver con “la gestión de los asuntos comunes”) no podemos obviar el modo en que se producen de hecho las relaciones de poder entre las personas. Intentar tener una vida cotidiana más sostenible y consciente (en lo material pero también en lo afectivo, en lo interpersonal) es un paso imprescindible para después pensar y actuar en un nivel superior.

Aquí hay un autor fundamental: Henri Lefebvre que es clave en la filosofía europea del siglo XX. Fue expulsado del partido comunista francés e inspiró buena parte del pensamiento de Guy Debord (que básicamente no inventó nada pero supo copiar con muy buen criterio). Un visionario con una forma de pensar muy inteligente, libre y honrada que posiblemente no tuvo la capacidad de imponerse a la autoridad, de surfear las aguas de la competitividad y la hipocresía. Y en este sentido “fracasó” (aunque no del todo porque su obra está siendo recuperada). Igual es imposible querer reinventarse la vida y no “fracasar” pero también hay que relativizar lo que significan el éxito o el fracaso. Puede ser un buen paso para reinventarse la vida.

María PTQK, respondiendo a:

No vamos a comprarnos una casa en la puta vida, no hay ni rastro de carmín, entonces... ¿cómo reinventar la vida cotidiana?

[input/output 19] [negar] [necesidad] [memoria]

Yo, como tú, he intentado con todas mis fuerzas de combatir el olvido. Como tú, he olvidado.

Como tú, he querido tener una memoria inconsolable, una memoria de sombras y de piedra. He luchado todos los días, con todas mis fuerzas, contra el horror de no comprender del todo el por qué del recordar. Como tú, he olvidado. ¿Por qué negar la evidente necesidad de la memoria?

Marguerite Duras, guión y diálogos del film *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais, 1959.

La invención de la imprenta (una tecnología que permitiría la extensión de la vista, operando al mismo tiempo como un sistema para difundir y promocionar lo visual, conservando para el futuro lo que los ojos pueden ver), distaba de la invención del fonógrafo (la misma tecnología aplicada a lo sonoro) casi ocho siglos, es decir, que durante esos ocho siglos la “auralidad” y “oralidad” (como sistemas para transmitir el saber humano), fueron relegados a un segundo plano dejando de ser los protagonistas de la memoria humana; esto es, el oído dejó de ser un mecanismo para la conservación del conocimiento pasando el protagonismo a la escritura y a la imagen/copia. El ser humano dejó de escuchar y de ejercitarse el oído, dejó, por tanto, de ejercitarse el hemisferio del cerebro encargado de los aspectos cualitativos de la existencia, centrando su esfuerzo en el otro hemisferio que se encarga de lo cuantitativo, lo lógico, eso que según muchos científicos nos distingue de otras especies de animales. Ese “golpe de muerte” que la imprenta asentó al oído ha tenido y tiene consecuencias cuyo impacto está todavía por historiar. Ya tenemos entonces a uno de los pioneros de esta lucha: Thomas Alva Edison, él fue el inventor del fonógrafo.

Chiu Longina, respondiendo a:

¿Quiénes fueron pioneros en la lucha contra la hegemonía de lo visual?

[input/output 20] [componente] [destino] [información]

El cuerpo humano lo componen incontables ingredientes como todos los componentes que hacen de mí un individuo único con mi propia personalidad. Sí, tengo una cara y una voz para distinguirme de los demás pero mis pensamientos y mis recuerdos son míos y tengo el sentido de mi propio destino. Cada una de esas cosas son sólo una parte del todo, yo reúno información para usarla a mi manera, todo eso se funde en una mezcla que me forma a mí y da origen a mi conciencia. Me siento confinada porque sólo puedo expandirme con límites.

La Mayor Kusanagi, en la película de ciencia-ficción *Ghost in the Shell*, 1995, de Mamoru Oshii, basada en el manga de Masamune Shirow.

Yo confío en que las máquinas utilizarán su alma de manera más sabia que nosotros.

Régine Debatty, respondiendo a:

¿Tendrán las máquinas almas en el futuro?

[input/output 21] [viaje] [geografía] [zonas en blanco]

¿Qué sucede cuando en un viaje intentamos recoger lo que experimentamos en las carreteras y observamos en sus márgenes? ¿Es posible sacar una imagen de conjunto?

[...]

Con rostros esperanzados los vendedores se dirigen a los escasos coches que circulan.

[...]

Ancianas, un hombre apoyado en su bastón, familias de gitanos con o sin coche, campesinos con carretas, chicas jóvenes solas o en grupo sentadas al borde de la carretera.

[...]

¿Dónde están sus aldeas? ¿No tienen trabajo? ¿Les compensa ese largo camino tras posibles compradores por unos pocos

marcos? Lugares y mundos que no despiertan interés mediático caen en el olvido. Se apagan los focos y en la oscuridad queda lo que precisa con urgencia de la atención pública: pobreza, desamparo y miedo ante el terror del Estado. La imagen del film sigue el curso del viaje, la línea geográfica que atraviesa el sureste de Europa, desde Berlín pasando por Polonia, la República Checa, la República Eslovaca, por Rumania y Bulgaria hasta el Mar Negro; el viaje continúa en carguero hacia Odessa (Ucrania) y de ahí recorre la costa hasta el extremo sureste, Estambul. Se ven calles, mercados, pueblos, ciudades y distintas arquitecturas. El encuentro con gentes y lugares genera miniaturas fílmicas. Estas comparan casi imperceptiblemente lo nuevo con lo viejo, insinúan y aclaran. Algunas fotografías fijas intercaladas en la película se han sacado a través del parabrisas del coche en marcha. El automóvil se convierte en extensión de la cámara y esto se ve en la falta de nitidez de las imágenes [...]. Hay que fotografiar [...] situaciones que desfilan a toda velocidad -precisas observaciones de la vida cotidiana borrosa en su fugaz desfile-.

Después de la Perestroika y la caída del muro las fronteras de los estados del Este parecen haberse abierto, pero en realidad son más insalvables. Enormes territorios estatales se han convertido en zonas en blanco dentro del mapa político, regiones abandonadas, arrojadas al caos económico provocado por la reconversión industrial y agrícola. Han surgido estructuras de poder ambiguas, ignoradas o desmentidas por la comunidad internacional, que ahora dificultan todavía más la búsqueda de recursos vitales. [...] Vemos a los nuevos nómadas (maestros, abogados, campesinos, artesanos) comerciando en los numerosos pasos fronterizos, al borde de las grandes y pequeñas carreteras, en las aldeas fantasma de las zonas rurales, en mercados y estaciones de autobuses y en las bulliciosas ciudades de Odessa y Estambul.

Ulrike Ottinger, *Pasaje Sureste. Un viaje a nuevas zonas en blanco del mapa de Europa*, 2000. Film instalación documental estructurado en tres partes; la primera, viaje desde Berlín a la Europa del Este; la segunda y tercera, dos incursiones urbanas: Odessa y Estambul.

A propósito de las ocho zonas de *Immemory* de Chris Marker, Raymond Bellour comenta: “[...] pero tanto en el interior de una zona como en el paso, propiciado por las bifurcaciones disponibles, de una zona a otra, el tránsito de una imagen a otra permite, con toda claridad, darse cuenta de que es al ir de una de aquellas cosas que hacen latir el corazón de otra, de un recuerdo a otro, prescindiendo de un centro, como se va construyendo la memoria, sin fin y sin pausa, a modo de una red”.

Esther Regueira, respondiendo a:
¿Cómo se construye la memoria?

[input/output 22] [testimonio] [archivo] [subalterno]

A pesar de que el testimonio muchas veces se impide o incluso no se escucha como en el film *Tout va bien* (Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, 1972), en otros casos puede dar cuenta del lado impronunciable de estas relaciones de poder. “Incluso arañado letalmente, un pequeño rectángulo de 35 milímetros es capaz de salvar el honor de la realidad completa”, afirmaba Jean-Luc Godard (*Histoire(s) du Cinéma*, 1998). Puede expresar lo inimaginable, lo callado, lo desconocido, lo salvador e incluso lo tremendo, y de esta manera posibilitar cambios. Asombra que también en la historiografía oficial, en los medios hegemónicos, en archivos, en discursos e historias, se encuentran ejemplos de testimonios que no tendrían razón de ser. Aunque este caso no es la regla general, negar la posibilidad de su existencia, como Gayatri Chakravorty Spivak explicaba en “¿Puede hablar el subalterno?” (1988), simplemente significa eliminarlos de la historia, e incluso ahogar los pensamientos mudos de la trabajadora de *Tout va bien*.

Hito Steyerl, “¿Pueden hablar los testigos? Acerca de la filosofía de la entrevista”, 2008.

Quizás hoy vemos ciertas imágenes que nos transmiten un mensaje distinto al que hubiéramos recibido si las vemos en otro momento, pero la diferencia es que como espectadores no tenemos opción de realizar modificación alguna y como creadores sí. Descontextualizando las imágenes conseguimos la neutralidad necesaria para poder transformarlas, recombinarlas e incluso pervertirlas para darles el sentido que nosotros queremos y ese es un ejercicio que me encanta hacer. Durante más de cien años se han filmado infinidad de películas (mayoritariamente propagandísticas, informativas o comerciales que ya han cumplido su función) y actualmente, gracias a la democratización del medio audiovisual, se lanzan al mundo miles de imágenes que pasan al olvido con la misma rapidez que fueron creadas, por lo tanto dar la posibilidad de reutilizarlas, además de ser un acto de generosidad, es casi un acto de sentido común. Eso sí, según mi punto de vista, todos tenemos que jugar del mismo modo, dando igual que recibimos.

Víctor Sarabia, respondiendo a:

¿Consideras que la cultura debe remezclarse para poder mantenerse viva?

[input/output 23] [track] [línea] [boogybites]

Track 01:

Liniendicke//Line thickness//

Ellen Allien + Antye Greie (aka AGF), CD audio *boogybites 4*, 2008.

José Luis Brea da en el clavo al comentar que en estos escenarios de las economías inmateriales de distribución, “emerge una lógica de la propiedad del conocimiento que tiende a dificultar enormemente su sometimiento a las regulaciones jurídicas tradicionales, orientadas preferentemente a la salvaguarda de la propiedad privada antes que a la defensa del interés común o la propia optimización de la gestión común de la creatividad”, y esa es precisamente otra de las claves del problema que podemos ahora resumir en dos actitudes muy diferentes ante lo cultural: por un lado, ese “máximo beneficio” propio de una generación anterior (que está en el poder), cuyo modelo y esencia podríamos resumir en “obtener el máximo beneficio”, se ha enfrentado a otra que antepone la “libertad” frente a ese “máximo beneficio”, y ante semejante lema vital (como nos ha enseñado la historia), no había nada que hacer. Todo apunta a que unos obtienen beneficios y otros apuestan por considerar la cultura como arma de desarrollo social y, por tanto, asegurar en lo posible el acceso universal a ella, de forma libre y abierta. Parece claro quiénes están de un lado y quiénes de otro.

Chiu Longina, respondiendo a:

¿Quiénes fueron pioneros en la lucha contra la hegemonía de lo visual?

[input/output 24] [trabajo] [cambio] [transformación]

Ya sé que piensas que casi todo el trabajo está ya hecho, y que la parte que no se ve es pequeña. Pero, y aunque el cambio individual es el fundamento de todo, no es donde todo termina. Quizás sea el momento de sentar las bases para la próxima transformación.

Sandy Stone, “El imperio contraataca: un manifiesto post-transexual”, 1991.

*“EN UN
ANAGRAMA
TODOS LOS
ELEMENTOS
EXISTEN EN
UNA RELACIÓN
SIMULTÁNEA.*

*POR ELLO,
EN SU INTERIOR,
NADA ES
PRIMERO Y NADA
ES POSTERIOR,
NADA ES
FUTURO Y NADA
ES PASADO,
NADA ES VIEJO
Y NADA ES
NUEVO”.*

La salvación de Eurídice.
(tercera parte)

WU MING 2

El mito y la tradición cuentan que muchos aedos, como Homero y Demódoco, eran ciegos. Para los griegos, la vista era el instrumento más fiable para conocer el mundo. *Oida*, el perfecto del verbo *orao*, significa tanto “sé” como “he visto”, y de la misma raíz derivan palabras para idea (*eidea*), imagen (*eidolon*), saber (*eidema*) y ciencia (*eidesis*). El poeta por tanto, no tenía necesidad de conocer como el resto de los hombres y menos aún de distraerse mirando porque sólo así podía hacerse poseer por las Musas y acceder al saber divino.

Esta simbología de la ceguera no tiene en cuenta un detalle: el oído. Los griegos de hecho infravaloraban el tipo de conocimiento que puede tenerse a través de los oídos. Sin embargo, la voz era un vehículo de opiniones subjetivas (*doxai*), en oposición explícita a la verdad universal. Aún hoy, llamamos “voces” a las “noticias no verificadas, cotilleos”. En realidad, es precisamente escuchando al maestro como el joven aedo aprendía las historias de los dioses y los héroes. Y es “escuchando” el relato de los hechos -crónicas, historias y actualidad- como podemos intentar, con los ojos cerrados, las transformaciones narrativas descritas hasta aquí⁴⁸.

Fue precisamente la vista, sin embargo, la que arruinó la existencia de Orfeo, el mítico cantor hijo de Calíope, la musa de la poesía épica, y según algunas leyendas antecesor del propio Homero.

El mito es muy conocido y la versión más clásica es la contada por Virgilio en las *Geórgicas*. Orfeo está enamorado de Eurídice, una ninfa de los árboles, cuyo nombre significa “justicia grande”. Un día Aristeo, hijo de Apolo y Cirene, la sigue a lo largo del río para violarla. Eurídice consigue huir pero le muerde una serpiente y muere. Entonces Orfeo decide bajar a los infiernos para devolverla al mundo de los vivos. Con su poesía encanta a Cerbero y Caronte, que lo dejan pasar. Hasta los condenados interrumpen alucinados su eterno suplicio: la piedra de Sísifo permanece en equilibrio sobre la montaña, los Danaídos dejan de llenar su barril agujereado y al final Perséfone convence a Hades, el Dios de los muertos, para que deje marchar a Orfeo junto a Eurídice. El Señor de los infiernos acepta, pero con una condición: que Orfeo no se vuelva nunca hacia atrás para mirar a su amada, hasta que ambos no hayan salido del reino de las Sombras. Los dos se ponen en camino, suben la escarpadura infernal, y justo cuando siente que la luz le ciega el rostro, Orfeo se da la vuelta y Eurídice muere de nuevo y para siempre.

Realmente, los dioses no aman a quien mira hacia atrás. La fe no admite dudas. La mujer de Lot fue transformada por Yahvé en estatua de sal por darse la vuelta a contemplar cómo Sodoma era destruida por una lluvia de fuego. No es casualidad que fuera precisamente una mujer la que lanzara la última mirada a una comunidad moribunda.

El gesto de Orfeo ha sido interpretado de muchas formas. Según Virgilio se trató de una “locura inesperada”. Orfeo se queda “inmóvil” y “vencido en el ánimo”. Cesare Pavese y Gesualdo Bufalino han explorado ambos la posibilidad de un héroe consciente, que se da la vuelta apostá⁴⁹. Para el escritor piamontés es ridículo pensar

48. Recientes estudios antropológicos y pedagógicos han relacionado los cinco sentidos internos y la facultad del intelecto. El oído estaría ligado a la memoria y el intelecto científico, la vista a la imaginación y el intelecto contemplativo. Posteriore investigaciones están tratando de demostrar que tal correspondencia existe también a nivel neurofisiológico. Cfr. Rafael Alvira, *Reivindicación de la voluntad*, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 1988, y Giuseppe Fioravanti, *Pedagogia dello studio*, Japadre Editore, Roma, 2003.

49. Cesare Pavese, *L'inconsolabile*, en *Dialoghi con Leuco*, Einaudi, Torino, 1946. (Edición en castellano: *Diálogos con Leuco*, Tusquets Editores, Barcelona, 2001). Gesualdo Bufalino, *Il ritorno di Euridice*, en *Luomo invaso*, Bompiani, Milano, 1986 (hay que tener en cuenta que el relato de Bufalino es un ejemplo de transformación visual y psicológica, ya que está escrito “desde el punto de vista” de Eurídice). (Edición en castellano: *El hombre invadido*, Anagrama, Barcelona, 1988).

Para una panorámica de las diversas interpretaciones que el mito de Orfeo y Eurídice ha tenido en la literatura y el arte, consultar Maria Grazia Ciani, Andrea Rodighiero (editores), *Orfeo, variazioni sul mito*, Marsilio, Venezia, 2004.

que Orfeo actuó por error, por capricho o por amor. “No se ama a quien está muerto” y Eurídice se habría quedado atrás para siempre, en la sangre y en la carne, el sabor de la muerte y de la nada. En realidad, Orfeo descendió a los infiernos para buscarse a sí mismo (“Lo único que se busca es eso”). Es verdad que es difícil pensar en una distracción o una angustia irreprimible, sobre todo a un paso de la esperanza. Pero también es difícil pensar que el pérvido Hades impusiera a Orfeo una tarea tan simple. Si lo hizo es porque sabía que le sería imposible obedecer. Orfeo no es tonto, pero tampoco lo es Hades.

¿Por qué entonces Orfeo no pudo hacer otra cosa que darse la vuelta? ¿Cómo hace Hades para estar seguro de que se volverá?

Un cantor, un narrador es por definición aquel que no da la espalda, especialmente entre la sombra y la luz, entre el infierno y la esperanza, entre pasado y futuro. No da la espalda al que lo acompaña. Si el gesto de Orfeo fuese voluntario, podría demostrar la necesidad de aislarse, de huir de la sociedad. Como gesto inconsciente, inevitable, significa, sin embargo, exactamente lo contrario, es decir quien relata no puede fingir que los otros no existen. Cuando advierte la luz, cuando intuye la esperanza, el juglar necesita compartirla, sentir lo que siente el otro, identificarse para no contar sólo sus sueños. No vuelve la espalda a lo que deberá contar, se niega a practicar el desinterés, el control, porque no es esa su forma de entender, de sentir el mundo. La obra no se puede hacer sin una participación emotiva. Por último no da la espalda a la duda. Hades le pide que tenga fe, que crea en su palabra. Pero Orfeo, el cantor divino, no puede dejar guiarse por la fe porque quien relata tiene necesidad de incertidumbres, incoherencias, potencialidad creativa. No se vuelve para “asegurarse” de que Eurídice lo sigue: para ello le bastarían los oídos, los ruidos de pasos, la respiración. Se vuelve para manifestar su voluntad de no creer, de mantener sus propias preguntas, de que no le impongan las respuestas.

Orfeo no se confundió: es la petición de Hades la que es absurda, irreconciliable con su naturaleza. Mi frustración no es por el error de Orfeo, sino por la injusticia del infierno. Me pregunto entonces cómo podría re-escribir el mito, para salvar a Eurídice de forma creíble, sin intervenciones mágicas de caballos alados. ¿Qué otra cosa se podría hacer para evitar el final?

What else, ¿qué otra cosa podría hacer o tener el héroe, que los autores del mito se hayan olvidado de tener en cuenta? Me viene a la cabeza que Orfeo podría ser ciego. En el fondo, es el aedo por excelencia, aquel al que los Argonautas prefieren escuchar, en vez de arrojarse en brazos de las Sirenas. No es un cambio extremo y en el fondo tiene su buen razonamiento.

Pero incluso aunque fuera ciego, creo que Orfeo se hubiese vuelto de igual forma hacia Eurídice. Para darle una mano, para ayudarla en el último paso, el más importante, entre la muerte y la vida, entre la realidad de Hades, sólida como una roca, y ese rayo de luz que invita a soñar, a imaginar el resto. Creo que se daría la vuelta y haciendo eso, en el límite, abriría de par en par una contradicción. Una pausa suficiente para no hacer morir a Eurídice.

Hades llegaría corriendo, para echarle en cara el haberse dado la vuelta.

Orfeo respondería que no había mirado a Eurídice. Y con las palabras, sabemos ya quién habría ganado. Un Orfeo ciego, con los oídos bien abiertos, e incapaz de no volverse hacia atrás, podría salir de los infiernos sosteniendo de la mano al amor de su vida.

*“LOS MÁRGENES
DE UN LIBRO
NO SON JAMÁS
NÍTIDOS: MÁS
ALLÁ DEL TÍTULO,
LAS PRIMERAS
LÍNEAS Y EL
PUNTO FINAL,
MÁS ALLÁ DE SU
CONFIGURACIÓN
INTERNA Y LA*

*FORMA QUE LE DA
AUTONOMÍA, ESTÁ
ENVUELTO EN
UN SISTEMA DE
CITAS DE OTROS
LIBROS, DE OTROS
TEXTOS, DE OTRAS
FRASES, COMO
UN NODO EN UNA
RED”.*



CONCIENCIA MÚLTIPLE

LAURENCE RASSEL

Los saberes, las ciencias y las ficciones participan en la construcción colectiva de las realidades posibles.

Una construcción utópica, una ficción, implica un esfuerzo de diagnóstico sobre lo que nos ocurre, pero también algunos riesgos especulativos. En la ciencia ficción, en la utopía, hallamos lo posible y lo imposible que el presente nos permite pensar, pero también buscamos en ella un poder de sugestión, de convocar lo que podría ser posible.

La pluralidad es la condición de la acción humana.

Estos conceptos podrían ser ventanas abiertas a modos de vida a los que nos enfrentamos en la interacción entre ciencias, tecnologías y dispositivos sociopolíticos. Muestran posibilidades para pensar las disposiciones en las que estamos inmersos en el presente.

¿Qué pueden los cuerpos?, individuales y colectivos. ¿Cuáles son las suturas y los fragmentos que deseamos, cuáles los que nos dan miedo, cuáles nos parecen inevitables y cuáles queremos evitar? ¿Qué futuro espera a los cuerpos humanos y no humanos? Pero también ¿de qué presentes disponen? Los cuerpos son lugares históricos de renegociación política, cultural, científica y tecnológica, son objeto de saberes y ciencias, son maleables y maltratados, ciertamente, pero son también lugares de resistencia y de experimentación de posibles presentes y futuros. ¿Qué pertenece a “la naturaleza” y qué a “la cultura” en la construcción de los cuerpos de este planeta?

¿Pero yo soy qué?

Elegimos una ficción que re-sitúa los cuerpos, desplazando, fragmentando, re-cosiendo identidades y fronteras. Cuestionando lo que nos parece “normal”. Cuerpos y territorios que encarnan herencias pasadas y que se arriesgan a abrirse a futuros posibles. Cuerpos del presente en los que reconocemos procesos de transformación y de devenir en curso -a veces iniciados por la resistencia de posturas minoritarias a la normalidad dominante-.

Me siento confinada porque sólo puedo expandirme con límites.

¿Elegimos como ficción un pensamiento que se sitúa, deseoso de experimentaciones pero consciente de las promesas y traiciones de la modernidad, en las filosofías de las ciencias y las socio-económicas? ¿A dónde nos llevan, en estos ámbitos de la cultura y la política humanas, las abstracciones y las idealizaciones? ¿Tomamos partido por una hipótesis de futuro que no acepta el modo de presentación de la ciencia como ligado al “progreso simple”, o por una hipótesis de futuro que explore y experimente? ¿Qué nos ha ocurrido?

Es una sensación extraña, esta doble conciencia, esta sensación de estar continuamente contemplándonos a través de la mirada del otro.

Mi futuro está aquí, a mi alrededor.

[...]

Tras el egipcio y el indio, el griego y el romano, el teutón y el mongol, el negro es una especie de séptimo hijo, nacido con un velo y dotado de clarividencia en este mundo americano: un mundo que no le aporta una verdadera conciencia propia sino que sólo le permite verse a sí mismo a través de la revelación del otro mundo. Es una sensación extraña, esta doble conciencia, esta sensación de estar continuamente contemplándonos a través de la mirada del otro, de medir nuestra alma con la vara de un mundo que nos observa, entretenido, con desdén y lástima. Esa dualidad se deja sentir siempre [...] un americano, un negro; dos almas, dos pensamientos, dos esfuerzos no reconciliados; dos ideales enfrentados en un cuerpo oscuro cuya obstinada fuerza es lo único que lo salva de ser partido en dos. La historia del negro americano es la historia de esta lucha, esta ansia por llegar a la tímida madurez, por fundir su ser doble en un ser mejor y más auténtico. En esta fusión no desea perder ninguno de sus seres antiguos. No africanizaría América, pues América tiene demasiadas cosas que enseñarle al mundo y a África. No se desteniría el alma negra con una capa de americanismo blanco, pues sabe que la sangre negra tiene un mensaje para el mundo. Simplemente desea que sea posible que un hombre sea a la vez negro y americano, sin que sus prójimos le maldigan ni le escupan, sin que las puertas de la oportunidad se le cierren de manera violenta en las narices.

W. E. B. Du Bois, *The Souls of Black Folk* [Las almas de los negros], 1903.

Yo sueño con un teatro que pueda crear un mundo en el que no se necesite más teatro. El teatro hoy día, como las otras artes, en su 99,9% tiene como objetivo suplir a nuestra necesidad de soñar (sean sueños interesantes o no). Yo sueño con un teatro que pueda ayudar a la construcción de un mundo donde no serán más necesarios tiempos y momentos específicos para soñar. Donde el sueño no sea más un complemento necesario para seguir viviendo sino la vida misma.

Julian Boal, respondiendo a:

Tu padre, Augusto Boal, dijo que “ser capaz de soñar es ya un sueño hecho realidad”, ¿qué teatro sueñas tú?

¿Qué sabemos de verdad sobre las mujeres de Grecia o Roma? Lo que sabemos está escrito por los historiadores y todos son hombres. ¡Absolutamente todos! Lo que sabemos viene de una opinión masculina sobre las mujeres en la historia. Esto nos condiciona como nos ha condicionado a no pensar en ser director de cine. Nuestro ordenador, nuestro mecanismo, no tiene esa información. Hay muchas cosas que por ser mujer están limitadas, porque todo lo que sabemos lo han decretado los hombres. Y es precisamente ahora que ese ser limitado, con sólo esa información y que intenta estallar, debe reprogramarse. Lo que es fantástico es que somos ordenadores vivos y no electrónicos. Tenemos esa capacidad que no tienen las máquinas, podemos reprogramarnos. No es fácil, pero nos es posible sorprender a nuestro propio mecanismo en trabajar y decir: "he caído en esto y si eso es así, ahora, voy a cambiar todo eso". Es muy difícil. Pero en realidad nosotras las actrices, aprendemos a hacerlo. Comenzamos a ver cómo funciona nuestro propio instrumento, como dicen los profesores. Y comenzamos a sorprenderlo haciendo cositas inutilizables para el teatro, ya sea el teatro de la vida o el teatro-teatro. Uno quisiera comenzar a transformarlo un poquito, a desarrollarlo. Cuando uno sabe hacerlo en un escenario, uno decide transponerlo a su vida. Como ser humano de sexo femenino, estamos en ese momento maravilloso donde nos decimos: "vamos todas a cambiar nuestra programación". Es el momento más extraordinario de la historia de la Tierra para ser Mujer.

Entrevista a Ellen Burstyn en la película *Sois belle et tais-toi* [Sé guapa y cállate] de Delphine Seyrig, 1981.

La web 2.0 ha realizado el sueño de los medios tácticos, “*don't hate the media, become the media*” en un sentido muy distinto al que se esperaba. Hoy es una realidad que cada cual puede hacer “su propia televisión”, “su propio magazine”, etc., pero la mala noticia es que las aplicaciones que lo han hecho posible son propiedad de grandes corporaciones mediáticas (cada vez más poderosas y más concentradas) y que esa apropiación de los medios no ha producido un uso más crítico de los mismos sino que, por el contrario, produce en gran medida un uso que replica el lenguaje y los contenidos de los *mass media* más casposos (como los millones de vídeos en YouTube sobre las borracheras de Amy Winehouse).

Aquí es donde el pensamiento de género puede tomar el relevo, poniendo al servicio de los medios tácticos la metodología feminista más radical. El papel del ciberfeminismo hoy ya no puede ser sólo el de cuestionar la posición o la imagen de las mujeres en la cultura digital, tiene que ir más allá y cuestionar todo lo que tiene que ver con “los y las” que quedan fuera de los paradigmas económicos de la sociedad del conocimiento. Por ejemplo: la producción del *hardware* en países pobres y en condiciones infra-humanas y de explotación; la dependencia energética (¿qué revolución ciberactivista vamos a hacer si no tenemos electricidad?, ¿y de dónde viene ésta?, ¿echamos un vistazo a los contratos de las grandes multinacionales españolas en América Latina?); las nuevas formas de trabajo inmaterial

(cada vez más labores de programación se descentralizan a India, pero los beneficios siguen quedándose en Europa y Estados Unidos); etc.

El activismo digital no debe ceñirse exclusivamente a lo que ocurre dentro de las pantallas sino a todo el entramado de relaciones (económicas, geopolíticas, sociales) de la sociedad de la información. Y creo que para esto “los y las” feministas somos unos buenos agentes estratégicos porque estamos formados precisamente para ver lo que no se ve, para buscar segundas lecturas, para ponernos en la piel de los que “no están”. El feminismo es una excelente metodología de subversión. Pero cuidado, no quiero identificar “feminismo” con “mujeres”: hombres y mujeres pueden participar de esta metodología, de este impulso de cuestionamiento radical (en el sentido de que va “a la raíz” de lo establecido). Sin perder de vista las cuestiones clásicas del feminismo (que sí son específicas de las mujeres) creo que el futuro del ciberfeminismo va por aquí.

María PTQK, respondiendo a:

¿Qué discusiones plantearías en torno a la relación entre las cuestiones de género y el ciberactivismo?

Pero pudiera ser que nosotros, criaturas atadas a la Tierra que hemos comenzado a actuar como si fuéramos habitantes del universo, seamos incapaces de entender, esto es, de pensar y hablar sobre las cosas que, no obstante, podemos hacer. En este caso, sería como si nuestro cerebro, que constituye la condición física, material, de nuestros pensamientos, no pudiera seguir lo que realizamos, y en adelante necesitáramos máquinas artificiales para elaborar nuestro pensamiento y habla. Si sucediera que conocimiento (en el moderno sentido de *know-how*) y pensamiento se separasen definitivamente, nos convertiríramos en impotentes esclavos no tanto de nuestras máquinas como de nuestros *know-how*, irreflexivas criaturas a merced de cualquier artefacto técnicamente posible, por muy mortífero que fuera.

[...]

La pluralidad es la condición de la acción humana debido a que todos somos lo mismo, es decir, humanos, y por tanto nadie es igual a cualquier otro que haya vivido, viva o vivirá.

[...]

Pero en la actualidad casi cabe decir que hemos demostrado incluso científicamente que, si bien vivimos ahora, y probablemente seguiremos viviendo, bajo las condiciones terrenas, no somos simples criaturas sujetas a la Tierra. La

moderna ciencia natural debe sus grandes triunfos al hecho de haber considerado y tratado a la naturaleza sujeta a la Tierra desde un punto de vista verdaderamente universal, es decir, desde el de Arquímedes, voluntaria y explícitamente considerado fuera de la Tierra.

Hannah Arendt, *La condición humana*, 1958.

Otras palabras siempre son posibles. El problema viene después, cuando descubrimos que las palabras en sociedades como las nuestras están más devaluadas que la moneda, y que podemos decir lo que sea, pues las palabras rara vez van *indexadas* a la acción, como si pudiéramos decir cualquier cosa por el hecho de que conocemos el significado de las palabras, sin darnos cuenta quizás, que el lenguaje es el primer paso por el que construimos el mundo donde habitamos. Y si ya en un principio el lenguaje y las palabras no tienen valor alguno, ¿qué podemos esperar de nuestra realidad?

Fran ilich, respondiendo a:

¿Otras palabras serán posibles?

Al cabo de un rato, él preguntó: -¿Qué es *yo*?

Ella sonrió. -Ante todo es muy importante. Bastante más importante que cualquier otra cosa. El cerebro dejará que se echen a perder muchísimas cosas mientras "yo" siga viviendo. Eso es porque el cerebro forma parte de yo. Un libro es, una nave es, Tarik es, el universo es, pero, como debes haber observado, yo soy.

El Carnicero asintió con la cabeza. -Sí. ¿Pero yo soy qué?

La niebla se cernía sobre la ventana de la nave espacial, nublando las estrellas y la nave ciribiana. -Esa es una pregunta que sólo tú puedes contestar.

-Tú también debes ser importante, reflexionó el Carnicero, -porque el cerebro ha oído que lo eres.

-¡Buen chico!

De repente le puso la mano en la mejilla. El espolón del gallo se posó suavemente en su labio inferior. -Tú y yo, dijo el

Carnicero. Acercó su cara a la de ella. -No hay nadie más. Sólo tú y yo. Pero ¿cuál es cuál?

Ella asintió, moviendo la mejilla bajo sus dedos. -Estás captando la idea. Él tenía el pecho frío, la mano caliente. Ella le puso la mano encima de la suya. -A veces me das miedo.

-Yo y yo mismo, dijo el Carnicero. -Tan sólo una distinción morfológica, ¿verdad? El cerebro ya lo ha entendido. ¿Por qué a veces tú me da miedo?

-*Das* miedo. Una corrección morfológica. ¡Me das miedo porque robas bancos y metes mangos de cuchillo en las cabezas de la gente, Carnicero!

-¿Eso haces? En seguida se sobrepuso. -Sí, eso haces, ¿verdad? Ya no te acordabas.

-Pero no lo hice, dijo Rydra.

-¿Por qué eso a mí asusta... corrijo, me asusta? Aguza el oído para captar eso también.

-Porque es algo que nunca he hecho, nunca he querido hacer, nunca he podido hacer. Y me gustas, me gusta tener tu mano en la mejilla, así que si de repente decidieras meterme un mango de cuchillo en el ojo, pues...

-Ah. Tú nunca me meterías un mango de cuchillo en el ojo, dijo el Carnicero. -No tengo por qué preocuparme.

-Podrías cambiar de opinión.

-No lo harás. La miró atentamente. -No creo que de verdad me vayas a matar. Tú lo sabes. Yo lo sé. Es otra cosa. ¿Por qué no teuento otra cosa que me dio miedo? Quizás detectes una pauta y entonces lo comprenderás. El cerebro no es estúpido.

[...]

Carnicero, ¡Yo no lo sabía! ¡No podía saberlo!

Y en el eco sus mentes se fundieron en el grito, no podía... no podía. Esta luz...

Se lo dije a Brass, le dije que debes hablar un idioma sin la palabra “yo” y yo dije que no conocía ninguno; pero había uno, el más evidente, ¡Babel-17...!

[...]

Ella consiguió interrumpir las vueltas que le daba la cabeza.

...si comprendías Babel-17 todo el tiempo, las preguntas se le agolpaban en el cerebro, ¿por qué sólo lo utilizaste gratuitamente para ti mismo, en una velada de juegos de azar, en el robo de un banco, cuando un día después lo perderías todo y no harías ningún intento de guardarte las cosas para tu persona?

¿Qué “persona”? No había ningún “yo”.

Ella había entrado en él mediante una especie de desconcertante sexualidad invertida. Encerrándola, él agonizaba. *La luz... ¡Tú creas! ¡Tú creas!* lloraba aterrorizado.

Carnicero, preguntó, más acostumbrada a dibujar palabras sobre turbulencias emocionales que él, *¿qué aspecto tiene mi mente en la tuya?*

Luminosa, luminosa en movimiento, bramó, la precisión analítica de Babel-17, basta como la piedra para articular su fusión, creando tantos dibujos, reformándolos.

Eso es lo que tiene ser poeta, explicó ella, la conexión indirecta cortando momentáneamente el torrente. *Poeta en griego significa creador o constructor.*

¡Allí hay uno! Ahora llega un dibujo. ¡Ahhh!... tan luminoso, ¡Luminoso!

¿Tan sólo esa simple conexión semántica? Se quedó atónita.

Pero los griegos eran poetas hace tres mil años y tú eres poeta ahora. Coges y juntas palabras a tal distancia y sus estelas me deslumbran. Tus pensamientos son todo fuego, por encima de formas que no puedo coger. Suenan como música demasiado

profunda, que me hace temblar.

Eso es porque nunca habías temblado antes. Pero me siento halagada.

Eres tan grande dentro de mí que me romperé. Veo el dibujo titulado El Criminal y la conciencia artística encontrándose en la misma cabeza con un idioma común...

Sí, había empezado a pensar en algo como...

Flanqueándolo, formas llamadas Baudelaire -¡Abhhh!- y Villon. Eran antiguos poetas fra...

¡Demasiado luminoso! ¡Demasiado luminoso! El "yo" en mí no tiene fuerza suficiente para contenerlos. Rydra, cuando contempló la noche y las estrellas, eso no es más que un acto pasivo, pero tú eres activa incluso al contemplar, y bordeas las estrellas con una llama más intensa.

Aquello que percibes, lo cambias, Carnicero. Pero tú tienes que percibirlo.

Tengo que... la luz; centrado en ti veo la fusión del espejo y el movimiento, y las imágenes se entremezclan, rotan y todo es una elección.

Mis poemas! Era la vergüenza de la desnudez.

Definiciones de "yo", cada una grande y precisa.

Ella pensó: yo/sujeto/identidad, el ser, la esencia, el individuo.

Él empezó, tú...

Tú/objeto/entidad, el otro ser, lo externo, la colectividad.

...inflamas mis palabras con significados que tan sólo puedo vislumbrar. ¿Qué estoy rodeando? ¿Qué soy yo, rodeándote a ti?
Observando todavía, ella lo vio robar, asesinar, caos, porque la validez semántica de mío y tuyo había zozobrado en una

maraña de sinapsis deshilachadas. *Carnicero, oí como resonaba en tus músculos, esa soledad, que te hizo obligar a Tarik a engancharse al Rimbaud sólo por tener cerca a alguien que hablase esa lengua analítica, la misma razón por la que intentaste salvar al bebé*, susurró ella.

Samuel Delany, *Babel-17*, 1966.

Sería demasiado pretencioso pensar que todo aquello que pensamos y producimos surge de donde antes no había nada, cuando la realidad es que nosotros mismos somos el resultado de la reunión de un sinfín de complejas circunstancias a las que llamamos cultura. Existe toda una corriente que reivindica el conocimiento como un proceso colectivo en el que el autor, si todavía podemos llamarlo así, se nutre de la unión de ideas y del flujo de conocimiento en todas direcciones. Se cuestiona que el autor sea capaz de crear o producir de la nada para defender la creación como el resultado de un tejido social y cultural del que todo el mundo se realimenta. Esta suerte de redes, que metafóricamente se podrían denominar neuronales, se nutren de la memoria colectiva y del conocimiento activo, donde todo lo que el “autor” pueda generar es producto de la circulación y el intercambio, y, por qué no, de la copia y remezcla de materiales preexistentes.

Natxo Rodríguez, respondiendo a:

¿Por qué copiar?

Existen varias consecuencias en considerar seriamente la imaginería de los ciborgs como algo más que nuestros enemigos. Los cuerpos son mapas de poder e identidad y los ciborgs no son una excepción. Un cuerpo ciborg no es inocente, nació en un jardín; no busca una identidad unitaria y, por lo tanto, genera dualismos antagónicos sin fin (o hasta que se acabe el mundo), se toma en serio la ironía. Uno es poco y dos es sólo una posibilidad. El placer intenso que se siente al manejar las máquinas deja de ser un pecado para convertirse en un aspecto de la encarnación. La máquina no es una cosa que deba ser animada, trabajada y dominada, pues la máquina somos nosotros y, nuestros procesos, un aspecto de nuestra encarnación. Podemos ser responsables de máquinas, ellas no nos dominan, no nos amenazan. Somos responsables de los límites, somos ellas. Hasta ahora (érase una vez), la encarnación femenina parecía ser dada, orgánica, necesaria, y parecía significar las capacidades de la maternidad y sus extensiones metafóricas. Solamente estando fuera de lugar podíamos sacar un placer intenso de las máquinas y, por supuesto, con la excusa de que se trataba de una actividad orgánica apropiada para las mujeres. Los ciborgs pueden considerar más seriamente el aspecto parcial, fluidos del sexo y de la encarnación sexual.

El género, después de todo, podría no ser la identidad global, incluso si tiene anchura y calado histórico.

Donna J. Haraway, “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” (1985), en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvencción de la naturaleza*, 1991.

En materia de comunicación, nos enfrentamos a cambios tecnológicos, sociales, políticos y económicos que nos hacen repensar la comunicación a una velocidad que nos impide cierta distancia crítica. El panorama es apasionante pero también desafía los modos clásicos de analizar la comunicación, exige nuevas metodologías para nuevos escenarios y nuevas alfabetizaciones para participar activamente en los mismos. Vivimos en un tiempo de cambios vertiginosos y eso nos hace sentirnos inseguros. Sólo si asumimos ese grado de incertidumbre, y tenemos cierta voluntad de reflexionar en la práctica, podremos seguir tímidamente en la ola sin dejarnos apabullar por ella.

Tíscar Lara, respondiendo a:

Hoy en día, en comunicación ¿estamos caminando hacia atrás o hacia delante?

El cuerpo humano lo componen incontables ingredientes como todos los componentes que hacen de mí un individuo único con mi propia personalidad. Sí, tengo una cara y una voz para distinguirme de los demás pero mis pensamientos y mis recuerdos son míos y tengo el sentido de mi propio destino. Cada una de esas cosas son sólo una parte del todo, yo reúno información para usarla a mi manera, todo eso se funde en una mezcla que me forma a mí y da origen a mi conciencia. Me siento confinada porque sólo puedo expandirme con límites.

La Mayor Kusanagi, en la película *Ghost in the Shell*, 1995, de Mamoru Oshii, basada en el manga de Masamune Shirow.

Internet es el sistema operativo. El *software* mental lo creamos todos cada día a partir de herramientas de desarrollo que son puramente conceptuales: *copyleft*, *creative commons*, creación colectiva, inteligencia colectiva... ese es el *software* que importa.

David Casacuberta y Marco Bellonzi, respondiendo a:

¿Es internet el *software* de la vanguardia contemporánea?

A partir de ahí, ya no existe un espíritu científico que se pueda honrar o denunciar, sino interrogaciones que propagan la experiencia del extrañamiento: lo que nosotras llamamos ciencia habría podido participar en unas historias diferentes. ¿Por qué no hemos creado laboratorios de devenir, donde se experimentarían con otros tipos de ser, unos seres cuya existencia no se demuestra, sino que se vive, a través de lo que ellos hacen posible cuando aprendemos a hablar con ellos?

Isabelle Stengers, “Extrañamientos”, en *Suturas y fragmentos. Cuerpos y territorios en la ciencia ficción*, 2004.

En busca del futuro perdido de Andreas Huyssen parte de la discusión sobre los museos como vigías de las expresiones más relevantes de la cultura de la memoria, al tiempo que critica bajo un enfoque sociocultural qué aportó la postmodernidad. Sin embargo, es importante que maticemos que el excedente de memoria, al que apunta Huyssen, desde hace unas décadas viene marcado por el régimen de “museización” y estructuración mediática de la memoria protagonizado por las industrias culturales, cuya producción remite al *marketing* masivo de la nostalgia, a la escritura de memorias y confesiones, al auge de la autobiografía y de la novela histórica postmoderna con su inestable negociación entre el hecho y la ficción, a la difusión de las prácticas de la memoria en las artes visuales, con frecuencia centradas en el medio fotográfico, y al aumento de los documentales históricos en televisión. Las preguntas que nos haríamos entonces serían ¿qué forma de memoria han construido las industrias culturales? ¿En qué medida la cultura de la memoria construye relatos, lugares comunes y narrativas ideológicas cerradas? Los espacios de diálogo para construir políticas de la memoria, e incluso un planteamiento experimental colaborativo como el proyecto de la *Mediabiografía*, en estos tiempos podemos pensarlos teniendo en cuenta esos lugares comunes para los relatos y esas narrativas ideológicas cerradas para superar ese momento de *impasse*. Se trata, entonces, de un giro hacia la reflexión acerca de las estrategias de representación de la memoria, las narrativas del archivo, las formas de organización textual, visual y audio-visual de los corpus de las imágenes documento y testimoniales, las cuales parecen desempeñar hoy día un papel aún más fundamental que antes. Me siento más atraída por los materiales de descarte, los documentos que no han sido catalogados y que generan otros *index*. La estrategia de des-documentar frente a los procesos de documentación es algo que necesariamente podemos plantearnos. Al menos como ejercicio de de-colonización de los imaginarios culturales.

Virginia Villaplana, respondiendo a:

¿Crees, como apuntan algunos teóricos, que ante el excedente de memoria que tenemos debemos distinguir los pasados utilizables de los descartables?

Lilith echó una mirada al cuerpo humanoide, preguntándose hasta qué punto guardaba parecido con lo humano. -Sin ánimo de ofender, dijo, ¿eres hombre o mujer?

-Es un error suponer que debo tener un sexo que te resulte familiar, dijo, pero da la casualidad de que soy hombre.

[...]

Medusa.

Parte de la “cabellera” se retorcía libremente, un nido de serpientes se asustó y huyó en todas direcciones.

[...]

-Somos oankali.

-Oankali. Suena a palabra de algún idioma terrícola.

-Es posible, pero con otro significado.

-¿Qué significa en tu idioma?

-Varias cosas. Para empezar, comerciantes.

-¿Sois comerciantes?

-Sí.

¿Con qué comerciáis?

-Con nosotros mismos.

-¿Quieres decir... unos con otros? ¿Esclavos?

-No. Nunca hemos hecho eso.

-Entonces, ¿qué?

-Con nosotros mismos.

-No lo entiendo.

[...]

-Sí. Comerciamos con la esencia de nosotros mismos. Nuestro material genético por el vuestro.

-¿Cómo? Quiero decir que podrías estar hablando de cruces genéticos.

-Claro que no. Hacemos lo que se podría llamar ingeniería genética. Sabemos que vosotros habíais empezado a hacerlo un poco, pero os resulta extraño. Nosotros lo hacemos de manera natural. Tenemos que hacerlo. Nos renueva y nos permite sobrevivir como especie evolutiva en lugar de especializarnos para acabar extinguiéndonos o anquilosándonos.

-Todos lo hacemos de manera natural hasta cierto punto, dijo ella con cautela.

-La reproducción sexual...

-Los ooloi lo hacen por nosotros. Disponen de unos órganos especiales para hacerlo. También lo pueden hacer por ti: asegurar una mezcla genética buena y viable.

[...]

-Forma parte de nuestro sistema de reproducción, pero es mucho más intencionado que lo conseguido hasta ahora en los apareamientos humanos. Es que no somos jerárquicos. Nunca lo fuimos. Pero sí somos enérgicamente codiciosos. Adquirimos vida nueva: la buscamos, la investigamos, la clasificamos, la utilizamos. Llevamos el impulso de hacerlo en una diminuta célula dentro de otra célula, un minúsculo orgánulo en el interior de todas las células de nuestros cuerpos. ¿Me entiendes?

-Entiendo tus palabras. Pero su significado... me parece tan extraño como tú.

-Uno de los significados de oankali es comerciante de genes. Otro es ese orgánulo, nuestra esencia, nuestro origen. Debido a ese orgánulo, los ooloi pueden percibir el ADN y manipularlo con precisión.

[...]

-Dejar huellas es la mejor descripción de lo que están haciendo, le dijo Nikanj a Joseph, dejar huellas, químicas y sociales.

Octavia Butler, *Lilith's Brood* [La prole de Lilith], en Amanecer, 1987.

Hace diez años pensábamos que la respuesta era sencilla: el código fuente de una historia es la historia misma, es decir, su texto escrito en lenguaje natural. Es suficiente una licencia *creative commons* para que la historia sea libre, modificable, abierta. Y, sin embargo, nos equivocábamos. Así como el código fuente de un texto histórico no sólo es el texto, sino también las fuentes primarias y secundarias, el código fuente de una narración es un texto anotado, un hipertexto con referencias, ventanas, imágenes, citas, señales. Sólo cuando se vuelve visible al lector este universo narrativo se le dota de un mapa con el cual partir en dirección a ulteriores exploraciones y recorridos. Si no es así le estoy enseñando sólo una porción del territorio: sin indicaciones sobre el recorrido, sin estrellas.

Wu Ming 2, respondiendo a:

¿Cuál crees que es el código fuente de las narraciones del futuro?

Sirru estaba tan quieto que al principio Jaya no lo vio. Su figura se destacó progresivamente del fondo, el bambú proyectaba sombras de líneas sobre su piel.

Respiró aliviada al verlo aparecer. No había podido dar con él en todo el día, y empezaba a temer que podía haberse ido para siempre. Pero no, parecía que simplemente había decidido volverse invisible. Esto no era del todo tranquilizador; si decidía marcharse, no sólo era improbable que ella pudiese impedírselo, sino que quizás ni siquiera se daría cuenta. Tenía los ojos abiertos, pero no había ninguna indicación de que fuera consciente de su presencia. Reprimiendo el impulso de hablar, Jaya se sentó frente a él y esperó.

Por fin, Sirru se volvió hacia ella y dijo: -¿Jaya? Se acerca un cambio.

Las palabras eran tan inesperadas que por un momento no lo entendió. Había hablado en indostánico, arrastrando un poco las palabras, pero de manera perfectamente inteligible.

-¡Sirru! ¿Me entiendes?

-Poco. Eso era inglés, que Jaya leía y comprendía pero no sabía hablar bien.

-Por favor... el primer idioma que utilizaste. ¿Cómo? Quiero decir, ¿cómo estás aprendiendo mi idioma?

-Con la enfermedad. No con el dolor.

-No lo entiendo. Entonces pensó intranquila en Rajira y Halil. *¿Les enseñaste a ellos, Sirru, con el dolor?*

-La enfermedad une. Aquí todo equivocado. Aquí, en ese mundo, la enfermedad trae dolor, desenlace. Esto no es propósito. Tengo que corregir las cosas. Tenía un habla característica: las palabras eran las apropiadas y su pronunciación era adecuada, pero el ritmo del discurso era extraño. Hilvanaba las palabras o bien dejaba pausas donde no debía haber. Jaya recordó la voz del barco, hablando dentro de su cabeza a lo largo de su vida, y las náuseas cada vez peores que nadie podía comprender ni curar. La enfermedad une.

-¿Nos has traído alguna enfermedad?

-Muchas. Cuando empezó proyecto, *írRas* empezó líneas víricas habituales. Pero mutaciones equivocadas. Tekhein *desqusai* no se han desarrollado de forma correcta; error en programa genético, quizás. No sé. Esto debe corregirse.

-Dijiste -me dijiste en Varanasi, en el templo- que nos cosecharán.

-Sí.

-¿Qué significa eso?

-Las capacidades deben ser cosechadas. Las líneas virales deben ser reformadas para que pueda continuar el desarrollo.

-No lo entiendo. ¿Quieres decir que deberá morir gente?

-No, morir no. *Cosecharse*. Desarrollarse de nuevo.

Jaya no podía evitar sentir que eso sonaba peor.

-En este mundo, cosechar significa... recoger. *Matar*.

-Pero, ¿tienes fruta?

-Sí.

-Cosechar fruta no mata árbol.

-No, pero...

-No vine aquí a matar, dijo Sirru con paciencia. -Sólo a recoger aquellos aptos para ser preparados. Otros no sufrirán daño alguno.

-Sirru, ¿qué has hecho? ¿Qué le está pasando a Rajira? ¿Y a Halil?

-Rajira es un nexo.

¿Un nexo?

Un nodo para la red de comunicación. Yo lo empecé, a través de la transmisión sexual con ella. Por la sangre, con el niño. Quizás método equivocado. Frunció el ceño, un gesto sorprendentemente humano.

-¡Casi seguro, el método equivocado!

-Contigo -y aquí le lanzó una mirada larga y elíptica, como si no estuviera seguro de cómo se tomaría esas palabras- contigo, la mutación genética se desarrolló de nuevo mediante nave. Nave te convirtió en lo que eres ahora. Un nexo, pero el primero. El más fuerte. Aquél que no sucumbirá al sueño cuando la red aparezca *online*.

Jaya se quedó mirándolo. -¿En qué me has convertido, Sirru? ¿En algún tipo de transmisor?

Oía algo frío bajo la calma dura de su voz. Sirru dijo, con resignación: -Esto es lo que vine a hacer aquí. Échame la culpa

si quieras. Desde que estamos encallados, he tenido ideas nuevas. Nuevos conceptos, comprensión de las líneas virales. Ya sé que piensas que lo que hago no está bien. Pero es lo que he sido creado para hacer. Ya sé todo eso de la propia voluntad. Pero toda voluntad deriva de conceptos que son dados. Yo no tengo voluntad propia como a ti te gusta imaginártela, ni tú tampoco. Tú no podrías enseñarme a ser *desqusai*-humano, Tekhein. No lo soy. Se quedó mirándola con gravedad, dejando que sus palabras hicieran efecto. -Esta cosa que he creado, esta red, es un medio de comunicación común. Con *desqusai*, castas diferentes. Jerarquías. Algunas son apropiadas para la comunicación. Otras, para otras tareas, como tú. Tú eres una Receptora, una nave-habladora, destacada. La primera, aquí, pero habrá otros.

Con ironía, Jaya dijo: -Menos mal. No me gusta ser especial.

-No eres especial, respondió Sirru. -Otros con mismos genes. Simplemente la primera.

-Mencionaste un sistema de castas. *Sea lo que sea*, pensó con arrepentimiento Jaya, *de alguna manera siempre es algo que has oído antes*. -¿Basado en qué? ¿En... en las capacidades?

-En las... las enfermedades que son mejores para la persona, dijo Sirru. Jaya se inclinó hacia atrás y lo contempló. *Ningún daño. Y como todos los colonizadores, realmente piensa que está aquí para ayudar. Quizás simplemente debería matarlo ahora, pero es demasiado tarde, ¿no? Lo que hay hecho está bien asentado. Transmisión sexual, ¿a cuánta gente ha infectado Rajira? ¿Cuánto tardó en extenderse el SIDA?*

-No sé si he hecho bien, dijo Sirru, y ella levantó bruscamente la vista al oír el desconcierto en su voz. Era tan familiar.

-Sólo hice lo que parecía correcto en ese momento. Si no lo hago, pienso que todos podríamos acabar ahora, Jaya.

Liz Williams, *Empire of Bones* [El imperio de los huesos], 2002.

Hay que seguir narrando, montando las historias como si se tratase de espacios públicos para habitar, transformar y recorrer y no sólo para visitar y admirar.

Son muchos los que sostienen que en los últimos años la técnica narrativa, el *storytelling*, se ha convertido en una estructura básica, en el paradigma de cualquier actividad bien sea política o información, ciencia o *marketing*, gestión empresarial o psicología. En todas partes nos cuentan una historia. Pero, ¿es realmente algo nuevo? Yo estoy de acuerdo con Paul Veyne cuando dice: "la

imaginación está en el poder desde siempre”. Incluso el faraón tenía personal encargado de hacer propaganda y ensalzarlo.

Christian Salmon habla de un “nuevo orden narrativo”, una gigantesca máquina mitológica que plasma las conciencias, captura las emociones, incita al consumo. Esta máquina existe, ya lo creo, pero no tiene nada de nuevo y por eso no hay razón para que nos asuste como si fuera un monstruo surgido de la nada. Es verdad que las historias son un arma potente, pero mientras se trate de una batalla narrativa, no nos quedaremos nunca sin municiones. ¿Qué importa si unos disparan con un cañón mientras otros lo hacen con una honda? No será el calibre de los proyectiles el que decida quién gana la guerra.

Las historias son armas químicas, necesitan cerebros para infectar, neuronas acogedoras. Más que explosivas lo que necesitan es ser virales. Y ahí es donde reside su dificultad. El nuevo orden narrativo ofrece esto de nuevo: la infinidad de historias disponibles, una inflación de historias que vacuna las neuronas, distrae los cerebros. Ya ha pasado con la música: el acceso gratuito e ilimitado a la discografía del planeta entero ha saturado muchos oídos. Por un lado, ya no es necesario disparar cañonazos para que te oigan. Pero por otro, no es suficiente con sonar bien para llamar la atención. Y lo mismo vale para las historias. Podemos levantar la voz para que nos oigan, pero casi siempre habrá alguien con un micrófono más potente, y el ruido de fondo dificultará la comprensión. O bien podemos dejar de considerar a nuestros oyentes como mera audiencia, como oído puro. Podemos crear narraciones abiertas que involucren la creatividad del individuo. Cambiar de perspectiva: en lugar de crear cerebros acogedores, edificar historias acogedoras, refugios antiatómicos para las neuronas, ciudades enteras subterráneas como las de los guerreros vietnamitas. En vez de responder al fuego, construir nuevas casas que sean sólidas y móviles al mismo tiempo mientras la aviación enemiga se empeña en seguir bombardeando.

Wu Ming 2, respondiendo a:
¿Qué hacer si narrar no es suficiente?

Pero encontró a un hombre razonable que le explicó tranquilamente que la raza humana estaba ahora condenada. Que el Espacio estaba cerrado. Que la única esperanza de sobrevivir pasaba por el Tiempo. Un agujero en el tiempo a través del cual, tal vez, pasar comida, medicinas, fuentes de energía. Ése era el propósito de los experimentos: enviar emisarios a través del Tiempo, apelar al Pasado y al Futuro para socorrer al Presente. Pero el espíritu humano fracasó. Despertarse en otra época significaba nacer una segunda vez, como adulto. El *shock* era demasiado fuerte. Después de proyectar cuerpos

sin vida o sin conciencia en distintas zonas del Tiempo... ahora los inventores se concentraban en sujetos dotados de imágenes mentales muy fuertes. Capaces de imaginar y soñar con otros tiempos, quizás fueran capaces de habitarlos.

Chris Marker, film *La Jetée*, 1962.

Siempre se emula en la vida el videojuego sobre todo porque la vida es un gran juego principalmente visual, como demuestran las investigaciones de Teoría de los Juegos clásica.

Carlos González Tardón, respondiendo a:

Israel y Palestina firman la paz. *Next level*: el videojuego emula a la vida, ¿cómo emular en la vida al videojuego?

Asombra que el invento haya engañado al inventor. Yo también creí que las imágenes vivían; pero nuestra situación no era la misma: Morel había imaginado todo; había presenciado y había conducido el desarrollo de su obra; yo la enfrenté concluida, funcionando. Esta ceguera del inventor con respecto al invento nos admira, y nos recomienda la circunspección en los juicios... Tal vez yo esté generalizando sobre los abismos de un hombre, moralizando con una peculiaridad de Morel. Aplaudo la orientación que dio, sin duda inconscientemente, a sus tanteos de perpetuación del hombre: se ha limitado a conservar las sensaciones; y, aún equivocándose, predijo la verdad: el hombre surgirá solo. En todo esto hay que ver el triunfo de mi viejo axioma: No debe intentarse retener vivo todo el cuerpo. Razones lógicas nos autorizan a desechar las esperanzas de Morel. Las imágenes no viven. Sin embargo, me parece que teniendo este aparato, conviene inventar otro, que permita averiguar si las imágenes sienten y piensan (o, por lo menos, si tienen los pensamientos y las sensaciones que pasaron por los originales durante la exposición; es claro que la relación de sus conciencias con estos pensamientos y sensaciones no podrá averiguarse). El aparato, muy parecido al actual, estará dirigido a los pensamientos y sensaciones del emisor; a cualquier distancia de Faustine, podremos tener sus pensamientos y sensaciones, visuales, auditivas, táctiles, olfativas, gustativas. Y algún día habrá un aparato más completo. Lo pensado y lo sentido en la vida -o en los ratos de exposición- será como un alfabeto, con el cual la imagen seguirá comprendiendo todo (como nosotros, con las letras de un alfabeto podemos entender y componer todas las palabras). La vida será, pues, un depósito de la muerte. Pero aun entonces la imagen no estará viva; objetos esencialmente nuevos no existirán para ella. Conocerá todo lo que ha sentido o pensado, o las combinaciones ulteriores de lo que ha sentido o pensado. El hecho de que no podamos comprender nada fuera del tiempo y del espacio, tal vez esté sugiriendo que nuestra vida no sea apreciablemente distinta de la sobrevivencia a obtenerse con este aparato. Cuando intelectos menos bastos que el de Morel se ocupen del invento, el hombre elegirá un

sitio apartado, agradable, se reunirá con las personas que más quiera y perdurará en un íntimo paraíso. Un mismo jardín, si las escenas a perdurar se toman en distintos momentos, alojará innumerables paraísos, cuyas sociedades, ignorándose entre sí, funcionarán simultáneamente, sin colisiones, casi por los mismos lugares. Serán, por desgracia, paraísos vulnerables, porque las imágenes no podrán ver a los hombres, y los hombres, si no escuchan a Malthus, necesitarán algún día la tierra del más exiguo paraíso y destruirán a sus indefensos ocupantes o los recluirán en la posibilidad inútil de sus máquinas desconectadas.

Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*, 1940.

No puedo concebir una mirada sostenida indefinidamente. Luria ya nos explicó muy bien que para que exista la memoria son imprescindibles las zonas de olvido: no puede haber un recuerdo absoluto e indiscriminado, puesto que ya no sería memoria, sino una ineficaz monstruosidad. Lo mismo ocurre con los ojos. Para que exista una mirada, necesitamos esa especie de respiros que son los parpadeos, como signos de puntuación que traducen la visión en forma de pensamiento. Lo contrario sería demasiado parecido a la pesadilla de *La naranja mecánica*, a la cámara de videovigilancia de un aparcamiento subterráneo o a un dios de pacotilla. Tras un último parpadeo, me resulta mucho más fácil imaginar la ceguera, la muerte o el sueño, que al fin y al cabo son lo natural.

Isaki Lacuesta, respondiendo a:
¿Y si dejáramos de parpadear?

Unas semanas más tarde le pidió a Valentine que leyera un texto que él había escrito. Valentine sacó del ordenador de la nave el documento que Ender le había indicado y lo leyó.

Estaba escrito como si hablara la reina-colmena, contando todo lo que habían querido hacer y todo lo que habían hecho. Ésta es nuestra miseria y ésta es nuestra grandeza; no pretendíamos haceros daño y os perdonamos nuestra muerte. Desde su primera toma de conciencia hasta las grandes guerras que volaron en pedazos su planeta de origen, Ender contó la historia con rapidez, como si fuera un recuerdo antiguo. Cuando llegó al cuento de la gran madre, la reina de todos, la que aprendió por primera vez a preservar y a instruir a la reina nueva en vez de matarla o de ahuyentárla, Ender se explató relatando cuántas veces ella fue obligada a destruir a la carne de su carne, ese nuevo ser que no era ella, hasta que tuvo una que entendió su anhelo de armonía. Era algo nuevo en el mundo, dos reinas que se querían y se ayudaban en vez de combatir, y juntas fueron más fuertes que ninguna otra colmena. Prosperaron; tuvieron más hijas que se les unieron en paz; era el principio del conocimiento.

Si hubiéramos podido hablaros -dijo la reina-colmena con las palabras de Ender-. Pero como era imposible, sólo os pedimos esto: que nos recordéis, no como enemigos, sino como hermanas trágicas, que han tomado una forma repulsiva por la gracia del Destino, de Dios o de la Evolución. Si nos hubiéramos besado, se habría producido el milagro de ser humanas a los ojos del otro. Pero, en lugar de eso, nos destruimos entre nosotros. Y sin embargo, os damos la bienvenida como invitadas. Venid a nuestro mundo, hijas de la Tierra; morad en nuestros túneles, cosechad nuestros campos; lo que no podemos hacer, lo podéis hacer en nuestro lugar. Floreced, áboles; fructificad, campos; sed cálidos, soles; sed fértiles, planetas: éstas son nuestras hijas adoptivas, que han vuelto a casa.

El libro que escribió Ender no era largo, pero en él estaba todo lo bueno y todo lo malo que conocía la reina-colmena. Y lo firmó, no con su nombre, sino con un título:

LA VOZ DE LOS MUERTOS

En la Tierra, el libro se publicó rápidamente y pasó de mano en mano, hasta que fue difícil creer que hubiera alguien en la Tierra que no lo había leído. La mayoría de los que lo leyeron lo encontró interesante; algunos se negaron a olvidarlo. Comenzaron a vivir cumpliendo sus designios lo mejor que podían, y cuando sus seres amados morían, en su tumba había un creyente que se ergía en la Voz del Muerto, y decía lo que el muerto habría dicho, pero con total franqueza y candor, sin esconder faltas y sin disimular virtudes. Los que llegaron a realizar esos servicios los encontraron algunas veces dolorosos y amargos, pero fueron muchos los que decidieron que su vida merecía la pena, a pesar de sus errores, si a su muerte había una Voz que dijera la verdad por ellos.

En la Tierra eso siguió siendo una religión entre otras muchas. Pero para los que habían atravesado la gran caverna del espacio, y habían vivido en los túneles de la reina-colmena y habían cosechado los campos de la reina-colmena, era la única religión. No había colonia sin *La Voz de los Muertos*. Nadie sabía y nadie quería tampoco saber quién era la Voz original. Ender no tenía ninguna intención de decirlo.

Orson Scott Card, *El juego de Ender*, 1977.

Los historiadores del pasado -Herodoto, Tucídides, Tito Livio- no citaban jamás sus fuentes y no escribían notas a pie de página. Se dirigían a un público curioso, pero no lo suficientemente experto como para evaluar su profesionalidad o ponerla en duda.

Algunos siglos después, con el nacimiento de las Universidades, la Historia se convierte en materia de disputas y porfías entre los estudiosos. De ahí proviene la costumbre de citar las fuentes, como un abogado cita las leyes en su arenga. El modo de escribir la historia ha cambiado porque ha cambiado el público de los textos historiográficos: ya no se trata de un lector genérico, sino de un lector experto y exigente.

La misma transformación que tiene que producirse en la narrativa (y más en general en cada uno de los aspectos de la comunicación: del periodismo al cine). Nuestro público está cambiando muy rápidamente y, en ciertos aspectos, se asemeja más al público de los cuenta-cuentos y de los *folk singer* del mundo pre-industrial. La afición a la escritura está muy difundida y la expresión artística encuentra barreras cada vez más bajas. Hay una fuerte propensión a compartir libremente las propias creaciones, guiados por la idea de que la contribución de cada uno cuenta de verdad algo. La distancia entre expertos y novicios se ha reducido, y la relación entre ambos se vive además de manera más informal. Hoy cuando contamos una historia nos dirigimos a lectores mucho más “meditativos” que los de hace un tiempo, menos consumidores y más multiplicadores de contenidos culturales. El mundo de mañana será el resultado de un conflicto/negociación entre los grandes medios de comunicación intentando montar su negocio “a costa de” los usuarios, y la demanda de éstos de contenidos siempre más abiertos y maleables: donde, cuando y como los quieren. Las empresas desean meter en un recinto la inteligencia colectiva en lugar de permitirle existir como forma independiente y autónoma de crítica y creatividad. A su vez, la inteligencia colectiva rompe las empalizadas y se escapa gracias a la acción de los consumidores/multiplicadores que la convierten en algo extremadamente imprevisible.

La batalla narrativa no se combate entre las historias “malas” -distorsionadas por la propaganda del poder y el dominio del concepto de mercancía- y las historias “buenas” -iluminadas por la verdad, puras, desinteresadas, objetivas-. La verdad no nos salvará. El enfrentamiento se produce entre narraciones abiertas y narraciones cerradas. Historias que muestran el funcionamiento de la máquina mitológica e historias que lo esconden. Programas narrativos *open source* y propietarios; narradores que se dirigen a otros potenciales narradores y vendedores de historias que buscan sólo compradores.

La ética y la estética acaban coincidiendo: si queremos cambiar juntos el mundo (también) con las historias, tenemos que contar historias que podamos cambiar juntos.

Wu Ming 2, respondiendo a:
¿Por qué hay que abrir las narraciones?

Lees sobre el pasado. Te aprendes de memoria nombres y fechas, y luego colocas todas esas cositas en un tiempo y un lugar determinados. Intentas recordar qué sucedió en el pasado, pero... mi pregunta es: ¿puedes acordarte de lo que pasará? ¿En el futuro?

Ella parecía esperar alguna respuesta.

-Pues claro que no -zanjó Thomas-. Por definición, cuando alguien recuerda lo hace sobre cosas pasadas.

-¿Y por qué? ¿Acaso recordar no es hacer presentes cosas que han sucedido en otro momento? ¿En el pasado o el futuro?

-Pero no se puede hacer presente lo que no ha ocurrido todavía.

-¿Y cómo sabes que no ha ocurrido todavía?

-¡Porque eso es el futuro por definición! -la voz de Thomas dejó entrever cierta exasperación-. El pasado ya ha sucedido. Queda registrado. Podemos recordar lo que ocurrió ayer. El futuro, en cambio, no. No está escrito en ninguna parte y no podemos conocerlo.

-¿Y no te parece una tautología eso de "Recordar es ordenar el pasado y el pasado es lo que puede ser ordenado"?

Permíteme decirte que no soy demasiado corriente para el resto de las personas que pueden recordar lo que todavía no ha sucedido. Y que la diferencia entre pasado y futuro es menos importante de lo que pudieras imaginar.

Thomas la miró fijamente. No cabía duda de que estaba loca.

-Crees que puedes discernir el presente tan sólo porque supones que la memoria se detiene allí. Los recuerdos brotan del pasado y te asaltan ahora. Para ti, el presente sería como la boca de un túnel a través del cual te diriges hacia el futuro.

Ya no quedaba nadie en la biblioteca y la conversación discurría en un tono normal, un tanto ruidoso.

-Por otra parte, déjame decirte que yo he nacido con todos mis recuerdos. Del mismo modo que una mujer nace con todos sus óvulos. A veces incluso suelo olvidarme del presente porque, para mí, a diferencia de lo que piensas, no es la puerta al futuro. De hecho, mi futuro está aquí, a mi alrededor.

Rana Dasgupta, *El editor de memoria*, en *Tokio cancelado*, 2005.

El futuro siempre implica desconectarse, de otro modo el futuro siempre será un dictado que algunos diseñan y otros maquilan. Entonces es importante desconectarse para poder reflexionar, pensar, inspirarse, conspirar. Luego nos conectamos para alimentarnos, retroalimentarnos y depositar nuestras aportaciones que seguramente serán semillas de futuras cosas por venir.

Fran ilich, respondiendo a:

¿Crees que el futuro de la sociedad pasa por desconectar temporalmente de la tecnología?

*“LA MÁQUINA
NO ES UNA
COSA QUE DEBA
SER ANIMADA,
TRABAJADA
Y DOMINADA,*

*PUES LA
MÁQUINA SOMOS
NOSOTROS
Y, NUESTROS
PROCESOS,
UN ASPECTO
DE NUESTRA
ENCARNACIÓN”.*

El desenlace

~~HENRY JENKINS y WU MING 2~~

Wu Ming 2: Has sostenido que el futuro de la comunicación será el resultado de un conflicto negociado entre los grandes *media*, que intentan construir su negocio a costa de los consumidores-multiplicadores, y la demanda de éstos de contenidos siempre más abiertos y maleables, donde, como y cuando quieren. ¿En qué punto de este conflicto estamos? ¿Qué batallas se pueden dar por ganadas y cuáles son los próximos retos?

Henry Jenkins: Llevamos varias décadas de un período de profunda y prolongada transición mediática y el equilibrio de poderes entre productores y consumidores está sufriendo cambios continuos. Sabemos que algunos lo llaman la muerte del consumidor, y, otros, la muerte de los medios de comunicación de masas, pero ambos escenarios son demasiado catastróficos para captar el cambio y la agitación del momento actual. Evidentemente, los consumidores están adquiriendo nuevas habilidades, desarrollando nuevas plataformas a una velocidad asombrosa. Basta pensar que cuando publiqué en 2006 la primera edición de mi libro *Convergence Culture*, algo como YouTube, Facebook, Second Life y Twitter o bien no existía o bien eran simplemente pitidos en mi radar. Tuve la suerte de haber controlado la Wikipedia temprano y de haber conseguido meter unos cuantos párrafos sobre el iPod y el iTunes en el manuscrito en el último momento cuando mi editor decidió destacar un iPod en la cubierta. Pero la mayoría de los cambios ocurridos durante los últimos años tenían detalles imprevistos, aunque no una lógica imprevista. La dirección que tomaban esos cambios era entonces evidente -y lo es todavía más ahora-, aunque el humo del campo de batalla nos impida saber exactamente qué territorio ha sido salvaguardado y cuál seguirá siendo fuente de lucha.

Tomemos, por ejemplo, la lucha por la propiedad intelectual y el *fair-use* [uso justo] que parece fundamental en todo cambio permanente hacia una cultura más participativa. Hace mucho tiempo que creo en Grant McCracken, quien afirma que en el futuro las empresas mediáticas tendrán todo el derecho legal de agarrarse fuerte a sus propiedades intelectuales, y todas las razones económicas para aflojar el control y permitir una mayor participación. Hay un reconocimiento creciente del valor de lo que yo llamo los medios “difundibles”, en otras palabras, contenidos cuyo valor aumenta gracias a su difusión dentro de un amplio abanico de mercados altamente especializados y comunidades subculturales. Esta difusión de contenidos valiosos está siendo facilitado por los cambios tecnológicos: desde los artílugos susceptibles de ser incorporados en archivos o documentos (YouTube) hasta dispositivos que sostienen el almacenamiento de archivos digitales de gran formato (iPods). Cada vez hay más empresas que reconocen que se puede ganar más dinero facilitando esta difusión que paralizándola.

Vivimos en un mundo en que lo que no se difunde, no existe. Muchas empresas han empezado a aceptar que la participación de los aficionados incrementa el valor de sus propiedades intelectuales, estimulando un mayor compromiso por parte del público.

Sin embargo, en todas las empresas parecen existir todavía conflictos acalorados entre el personal legal, que quiere delimitar el territorio y seguir ejerciendo el control, el personal de *marketing*, que quiere aprovechar el poder de los intermediarios de las bases de convertirse en evangelistas de marca, y el departamento creativo, que está profundamente dividido respecto al hecho de perder parte de la autoridad que rodea su estatus

tradicional de autores. Hemos sido testigos de la manera en que alguien como J.K. Rowling dejó de apoyar la ficción de los fans para llevar el léxico de Harry Potter a los tribunales, forzando una decisión que ha traído consecuencias nefastas para el *fair-use* y los comentarios críticos de las bases. Hablé con una gran corporación el otro día que me dijo que el *fair-use* no era un concepto sobre el que hablasen dentro de la empresa, comentario que equivale a la negación del holocausto o del calentamiento global. Estamos presenciando cómo lo público toma un camino que sin duda desembocará en conflicto entre una cultura legal, que es reticente a renunciar al control, y una realidad técnica en que los medios de comunicación corporativos han perdido el control hace mucho y en que hoy en día el público da por sentados sus derechos de remezclar y redifundir los contenidos mediáticos. Vemos cómo los funcionarios toman prestado libremente de los bancos de imágenes, sin buscar ningún permiso para sus apropiaciones de imágenes comerciales, y en cambio adoptan políticas públicas que restringirían sus derechos, como electores, a citar y comentar sobre los contenidos de su cultura.

Todo parece indicar que nos desplazamos hacia un mundo que será más participativo que la era de los medios de comunicación de masas, y, sin embargo, no hay ninguna coherencia respecto a los términos de nuestra participación. Si analizamos las diferencias entre Napster y YouTube podremos ver cuánto terreno se está ganando.

Napster, un archivo digital de música generada popularmente, era susceptible de ser legalmente desafiado porque dependía en mayor grado de contenidos pirateados que de música *amateur*. De manera parecida, hoy en día YouTube es un archivo mediático generado popularmente, pero en gran parte permanece inmune a los desafíos legales, es absolutamente clave respecto a las formas en que operan las empresas mediáticas (aunque éstas sigan queriendo amenazarlo desde fuera) y ha creado un espacio en que los contenidos más debatidos proceden de los consumidores antes que de los productores de los medios de comunicación de masas. Así que esta comparación nos da una idea de cuánto terreno hemos ganado en un período de tiempo relativamente corto, aunque también puede volver a perderse según sea Viacom o Google la que salga victoriosa de la batalla legal actual.

A medida en que continúan estas batallas, más y más gente está adquiriendo habilidades en el campo de replanear y remezclar contenidos de manera significativa; más y más grupos se están organizando para defender el *fair-use*, están surgiendo más y más herramientas que apoyan la producción y distribución mediática desde las bases. Con cada nuevo paso por este sendero nos resulta más difícil volver adonde estábamos antes. De modo que, en última instancia, sigo siendo optimista respecto al desenlace.

*“TENEMOS ESA
CAPACIDAD QUE
NO TIENEN LAS
MÁQUINAS,*

*PODEMOS
REPROGRAMARNOS”.*



postudio. descartes

FELIPE G. GIL

1.

Diez

Nueve

Ocho

Siete

Seis

Cinco

Cuatro

Tres

Dos

Uno

Cero

-... ¿Ya ha comenzado?

-Creo que sí.

-¿Cómo puedes saberlo?

-Ha habido una cuenta atrás.

-Ya, pero eso no es ninguna garantía.

-¿Por qué?

-Pues... ¿cómo sabes si empieza a contar en el 10 o en el 0?

-Lo lógico es que empiece cuando termine la cuenta atrás.

-Eso será en tu lógica! ¿Por qué no empieza cuando comienza la cuenta atrás, por ejemplo?

-Bueno vale, pues empieza en el 10.

-De acuerdo.

-¿Podemos empezar?

-¡Pero si ya lo hemos hecho!

-¡Por favor!

-¿Qué? No me mires así, ¿eh? Parece que para ti no sea importante esto y creo que es esencial saber cuándo empezamos exactamente.

-Según como yo lo veo tenemos dos comienzos. Una cuenta atrás que empieza en 10 y termina en 0 y luego se supone que como estamos en 0 ya podemos iniciar el segundo comienzo.

-Tengo dudas.

-A ver...

-En primer lugar, sólo se empieza una vez ¿no? Al igual que sólo se termina una vez...

-Pero...

-No, déjame seguir. Esa es mi primera duda. Porque si hay 2 comienzos... cualquier momento puede ser el principio. Al igual que cualquier momento puede ser el final. Porque piénsalo. ¿Qué ocurre si lo dejamos AHORA?

-No lo sé.

-¿Y AHORA? Lo ves. El principio y el final son conceptos muy difusos.

-De acuerdo, ¿qué propones entonces?

-No, espera, continúo con mis dudas.

-Recuerda que no tenemos todo el tiempo del mundo.

-Ya, ya. Pero esto es importante... Piensa ahora en el asunto de los números. ¿Por qué empezar por 10 y terminar en 0? Porque en realidad el 0 siempre es el principio. Por tanto el 10 debería ser el final. Pero si nos ceñimos a mi anterior duda... ¡cualquier número puede ser el principio y el final!

-¿Has terminado?

-No. O sí. No lo sé. ¿Y qué hay de la cultura de los bits? ¿De los ceros y los unos?

-Espera un momento. ¿Esto ya lo hemos vivido antes?

El espectador es el más intransigente manipulador discursivo existente.

2.

-Pasa a la siguiente imagen.

-Voy.

-¿Ese es el primer vídeo subido a YouTube?

-Es ridículo, ¿verdad?

-Totalmente. Pasa a la siguiente... ¿qué es eso?

-Un *e-mail* que me enviaste al principio.

Hola, sólo comunicarte que debemos pensar en imágenes como la del biciuadrado latino de Pérec y en lo que él decía en relación a su novela *La vida instrucciones de uso* sobre un edificio sin fachada de modo que todos los aposentos son inmediata y simultáneamente visibles, dejando ver las

micronarrativas que cada una de las estancias alberga como si fueran novelas dentro de una novela, o en la imagen del anagrama que propone Maya Deren donde nada es primero y nada es posterior, nada es futuro y nada es pasado, nada es viejo y nada es nuevo. O también en esa otra imagen duchampiana de un sistema de puertas que al abrir una estancia simultáneamente se cierra otra y viceversa creando pliegues cuya función es multiplicar y crear espacios de desviación, espacios y tiempos en un *back and forth* continuo entre el emisor y el receptor, zonas autónomas pero conectadas...

-Hay cosas que no entiendo...

-Claro, es que he borrado partes.

-Pero... ¿por qué has hecho eso?

-¿Acaso remezclar no es manipular?

-Sí, pero la manipulación debe ser honesta.

-¡Eso lo dirás tú!

-No, lo dicen muchos, no hay que ocultar que se está remezclando. Hay que ser transparente, citar las fuentes y asumir que lo que se hace es provisional y está en construcción permanente.

-Bueno, yo me guío por un Lord Sith.

-¿Quién es ese?

-Un personaje de ficción.

-¿Basas tu teoría en lo que ha dicho un personaje de ficción?

-Es una forma de re-creación.

-Explícate.

-Remezclar es manipular. Puedes hacerlo para deconstruir el mensaje de los *media*. Y seguro que piensas que estás haciendo lo correcto. Porque hacen falta otras visiones. Pero lo que dice un Lord Sith es que “el mal es un punto de vista”. La persona que hace mal y es consciente está enferma. Normalmente las personas siempre piensan que hacen lo correcto. La mayoría de las personas se acuestan tranquilas pensando que “han hecho lo que debían”. Y los que dudan, se pasan la vida buscando la manera de justificar si lo que han hecho está bien. Por tanto, quienes montan los discursos mediáticos creen hacer lo correcto.

-Entonces, si todos remezclamos ¿cuál es la diferencia entre quién tiene el poder y quién no lo tiene?

-Hacerse la pregunta. Esa es la diferencia. ¿Cómo remezclamos? ¿Cómo remezclan?

-¿Qué es eso?

-Un trozo de papel que me he encontrado en el suelo, lo firma T.S. Eliot.

Los poetas inmaduros imitan, los poetas maduros roban, los malos poetas desfiguran lo que toman, y los buenos poetas lo convierten en algo mejor, o al menos en algo diferente. El buen poeta integra su robo en un todo de sentimiento que es único, patentemente distinto de aquello de lo que fue arrancado; el mal poeta lo estampa en algo que no tiene cohesión. Un buen poeta tomará prestado generalmente de autores lejanos en el tiempo, o extranjeros en la lengua, o de intereses diversos.

-¿Qué hora es?

-No lo sé, tarde. Estamos perdiendo el tiempo aquí.

- ¿Por qué lo dices?

- Se supone que tenemos algo que hacer, ¿no? Pues veo que perdemos mucho tiempo.

- Crees que no estamos siendo creativos...

- Eso es. Hacemos demasiadas cosas y hemos perdido la capacidad de improvisar. Es como si estuviera todo planificado aunque en realidad es una auto-imposición...

- Te propongo una cosa: cambiemos algo.

-¿A qué te refieres?

-Asumamos un punto de vista extraño.

-No te entiendo... pero confiaré en ti.

-Atiende... no me mires así. Mírame como si fuera normal lo que va a suceder a continuación. Como si pensaras que todo esto forma parte de un plan establecido. Bien. Eso es. Ahora cojo el proyector... y lo pongo en el suelo. Quito esta mesa. Quito estas sillas. Y ahora sólo estamos nosotros. Ven. Siéntate. Eso es. Así tenemos un cuadro más coherente para esta situación. Estamos nosotros. Y estamos proyectando desde el suelo.

-Vale, y ahora... ¿qué vamos a proyectar?

-*Fake* de Orson Welles.

-También podríamos ver *Histoire(s) du cinéma* de Godard.

- Probemos con ambas al mismo tiempo. Sería como asumir otro punto de vista extraño.

-¿Qué ha pasado aquí?

-¿A qué te refieres?

-¿Nos hemos quedado dormidos?

-No sé, puede ser.

-¿Por qué estamos en el suelo? ¿Quién ha puesto eso ahí?

-Emm... lo pusiste tú.

-¿Has leído "Colectivos de alta tecnología en el último Godard" de Fredric Jameson?

-No.

-Pues es un capítulo en su libro *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* en el que, entre otras cosas, escribe sobre *Los días del eclipse*, la película de Sokurov -el autor de *El arca rusa*-, basada en una novela de ciencia ficción de un autor ruso.

-Suena interesante.

-¿Qué tienes ahí?

-Croquetas de ficción.

-¡Vaya vulgaridad!

- Quizás entonces prefieres que te hable de José Manuel Calderón.

-No sé quién es.

-Es un jugador de baloncesto.

-¿Y qué tiene que ver con todo esto?

-Tiene que ver con todo. ¿No querías improvisar? Pues quizás te hable de José Calderón o quizás te hable de Calderón de la Barca. Quizás te hable de hamburguesas con queso o quizás te hable de *Steak Tartare*. Hay que encontrar un equilibrio entre lo experimental y lo popular, entre caos y orden.

-Era broma, no soy como esos profesores de universidad que se indignan si les preguntas porque no entiendes algo... cuéntame lo de las croquetas, anda.

-Es una noticia de periódico.

A Mariano Blas (Zaragoza, 1976), director de *Pekín Express*, el *reality* que ha emitido la cadena Cuatro, se le ocurrió amenizar una fiesta con compañeros de profesión contando una de sus anécdotas familiares más memorables: “Una vez, mi madre me dio para cenar unas croquetas que sabían exactamente igual a las que preparaba mi tía Pilar. Teniendo en cuenta que llevaba dos meses muerta, le dije: ‘Mamá, estas croquetas saben como las de la tía Pilar’. ‘Claro, es que las ha hecho ella...’, me contestó. Resulta que cuando mi madre estuvo limpiando la casa de mi tía encontró un *tupperware* lleno en el congelador. Así que yo acabé comiéndomelas entre lágrimas porque me di cuenta de que ésa era la última vez que las iba a probar”.

Entre los asistentes a dicha fiesta había guionistas de televisión. Menos de un año tardaron las croquetas de la tía Pilar en recorrer la distancia que separa Zaragoza de Santa Justa y a los Blas, una familia real, de los ficticios Serrano. En la teleserie homónima, en el capítulo número 108 -“El rastrillo zen”-, un recientemente enviudado Diego montaba en cólera porque su hermano Santi y su amigo Fiti se comían un *tupperware* con las últimas croquetas que había hecho su difunta mujer, Lucía. La anécdota contada por Blas había saltado de un plano de existencia a otro, de la realidad a la ficción.

Sin perder su corte costumbrista ni tono fabulador, pero, eso sí, ligeramente modificada, y nunca la expresión por exigencias del guión fue más literal.

Tal y como ha expuesto Jean-Louis Weisberg nos movemos de una era de conocimiento a través de la grabación de imágenes hacia una era de conocimiento a través de la simulación.

3.

-¿Volvemos a encender el proyector?

-Quizás podríamos jugar a algo.

-Ya lo hacemos.

-Me imaginaba algo como el ajedrez pero garantizando que no ganara ni perdiera nadie.

-¿Un empate permanente?

-Un juego infinito.

-Pero necesitamos unas reglas...

-Propongo una: ¡están permitidas las falsas realidades!

-Vale... mira esto, es de un viaje a Tarragona donde di una “falsa conferencia”.

-¿Algo como The Yes Men?

- Sí.

¿Y qué sucedió?

-En realidad no era toda falsa sino que introduce un parámetro de ficción para ver cómo respondía la audiencia.

-Ajam.

-Mira, lee.

Nicholas Negroponte, teórico de los *media* que acuñó la famosa expresión “de átomos a bits” en su libro *Being Digital*, es hermano a su vez de Laura y John Negroponte. Este último, a través de sus contactos en la CIA y a instancias de su hermano decide crear la Operación Portal del Tiempo. Deciden ponerlo en marcha el 3 de Febrero de 1974, 8 años más tarde de que Nicholas ingresara como profesor del MIT. En este proyecto van a comenzar a investigar con aceleradores de partículas y conductores de cobre la posibilidad de ralentizar o acelerar las moléculas del tiempo y crear un agujero espacio-temporal o una paradoja del tiempo para poder acceder al pasado o al futuro. Buscaron financiación pero nadie quería apoyar el proyecto. De repente, compartieron la información con su

hermana Laura y ésta les sugirió que la mayor parte de los proyectos militares y científicos se estaban financiando con dinero del cine. Fue así como ésta contactó con su amigo y guionista Bob Gale para ofrecerle la posibilidad de crear una historia que sirviera para poder financiar la investigación.

Como si de un *ready-made* se tratara, Bob Gale ofrece la posibilidad de crear una historia comercial que explique el propio proyecto, la idea le parece interesantísima como para desaprovecharla. Comienza a escribir la historia de un personaje que se hace llamar Emmet Lathrop Brown que es un investigador loco que intenta transformar el motor de un viejo coche en una máquina del tiempo. Introducen, como en toda gran ficción, un guiño al proyecto original. El nombre de Emmet Lathrop Brown, por todos conocidos como Doc, no es más que la pronunciación de Portal del Tiempo dicho al revés en inglés... Temme Porthal. Robert Zemeckis, amigo de Bob Gale, declara años más tarde que si hubiera sabido que iba a existir internet, en realidad habría rodado *Regreso al Futuro* como una serie y no como película monocanal para aprovechar los verdaderos y más interactivos guionistas que se encuentran en los foros de los espectadores.

-Pero... ¿cuál es la ficción ahí?

-Bueno, lo de Emmet Lathrop es verdad. Dentro de la ficción de *Regreso al Futuro*, quiero decir.

-Y el resto lo aportas tú.

-Claro.

-¿Y cómo respondió la audiencia?

-De ningún modo especial. Bueno, el otro ponente que compartía mesa sacó una pistola y me disparó en la pierna.

-¿En serio?

- No, es broma. Eso hubiera pasado si fuera guionista español de cortometrajes de ficción.

- Ja, ja.

-Pero sí que se molestó... dijo que para el público no es justo porque de una conferencia espera que le digan "la verdad".

-¿Y qué le contestaste?

-Que todos mentimos.

-Bien dicho, es como lo que dicen Vila-Matas o Martín Patino. Lee.

Me han preguntado una infinidad de veces si tal o cual historia "era verdad". Parece como si el asunto de si es verdad o no, fuera a la larga lo que más interesara de lo que leemos. Yo mismo me he sorprendido tratando de indagar, en conversación con algún escritor, si aquello que éste contaba en tal o cual libro debía yo considerarlo como verdadero. He actuado muchas veces así, como si no supiera

que no se escriben novelas para contar la vida sino para transformarla, añadiéndole algo. Unos tucanes, por ejemplo. Y como si no hubiera oído nunca aquello tan extremadamente justo de que el poeta es un fingidor que finge constantemente, que hasta finge que es dolor, el dolor que en verdad siente.

El concepto de falsificación en arte es un interesante tema recurrente del que tuve la oportunidad de ocuparme en *La seducción del caos*. ¿Puede hablarse de falsificación en el mundo del espectáculo y la representación? A los griegos les bastaba una simple máscara para encarnar a los míticos dioses de la antigüedad. Shakespeare se apoyaba simplemente en la imaginación del espectador. En cine, a falta de esa cultura de la complicidad autor-público, la cuestión de la mimesis requiere de sofisticadas escenografías, maquillajes y efectos sonoros que parecen no conformarse hasta que se puedan oler y ser accesibles al tacto. Se busca la eficacia de la simulación no por el ejercicio mental de la comunicación a través del lenguaje, sino a través de las apariencias que proporcionan mayor o menor grado de veracidad. Yo hablaría, en tal caso, de verosimilitud como refuerzo de la eficacia expresiva.

[...] Montar imágenes originales procedentes de archivo, es decir imágenes arqueológicas, es otra forma de operar sugestionados por la misma pretensión. Pero “lo auténtico” necesita ser aliñado y hábilmente manipulado si lo que queremos es rescatar o añadirle el significado de sus sentimientos para darle vida a lo que queda de sus restos disecados, tan limitados, tan fuera de nuestro contexto actual y de las exigencias del relato. Las imágenes viejas suelen quedar momificadas como signos referenciales de muerte. Y en cambio lo que pretendemos son vivencias impactantes en nuestro ahora, pero con la convención testimonial de entonces.

-Creo que necesitamos descansar.

-Sí, yo también lo creo.

-Pon música.

-¿Te parece que ponga a Poética Wiki?

-No conozco a ese grupo.

-Son de Barcelona.

-¿Y qué música hacen?

-Pues son imprevisibles. Su música está basada en aportaciones que hacen sus seguidores en su página web. No tienen un estilo definido, una semana hacen *rock*, otra semana hacen *rap*... Organizan todo a través de una wiki.

-Se dice un wiki.

-Que más dá.

Que las herramientas decidan nuestros límites, pero que nuestro ingenio ponga de una vez a las herramientas en el lugar que se merecen.

4.

-He ido afuera pero ahora no recuerdo dónde está la salida.

-¿Y?

-Está nevando.

-¿Dónde estamos exactamente?

-No lo sé, parece un gran museo. Hay muchas salas.

-¿Y si hacemos un mapa?

-¿Para qué?

-Para poder salir.

-Aquí estamos bien, tenemos un proyector, el ordenador, algo de comida...

-De acuerdo, pero vayamos a otras salas.

Aquí se enumeran todas las historias del mundo. El lector que decide leerlas en voz alta se convierte en *performer* de *Todas Las Historias*.

5.

-Vaya, sí que es grande esto.

-Allí parece que hay gente, vamos a acercarnos...

El artefacto cambiará muy pronto. No sabemos exactamente cómo, pero mi sensación es que con el papel electrónico y la tinta electrónica, la gente va a preferir un conjunto de páginas enmarcadas. Esa interfaz, de ir pasando las páginas, es mucho más preferible que un largo *scroll*. La diferencia es que ese libro será mutable, podrá soportar cualquier contenido. La experiencia de tener un libro en las manos va a seguir. Es tan perfecta que no creo que sea reemplazada. Yo soy Kevin Kelly.

Definitivamente creo que la tecnología electrónica tiene una particularidad que la distingue de todas las tecnologías precedentes. Y es que ha sido impuesta, a una gran velocidad, no por su valor práctico

o intelectual sino por su valor económico. Quieren que la compremos para todo y a todo costo; no nos ha dejado como consumidores la posibilidad de elegir. Si yo necesito un texto que se encuentra solamente en la biblioteca nacional de Islandia y no puedo ir a Islandia, obviamente me es muy útil que la biblioteca haya puesto ese texto en internet y que lo pueda conseguir. Pero la pregunta que yo quiero hacerme -y quisiera que todos pudiésemos hacernos- es: ¿en todo momento necesitamos esta tecnología? Por otro lado esta comparación que hacemos constantemente entre el libro y la tecnología electrónica no me parece interesante o útil. Es como preguntarse ¿vale más una fotografía o una pintura?, ¿vale más una obra de teatro o una película? Son preguntas sin mayor sentido. Tenemos una nueva tecnología para usar para ciertas cosas. Está muy bien. Eso no quiere decir que una sea mejor que la otra, que una cancele a la otra. Es simplemente más útil para ciertas cosas. Yo soy Alberto Manguel.

Yo creo que estamos regalando los conocimientos que se generan aquí porque creemos que el conocimiento tiene que ser un bien público. Yo soy Anne Margulies.

Borges es el filósofo de algo que iba a venir. Si lees la *Biblioteca de Babel* y ves sus sistemas de catálogos, la catalogación incesante, pero con un centro vacío, todo eso tiene mucho que ver con lo que está pasando ahora. La revolución informática no puede dejar como contenido al resto de la cultura. En ese sentido, la idea del libro no puede ser pensada meramente como un soporte más de las series de soportes que van desde la tableta al papel o al CD, hasta el libro digital. El objeto que se llama libro no es meramente otro soporte. Es una unidad maravillosa. Como no lo inventó nadie, es de todos. Y hasta se podría decir que la civilización misma es un libro. No puedes saber dónde termina el soporte y donde empieza el contenido. No saber cuál es el límite entre el soporte y el contenido es la cultura misma. La revolución informática cree saberlo y eso le perjudica. Allí está el debate que nos toca entender. No es fácil. Yo soy Horacio González.

Aquí, las páginas de las obras no están ya en ningún libro. En su lugar, la pantalla y el teléfono tendrán más valor. En una oficina de peticiones estarán todos los libros y toda la información sobre ellos. Las preguntas se harán por teléfono y en la oficina se leerán las páginas necesarias para responderlas. Las respuestas serán ofrecidas a través de una pantalla. La pantalla podrá estar dividida en dos, en cuatro o incluso en diez partes si existen textos o documentos que sean consultados simultáneamente. Se usarán altavoces si las imágenes requieren explicación oral. Las sucesivas mejoras harán posible que se puedan automatizar las llamadas y las respuestas a través de la pantalla. Cine, fonógrafos, radio, televisión: todos estos instrumentos tomados como sustitutos del libro se convertirán de hecho en el nuevo libro. Las palabras más influyentes para la difusión del pensamiento humano, lo que podríamos llamar la biblioteca radiada y el libro televisado. Yo soy Paul Otlet y esto lo dije en 1932 en mi *Tratado de Documentación. El libro sobre el libro*.

La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo; sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época. Piénsese en la correspondencia, por ejemplo: crece el número de cartas, la cantidad de papel escrito, se extiende la masa de material consumido, hasta que la llegada del teléfono la alivia... Pesadas masas de materia son reemplazadas por energía liberada. Esta es la característica de nuestra época [...] La lectura le enseña a nuestros niños un nuevo lenguaje plástico, ellos crecen ahora con una relación distinta con el espacio y con el mundo, con la imagen y el color... [...] Sólo podremos sentirnos satisfechos si logramos dotar a los desarrollos épicos y líricos de nuestros tiempos con una forma actual para nuestros libros. Yo soy El Lissitzky y esto lo dije en 1927 en mi ensayo *El futuro del libro*.

-En realidad estoy de acuerdo con alguno de ustedes, pero desde luego...

-Sssh... ¿pero no te has dado cuenta de que están ensimismados?

-Ya, pero quiero intervenir.

- Fíjate... me interpongo entre ellos y siguen hablando.

- Será que somos invisibles.

-No me lo había planteado desde ese punto de vista.

-¿Lo somos? Yo te veo a ti, tú me ves a mí. Nosotros les vemos a ellos. A lo mejor los invisibles son ellos. Probemos con estos dos.

La teoría de la probabilidad es la teoría matemática que modela los fenómenos aleatorios. Éstos deben contraponerse a los fenómenos determinísticos, en los cuales el resultado de un experimento, realizado bajo condiciones determinadas, produce un resultado único o previsible: por ejemplo, el agua calentada a 100 grados centígrados, a presión normal, se transforma en vapor. Un fenómeno aleatorio es aquel que, a pesar de realizarse el experimento bajo las mismas condiciones determinadas, tiene como resultados posibles un conjunto de alternativas, ejemplos: lanzar un dado o una moneda. Yo soy Jul Hüerger.

La interpretación de Copenhague incorpora el principio de incertidumbre, el cual establece que no se puede conocer simultáneamente con absoluta precisión la posición y el momento de una partícula. La interpretación de Copenhague señala el hecho de que el principio de incertidumbre no opera en el mismo sentido hacia atrás y hacia delante en el tiempo. Muy pocos hechos en física tienen en cuenta la forma en que fluye el tiempo, y este es uno de los problemas fundamentales del Universo donde ciertamente hay una distinción entre el pasado y futuro. Las relaciones de incertidumbre indican que

no es posible conocer la posición y el momento simultáneamente y consiguientemente no es posible predecir el futuro ya que en palabras de Heisenberg “no podemos conocer, por principio, el presente en todos sus detalles”. Yo soy Marcel Descans.

-Nada... vayamos a lo nuestro, hagamos el mapa de este sitio para volver a nuestro hogar.

-¿Llamas a aquello hogar?

-Desde luego lo es mucho más que un salón imperial de un gran museo con un grupo de intelectuales debatiendo sobre el futuro del libro.

-Estoy de acuerdo. Sigamos.

-Este lugar es inabarcable. Es como toda la memoria del mundo. No creo que podamos terminar nunca un mapa si encima vamos deteniéndonos a cada paso.

-Podemos hacer como *Alicia en el País de las Maravillas*.

-Pero no se me ocurren palabras mágicas.

-Recuerdo unas palabras que igual sirven. Son de Mary Shelley. Repite conmigo.

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

-...siguiendo los caminos ya trazados, buscaré un nuevo camino, exploraré poderes ignorados, y descubriré al mundo los más hondos misterios de la creación...

Un proceso de comunicación o de educación es un proceso que no es neutro.

6.

-Hagamos una prueba.

-No tenemos nada que perder.

-Haré como si fuera uno de ellos. Quizás así me integre en su discurso.

-De acuerdo.

-Allá voy... Escritor fracasado... El destino humano evoluciona así, fracasando. Y de fracaso en fracaso, nos habituamos a no superar la fase del borrador. La vida no es sino el interminable ensayo de una representación que no tendrá lugar.

-¿Has sentido algo?

-Pomposidad interior.

-¿Te has conectado con seres del más allá?

-No.

-Un momento, ¿has oído ese ruido?

-Sí.

-Vayamos tras él.

-El suelo retumba.

-Sí, bajemos esas escaleras.

-El ruido es más intenso.

-Deberíamos bajar aún más. Por ahí.

-¿Te has fijado en esos grafitis? Mira lo que dicen.

Lo antiguo hay que inventarlo de nuevo en cada época.

-¿Es de Banksy?

-Lleva la firma de Boris Groys.

-Es extraño, esta zona está como húmeda.
-Sí, además hace más frío y hay menos gente.
-Mira, otra pintada, esta es de Ada Lovelace.

Paseo, no en una concha de caracol, sino en un laboratorio molecular.

-¿Te has fijado que tenemos los pies empapados en agua?
-Pensé que no lo dirías nunca.
-Ahí parece que hay unas barcas, cojamos una, será más cómodo.
-De acuerdo.
-Hola, ¿podemos coger una de estas barcas...?
-Déjalo, es inútil. No nos oyen.
-Me siento como si robara.
-No tengo la sensación de que vayan a echar en falta una de estas barcas. Además, como dice Jonny de Eclectic Method... es ilegal, pero no te van a perseguir por ello.

En una cultura telenoica que rompe con la cultura paranoica centrada en la exacerbación del yo, el artista ya no es una individualidad separada del resto del mundo preocupada por afirmar su presencia. Se transforma así en un complejo sistema ampliamente distribuido en el que el conocimiento y la percepción, humanas y artificiales, tienen su razón de ser; el arte, en este tipo de cultura, emerge de la multiplicidad de interacciones. Yo soy Roy Ascott.

-¿Eso nos lo ha dicho a nosotros?
-No creo. Aquí hablan todos solos.
-¿Sabes navegar?
-La verdad es que no.
-¿Y cómo sabremos hacia dónde vamos?
-No lo vamos a saber.
-¿Y el mapa?
-Al diablo el mapa.
-Tengo miedo.

-Yo también.
-¡Soltando amarras!

Nuevos estudios científicos están investigando una cualidad peculiar de la memoria, aparentemente ésta no sólo trabaja hacia atrás sino también hacia adelante. Es decir, una de las propiedades de la memoria parece ser la posibilidad de visualizar e imaginar el futuro.

-¿Quién habrá escrito esa frase?
-No lo sé, a medida que avanzamos han dejado de estar firmadas.
-Llevamos horas en las que sólo vemos bruma.
-¿Navegamos hacia el porvenir?
-¿Por qué no?
-No era como me lo había imaginado.
-Nunca es como nos lo imaginamos y recuerda que no hace falta renunciar al pasado al entrar en el porvenir, al cambiar las cosas no es necesario perderlas, lo dijo John Cage.
-Sí, también Ballard dijo que la realidad misma es un estado que puede ser desmantelado en cualquier momento, no importa cuán magnífica pueda parecer.

No hay que olvidar que la globalización mediática ha provocado que de las más de 800 versiones que existían de *La Cenicienta*, ahora sólo nos queda la de Disney.

7.

Bienvenidos a Código Fuente.

-Y esto es... ¿un país? ¿una isla?
-Abre esa puerta.
-Vaya, qué cantidad de gente.
-¿Y todas estas cajas?
-Parece una fábrica del conocimiento.
-Sí.

Imaginen unas latas de conserva mágicas de las que, al abrirlas por el lado 2.0, se extraen los ingredientes sin cocinar. Se abre la lata de mejillones por debajo, y salen mejillones crudos, aceite, vinagre, pimentón y clavo. Casi todos seguirán usando el lado tradicional, del que salen mejillones en escabeche, pero muchos usarán la puerta trasera para obtener ingredientes con los que hacer sus propias recetas para consumo propio y de otros, en el acto o en nuevas latas con apertura trasera 2.0. Yo soy Javier Candeira.

-Vaya, esto parece estar poblado de enlaces.

-Hay de todo.

El texto es una herramienta fundamental para el trabajo de una actriz, el dramaturgo ha escrito la obra de aquella manera y solo así es válida. Nada es casual, todo tiene su por qué (esta pregunta, el por qué, es lo más importante). Da igual que luego hagamos versiones de esa obra, o que incluso hagamos una apuesta experimental de un texto de Lope de Vega, el texto permanece y los cambios son fruto de las adaptaciones. Hay que desentrañar el texto, desmenuzarlo, desguazarlo, buscar todas las respuestas a las preguntas que nos puedan surgir en ese ejercicio. Hay que *loopear* y *scratchear* cuantas veces sea necesario las palabras del autor o autora. Yo soy Cristina Domínguez.

-¿Esto es un teatro?

Nuestra vida está formada por miles de series. Yo un día soy Jack Bauer y otro día soy Jack Shepard. Yo soy Juan Jiménez Martínez.

-Mira, sala del Olvido.

-Esto empieza a saturarme.

-¿Por qué? Probemos a entrar aquí.

Bienvenidos a la sala del Olvido. Les explico su origen. En una entrevista de Alejandro Tortolini para el diario *Perfil*, Mayer-Schoenberger afirma que la estela de información personal que uno deja a medida que se mueve por el mundo digital puede rastrearse. Propone entonces que las computadoras sean programadas para poder olvidar, tal como hacen los humanos. Y afirma: por milenarios, lo difícil

fue recordar y lo fácil, olvidar. Ahora la era digital cambió esto; la opción por defecto es conservar y memorizar. Google no olvida ni los contenidos ni las palabras que se usaron en una búsqueda.

-¿Quieres permanecer aquí? ¿Y si olvidamos de dónde venimos?

-Sería como resetear ¿no?

-No lo sé.

-Podemos escoger qué olvidar, como en *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*.

-¿Quizás los errores? Nos convertiríamos en seres tremadamente estúpidos que no saben en qué se equivocaron.

-Tampoco tendrían sentido los aciertos, puesto que equilibran los errores.

-Tengo sueño.

-Es tarde.

-¿Quieres que durmamos juntos?

-Pensé que nunca me lo dirías.

-Vayamos a otra parte.

Un fractal es una forma geométrica fragmentada que puede ser subdividida en partes, cada una de las cuales es (al menos, de forma aproximada) una versión reducida del total.

8.

-Buenos días.

-Buenos días.

-¿Cómo te encuentras?

-Con resaca. Pero te quiero. Y quiero que tengamos hijos juntos.

-¿Dónde estamos?

-En El Viso del Alcor. Aquí empezó todo.

-Mira, ahí están Benito, Eulogio y Javi, también están José Antonio y Loly. Y Juan y Chari. Y Bea. Y Dolores Peralías. Y María José y Carlos.

-¿Los conoces?

-Es como si hubiera oído hablar de ellos muchas veces.

-NO TIENE FIN.

-¿Qué?
-Ven, he encontrado una salida.
-¿Ya quieres irte?
-No exactamente. Creo que es una especie de puerta espacio-temporal.
-¿Ese es el primer vídeo subido a YouTube?
-Es ridículo, ¿verdad?
-¿Qué más hay por aquí?
-Este trozo de papel que me he encontrado en el suelo.
-Creo que necesitamos descansar.
-Sí, yo también lo creo.
-Pon música.
-¿Te parece que ponga a Poética Wiki?
-Es un bucle, la remezcla se basa en bucles.
-Y nunca se vive todo de la misma manera.
-Espera un momento. ¿Esto ya lo hemos vivido antes?

Nadie puede ceder lo que no tiene.

9.

-Hola.
-¡Qué susto!
-¿Quién eres?
-El final de la historia.
-¿Cómo puede ser eso?
-¿Eres dios?
-No, simplemente soy vuestro final.
-¿No hemos seguido el camino previsto?
-La idea era representar un viaje. Un viaje como el vídeo *Potencia de 10*, de lo más lejano a lo más cercano. De lo infinitesimal a los macro-organismos. En ese viaje erais dos personajes que comienzan en una sala, encerrados, visionando material junto a una mesa. Ese material era una excusa para remezclar... Sólo sabía que no podíais interactuar con quienes os encontrabais.... Una paradoja... Porque era un lugar donde caben "todos los hombres y mujeres de todas las épocas", un gran juego,

una partida de ajedrez sin ganadores ni vencedores, un videojuego sin *game over*, una conversación entre hologramas del futuro perdidos en el pasado. Del museo teníais que navegar hasta entrar en el propio libro. Perderos en él y seguir viajando hacia delante y hacia atrás al mismo tiempo, para finalmente estacionar en uno de los posibles principios de todo esto: El Viso del Alcor. Pero las reglas se han roto. El caos se ha apoderado de la historia. Y yo soy el final.

-Y entonces... ¿cómo termina todo?

-Será rápido. Cuando menos lo esperéis.

-¿Y no hay ninguna posibilidad de seguir? Quizás podamos escoger otros caminos. Sería muy duro dejarlo ahora.

-Lo siento, tengo que hacer mi trabajo.

-Yo te miro a la cara y lo único que veo es alguien que duda, que no sabe qué hacer, que querría tener clara una posición y que ahora se lo piensa.

-Además, tenemos derecho a escoger nuestro camino.

-Puede ser. Pero esta historia está basada en la honestidad. No podía haber un final que no fuera transparente.

-¿Te refieres al Código Fuente?

-Hola.

-¡Qué susto!

-¿Quién eres?

-El final de la historia.

-¿Cómo puede ser eso?

-¿Eres dios?

-No, simplemente soy vuestro final.

-¿No hemos seguido el camino previsto?

-Espera un momento. ¿Esto ya lo hemos vivido antes?

-Es un bucle, la remezcla se basa en bucles. Y nunca se vive todo de la misma manera. Pero toda remezcla llega a su fin.

-¿Quién eres?

-El final de la historia.

-¿Cómo puede ser eso?

-Toda remezcla llega a su fin. Despedíos.

-Este no es el final que esperábamos. Ni cuando estábamos frente al proyector, ni paseando frente a aquellas personas, ni con los pies mojados en aquella barca infame.

-¿Y este precipicio?

-Soy yo. El final de la historia,

-Tengo miedo. Mucho miedo.

-Yo también.

-Agarra mi mano.

-Te quiero.

-Y yo.

-Adiós.

-Adiós.

-Adiós...

NO TIENE FIN.

10.

Dentro de mil años amanecerá. Será un día como otro cualquiera. Como hoy. La gente irá a trabajar. Descansará. Habrá amores y odios. Guerras y paces. Dentro de mil años alguien en un horizonte lejano se levantará y recitará a Carlos Desastre.

El palimpsesto es esto, como lugar donde mucho cabe es un cesto, como elemento que funde y remezcla es fruto del incesto, espacio en el que caben muchos gestos, lugar donde se cuestiona el acto fuera del texto, hilo del tiempo que no es hilo, borrador de la memoria, lleno de pinceladas que no pueden borrarse, que están ahí, aquí, de una u otra forma.

El final es el principio. El principio es el final. Es un bucle. NO TIENE FIN. Es una cárcel. Es la liberación. Es un *rap*. Es la pedagogía kinesética. Es la sexualidad de las moscas. Es el adentro y el afuera del alef. Eres tú. Sí, eres tú, eres quién lee, quién sobre-escribe, quién se indigna y se emociona, cruza la esquina, enciende la máquina, apágala, revierte tus conceptos, manifiéstate, acuéstate, descansa, besa, acaricia, almuerza, anota, cambia, cambia y no pares de cambiar las cosas.

Si la última poesía del mundo estuviera basada en la remezcla, ¿qué pondría? NO TIENE FIN. No hay última poesía del mundo, porque el mundo no se acaba, porque lo último yace siempre bajo lo siguiente. Todo es Uno, todo es Amor, no tiene fin. La poesía es remezcla desde el antes de siempre, en el érase una vez, en el hoy ayer, en el después de nunca. No hay poesía que no sea fusión, expansión, fricción, latido, impulso, creación, belleza, explosión, búsqueda, entrada y salida. Y si no es eso, no es poesía, es otra cosa; buena, mala, cómo quiera cada quién, pero otra. No hay poesía que no contenga diálogo con el otro, con lo otro, desde el principio de la creación ella es quién explora en nosotros, los mitos, los misterios, los viajes, los tránsitos de lo uno a lo diverso, de lo diverso a lo uno.

Poesía que repite una y otra vez lo mismo: hay que cambiar las cosas, hay que cambiar las cosas, cámbialas tú que puedes, porque puede que tu voz no sea la tuya, nuestra voz es de todos. Estamos en una isla, poblada de seres públicos, de archivos generados por cualquiera, cualquiera viene a nosotros y nosotros somos cualquiera, la vida es un bucle, un sistema con una razón, la sinrazón deviene en razón, los ojos miran más allá, el oído es el sentido olvidado, hay que cambiar las cosas, porque escribir es escuchar con las manos y leer es escribir con los ojos. Todos somos uno. Si la última poesía del mundo estuviera basada en la remezcla, ¿qué pondría? NO TIENE FIN. Tú y yo somos un equipo, viajamos y navegamos más allá, soy tú, tú eres yo, somos un equipo que cambia las cosas. NO TIENE FIN.

urgente
urgente
urgente
el telegrama
la carta
el correo
el poema
el corsal
urgente
urgente
urgente
la vida
la espera
el precipicio
la caída
urgente
urgente
urgente
urgente
la inercia
el ritmo
la calma
la calma
la calma
el tren
el caballo
la rueda

el pie
otro pie
y otro
y otro y otro
el camino del caminar caminando
el camino de la vida
sin fin
no tiene fin

El mundo corre. Corre tú con la mente, ve despacio con los pies. No vayas de arriba a abajo. No lleves corbata. Viaja a Estambul. Viaja a Londres. A Cuzco, Barcelona, San Petersburgo. Viaja al mar entre Tánger y Tarifa. Al centro de la remezcla. A otros lugares. Viaja a los lugares desconocidos. Vete por fuera. Escoge las comisuras. Borra las fronteras. Remezcla. Si no eres legal, eres legal. Eres un papel en blanco, eres un rizoma táctil, eres enorme y muy pequeña, eres una montaña, la piedra, el agua del vaso, te evaporas, el último segundo, los descartes de los poetas, la materia que se recomponen, la huella del representante, la alquimia digital, un grito palestino, la luz del desconcierto, un planeta lejano, el trompo que da vueltas, una república, ruido blanco en la cabeza de una vaca, algo pequeño, muy pequeño, de una idea posible, de una posibilidad, porque eso es lo que somos, toda una posibilidad.

Se habrían borrado los nombres, los egos, las individualidades desquiciantes en provecho de las colectividades enriquecedoras. Todos serían maestros fundidos por el arte de la fusión, de la unión diversa que nos hace únicos y uno, amantes sin fin en un tiempo sin tiempo, en un espacio sin espacio, más allá de las propias palabras. En la frontera de los nombres y lo que se quiere nombrar, en el polvorín sísmico de la danza que nos hace recordar lo que sabemos, el disco dorado en nosotros, el plexo solar alineándose, la llama del nosotros. Por tal no habría Tzara, Nietzsche, Rimpoché, Quetzalcóatl, Romero Esteo, Jesucristo, San Pablo, Rumí, Alá, Tao te King, Wilber, Blake, Jefe Seattle, Ballard, Steiner, Val del Omar, Popa, McCarthy, Caballo Loco, Kundera, Ferlosio, Berger, sino versos cruzados, espúreos, híbridos, guisados en alquimias llenas de alma, espíritu, corazón, cuerpo, intelecto e instinto, imaginación, inspiración e intuición.

Dentro de mil años no se hablará de remezcla. Porque la remezcla será un lenguaje. Será algo que vaya inserto en el código genético de las personas. No se hablará de máquinas y hombres. Porque seremos dioses, seremos máquinas, hombres y mujeres. Seremos niños y niñas. Seremos flores y bailaremos lambada entre tiburones, seremos un bucle sistémico, seremos un *scratch*, seremos la repetición voluble, seremos el cambio, seremos políticas en beta, seremos un disfraz, seremos el

teatro. Los focos están iluminando el centro, allí se encuentra un señor que está mintiendo, nosotros estamos en los bordes y no estamos iluminados. ¿Queremos el centro del escenario o cambiar las cosas desde aquí?

es cazador el lobo, cazador ¿me entiendes?
danza entonces ¡oh corazón! sé como un círculo giratorio
quémate en esta llama
nosotros somos parte de la tierra
existe un hermoso país en su cabeza
allí donde la promesa del cielo le toca con su mano
deseo de ser piel roja
la llanura infinita y el cielo su reflejo
negra es la Tierra a una pulgada del suelo
un huevo de negrura donde el sol y la luna alternan su inclemencia
para crear un cuervo, un arco iris negro
inclinado en el vacío
sobre el vacío
pero volando

Hubo una vez un hombre que tomó el sol en una mano, y una hoja en la otra:
la chispa que saltó grabó su nombre
deja que me acerque lobo cojo
y deja que besé tu divina garra herida
apoyada en la nube
deja que me acerque
porque amo existe un camino invisible que cruza el cielo
el caballo de hierro cruza ahora sin miedo desiertos abrasados de silencio
¿qué es lo que quiere el hombre blanco?
nosotros somos una parte de esta tierra
amaos los unos a los otros como yo os he amado
como olas los giros se ensortijan en mi cabeza
así gira y ondea tú en la danza sagrada
el cielo está en los pies, ¡corazón mío!
amor enciende amor por tientos
de puntillas y en silencio,
glorieta, cúpula, cópula
no importa el tamaño que tengamos cuando empujamos la superficie,
podemos ser inmensos o pequeños,

lo único que importa es lo lejos que hayamos llegado atravesando la roca
muere en Amor si de veras quieres permanecer vivo
TU CULTURA TE TIENE ATRAPADO
sólo en la inconformidad de tu hijo te salvarás
si el conocimiento de los misterios se origina en el vacío de la mente, es iluminación del corazón
en el reino de lo visible, todas las épocas coexisten fraternalmente, el que transita el camino del corazón
es reconocido por sus cicatrices, aunque estén separadas por siglos y milenios
en una cúpula cópula SIN FIN
NO TIENE FIN
dando amor
recibiendo amor
dando amor
recibiendo amor
el universo inhala y exhala
como tú y como yo
radio ensueño desde los océanos libres de frecuencias amigas
un locutor emitiendo por los altavoces a mano
NO TIENE FIN.

0.

-Hola.

-¿Sigue todo igual?

-No. Hemos reiniciado.

-Sabía que no era nuestro final...

-En parte sí lo fue. Pero enlazamos con otro principio.

-¿Y tú?

-Me voy. Pero volveremos a vernos.

-Siempre.

-¿Y ahora qué? ¿Descansar o seguir?

-NO TIENE FIN.

Descartes de Tarik Argaz, Nora Barry, Fran MM Cabeza de Vaca, Simonetta Cargioli, Carlos Desastre, Pablo Domínguez, Eulogio Franco, Gonzalo Frasca, Dora García, David García Casado, Abel Garriga y Platoniq.net, Roc Jiménez de Cisneros (EVOL), Juan Jiménez Heredero, José Antonio Jiménez Ramos, Mia Makela (SOLU), Óscar Molina, Luis Navarrete, Alejandro del Pino, Aleix Raya, Beatriz Rodríguez, Fito Rodríguez, Miguel Ángel Sánchez.

~~CRÉDITOS~~

Licencia.

Creative Commons Reconocimiento-Compartir bajo la misma licencia 3.0 España
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/es/>

© de los textos/traducciones/fotografías, los autores

Edita.

Hapaxmedia S.L., Asociación Cultural comenzemos empezemos, Instituto Andaluz de la Juventud
y Universidad Internacional de Andalucía (UNIA)

Código Fuente: la remezcla

Una narración colectiva a partir de los *Encuentros Regreso al futuro*, Festival ZEMOS98 - 10a edición

Autores.

Curro Aix, Laura Baigorri, Marco Bellonzi, Julian Boal, Eugeni Bonet, Blanca Calvo, David Casacuberta, Sofía Coca, Régine Debatty, Rubén Díaz, Mauro Entrialgo, Flavio Escribano, Adolfo Estalella, Xabier Erkizia, Felipe G. Gil, Pedro G. Romero, Paco González Gil, Carlos González Tardón, Federico Guzmán, Fran ilich, Henry Jenkins, Pedro Jiménez, Isaki Lacuesta, Tíschar Lara, Manuel Lombardo, Chiu Longina, Geert Lovink, Paul D. Miller aka DJ Spooky, Joan Carles Martorell, Eduardo Navas, Antonio Orihuela, Lisa Parks, María PTQK, Laurence Rassel*, Esther Regueira, Natxo Rodríguez, Victor Sarabia, José Luis de Vicente, Mar Villaespesa, Virginia Villaplana, Wu Ming 2

*La introducción de "Conciencia múltiple" de Laurence Rassel es una versión de la introducción a *Suturas y fragmentos. Cuerpos y territorios en la ciencia ficción*, publicado por Constant vzw, Bruxelles/Fundació Antoni Tàpies, Barcelona/Universidad Internacional de Andalucía-UNIA arteypensamiento, Sevilla. 2006

Remezcla y edición.

Felipe G. Gil

Mar Villaespesa

Coordinación.

Rubén Díaz

Traducciones.

Genaro Marcos

Pilar Pastor

Josephine Watson

ELETE Traducciones

Fotografías.

Blanca García Carrera

Diseño y maquetación.

Ricardo Barquín Molero

Impresión.

XXX

ISBN.

978-84-7993-076-9

Depósito Legal.

XXX

Festival ZEMOS98 - 10a edición

Organiza y produce.

ZEMOS98 - Gestión Creativo Cultural

Coordinación general y programación.

Rubén Díaz

Felipe G. Gil

Pedro Jiménez

Informática y tecnología.

Juan Jiménez

Dirección técnica.

Benito Jiménez

Producción y prensa.

Sofía Coca

Producción y documentación.

Irene Hens

Producción y protocolo.

Cristina Domínguez

Gestión económica.

Alberto García

Ayudante de prensa.

Melisa Moreno

Dirección de arte.

Ricardo Barquín Molero

Ilustración cartel.

Eduardo Dantas

Diseño gráfico.

Sergi Pérez

Fotografía.

Blanca García Carrera

Bloggers.

Bruno Padilla

David Ledo

Documentación audiovisual.

Carlos Coca

Sebastián Alejandro González Salgado

Miguel Ángel Mata Pascual

Reparto publicidad.

Miguel Martínez y Elena Jiménez

Asesoramiento comunicación.

Lucía Caro

Traducciones.

Nuria Rodríguez

Asesoramiento musical.

Julio Gómez - SINSAL audio

Arquitecto/producción.

Paco González Gil - radarq.net

Personal de protocolo y RR.PP.

Vanessa Mayor Benítez, Jesús Díaz Cabello, Amparo Hernández, Lola Hermosilla Gómez, Teresa Mora, Ana Montero, Ángela Romero, Lidia Bitar López, Juan Manuel Galán de Vega, Ana Margarita Fernández Carmona, Eloisa Puya, Lidia Puya

Runners.

Thomas Expósito y Quique Chinea

Conciertos

Inauguración. Teatro Lope de Vega.

Israel Galván + Orthodox + Fernando Terremoto

Una coproducción de ZEMOS98/A Negro Producciones/Teatro Lope de Vega

Dirigida por Máquina PH

des. Conciertos. Centro de las Artes de Sevilla.

“d”

Tension Co.

-Negativo

Dj Hidráulico + Javier Díez Ena

Experiencias Sonoras. Teatro Central.

Doravideo

Pan Sonic

Conciertos Audiovisuales. Teatro Alameda.

Sofa Surfers presenta *Life in Loops - Live*

The Light Surgeons presenta *True Fictions: New Adventures in Folklore*

Proyecciones. Teatro Alameda

Sección Oficial de la convocatoria internacional de creación audiovisual.

Lamps #1-#4 de Idan Hayosh

Apple&ei de Ahmet Tas

Eddie Proctor de Susanna Wallin

How to Pick up Girls de Dan Gitsham

Aprop de Aitor Echeverría

H2O de Studio Brutus/Citrullo Int

Mosca de Juan Manuel Arata

Tiempo de Fernando Ruiz Romero

Dubus de AV

Nijuman no borei de Jean-Gabriel Périot

The Song de Michael Peterson

Taxi? de Telmo Esnal

Cinco contra uno de Jorge Narango

18 segundos de Bruno Zacharías y MacGregor

Under construction de Zhenchen Liu

Hezurbeltzak, una fosa común de Izibene Oñederra

La marea de Iván Sáinz Pardo, Jim-Box, Dirk Soldner

Audio Addiction de Jasmin Jodry y Mo Stoebe

Music to observe electronic sheep to pt.1 de Sven König

Lo que falta se lo llevó el viento de Pablo Domínguez Sánchez

Encuentros Regreso al futuro. Centro de las Artes de Sevilla

Dirección.

Mar Villaespesa

Felipe G. Gil

Coordinación.

ZEMOS98 - Gestión Creativo Cultural

Producción.

Sofía Coca

Cristina Domínguez

Irene Hens

Informática y tecnología.

Juan Jiménez

Arquitecto/producción.

Paco González Gil - radarq.net

Dirección de arte.

Ricardo Barquín Molero

Mural palimpsesto.

Ricardo Barquín Molero

Gioia Guarducci

Montaje.

Carlos Coca

Thomas Expósito

Antonio Gutiérrez

Vanessa Mayor

José Palomino

Trillo Comunicación Visual S.L.

Directores de talleres.

Curro Aix/Santi Barber/Adán Barajas/El indio/María José Romero

Blanca Calvo

David Casacuberta/Marco Bellonzi

Carlos González Tardón

Federico Guzmán + Carolina Caicedo/Carmen Carmona/Eva Dertschel/Alonso Gil/Berta Orellana/Mac de Paz/Pollo/Carlos Toledo

Fran ilich

Chiu Longina/Hermi Basalo

Joan Carles Martorell

María PTQK

Virginia Villaplana

Programa de conferencias Open ZEMOS y Potencias Críticas.

Eugení Bonet, Régine Debatty, Tíscar Lara, Geert Lovink, Lisa Parks, Laurence Rassel, Esther Regueira, Natxo Rodríguez, José Luis de Vicente, Wu Ming 2. Presentadas por Jesús Carrillo, David González Romero, José Pérez de Lama

Traducción simultánea.

ELETE Traducciones

Programa de vídeo Repl(a)y.

María Pallier

Vídeo Remix Powers of Ten.

Fran MM Cabeza de Vaca y Felipe G. Gil, con la colaboración de Cristina Domínguez, Rubén Díaz y Sofía Coca

Observatorio Andaluz de Creación Audiovisual y Nuevas Tecnologías. Fundación Tres Culturas

Coordinación.

Rubén Díaz

Producción.

Irene Hens

Ponencia “Nuevas ventanas digitales”.

Moderador: Antonio Delgado

Intervenciones: Héctor Milla (Balzac.tv, hectormilla.com, Festival Internacional de Cortometrajes de Barcelona),
Ricardo Llorca (Director de Andalucía Televisión y Canales Temáticos), Eric Prigent (Le Fresnoy)

Ponencia “Ver y distribuir contenidos audiovisuales hoy”.

Moderadora: Sonia Blanco

Intervenciones: Eli Lloveras (Hamaca), Félix Gómez-Urda (Festival Jóvenes Realizadores de Granada),
David Navarro (Celda TV)

Agradecimientos

Gracias a los 100 participantes en los talleres de los *Encuentros Regreso al Futuro* y a los autores que han participado generosamente en esta publicación, respondiendo a las preguntas que les hemos formulado. Y a todas las personas que, desde las diferentes instituciones que nos apoyan, hacen posible cada año el Festival ZEMOS98.

Más en www.ZEMOS98.org/gracias



Esta narración colectiva continúa en www.ZEMOS98.org/encuentros10











Organiza y produce



Concertado como programa de



Con el apoyo de



Instituto Andaluz de la Juventud
CONSEJERÍA PARA LA IGUALDAD Y BIENESTAR SOCIAL



Con la colaboración de



ESTRUCTURAS NARRATIVAS. Las historias nos son indispensables para comprender la realidad, para dar sentido a los hechos, para contar quiénes somos.

LA ACEPTACIÓN DE LA PÉRDIDA,
DEL EXTRANJO,

Dentro de la ~~de los~~ ~~de los~~ mundo de los ~~de los~~ indios, vosotros chicos de gigantes de hierro y acero, venis a ver el futuro, el nuevo hogar de utopía. En nombre del Pueblo, han venido a venir. Han que facilitan el código fuente. Para interactuar con una historia y participar en su narración, no basta leerla en la propia lengua. Se requiere un bagaje de conocimientos, porque cada relato es parte de un hipertexto más amplio, hecho de nociones y emociones. Será posible establecer un paquete mínimo, un manual para la co-creación de un mundo? Se trata de educar, aportar competencias, entreñar para la negociación, para el pensamiento colaborativo, para el uso de la red. Completar la mutación genética de consumidores a multiplicadores.

TYPE B VERBAL DEPARTMENT

Nuestro mundo se ha transformado drásticamente [A LOS CONCEPTOS] en una época en el mundo en la que la comunicación estuviera descontextualizada y de forma más intima y PREVIA A TODA CONVERSACIÓN, es decir, de las mitologías depositadas en el lenguaje. La narración no ocupa un campo específico (de mero entretenimiento), y no existe un discurso lógico-racional "puro". Leibniz esperaba que un día, cualquier disputa se resolviera con un cálculo, pero pronto tuvo que darse cuenta que los errores de la ciencia se multiplicaban. *"LA MENTIRA NO ESTÁ EN NOSOTROS, SINO EN LOS SISTEMAS DE REFERENCIA QUE HACEN QUE LOS MOVIMIENTOS EN UNA MEMORIA - SER EN UNA MATERIA - MUNDO- SE VUELEN EN UNA MONTAÑA DE CONFUSIÓN"*

El positivismo soñó con que la ciencia pudiera emanciparse de una vez por todas de sus errores filosóficos y literarios pero los maestros de la sospecha -Marx, Nietzsche y Freud- descubrieron tres cargas explosivas en los cimientos de la objetividad científica: los intereses económicos, la voluntad de poder y el subconsciente. Este último es mucho más vasto de lo que se creía hace treinta años: no comprende solo instintos y deseos reprimidos. La ciencia cognitiva ha descubierto que el pensamiento trabaja en su mayor parte de forma inconsciente y que buena parte de estos mecanismos neurales reclaman estructuras narrativas. Las historias nos son indispensables para comprender la realidad, para dar un sentido a los hechos, para contar quiénes somos.

Digamos que su euforia por lo nuevo se ve rebajada con la cantidad justa de sospecha. Entre la ilustración y el regeneracionismo, su escritura es demasiado extravagante para que sea fácil clasificarla o la data de esos que se hicieron Nadie hasta tal punto que podemos mitificarlo sin miedo a alguno al fetichismo. Silverio Lanza, heterónimo de Juan Bautista Amorós, es un escritor raro, extremadamente raro.

