

Mesa

Raras coincidencias

(Cómo la ciencia ficción construye el futuro)

Itala Schmelz— Moderadora

Visita al zoológico

Un sábado por la mañana fui con mi familia al zoológico de Chapultepec. Inesperadamente, nos topamos con miles de paseantes que formaban una horda que se densificaba hasta hacerlos perder su individualidad. La concurrencia se extendía más allá de donde alcanzaba la mirada, no había escapatoria ni vuelta atrás; ese flujo colectivo coartaba la voluntad propia de avanzar. Muy pronto, el estigma de la diferencia racial se posó sobre mi conciencia, en tanto que nuestra piel blanca nos excluía de esa masa homogénea y nos hacía evidentes: éramos turistas, los patroncitos, los gringos, los güeritos y nuestra presencia era sometida al escrutinio sin malicia, pero insolente, de esa masa morena de mil ojos y multitud de extremidades, que no dejaba de señalarmos: ¡Mira, qué bonita güerita de ojo azul! —decían, acercándose a tocar las mejillas de mi hija, con la misma fascinación con la que hace más de 500 años sus antepasados indígenas recibieron a los teúles de Occidente.

Las jaulas de los animales parecían estar vacías, mientras que la densidad humana, la especie que domina la faz de la tierra, se desbordaba por los paseos del lugar. Arrastrados por la corriente de almas, no pudimos observar ningún animal enjaulado, apenas alcanzamos a leer sus nombres en aparatosos letreros que los calificaban biológicamente. Si antaño los zoológicos se crearon como signo de poderío, que mostraban la grandeza de los imperios, en la actualidad forman parte de la oferta de entretenimiento y ocio para las masas, donde se supone que la población urbana experimentará una relación con la naturaleza. Sin embargo, en el zoológico de Chapultepec, la experiencia más cercana que los niños reciben del mundo natural está dada por los muñecos de peluche, que se venden en centenares de puestos ambulantes. Los diseños reproducen a los animales que no pudieron ver, pero deformados por los imaginarios dominantes: así, un pato es el Pato Donald y un león, el Rey León.

Entre las ofertas del zoológico también está el mariposario. Se trata de un ambiente artificial para la reproducción de una gran variedad de mariposas que se cultivan en una incubadora de capullos. Al nacer, son liberadas en un pequeño jardín con techo de vidrio, temperatura y humedad controladas. El acontecimiento de la vida, que sugiere recato y contemplación, por el contrario, se convierte en oportunidad para el relajo. Animadores y animadoras jóvenes promueven equipos para echarle porras a los capullos, compitiendo para ver cuál se abre primero: “¡El equipo que grite

más fuerte, gana!", dicen jubilosos, mientras que padres e hijos gritan excitados, como en un programa de concurso televisado, al tiempo que del capullo nace tímidamente una mariposita de probeta.

Salí del zoológico de Chapultepec como expulsada de una terrible vorágine y con la sensación de que bruscamente el futuro nos había alcanzado. El modelo de bienestar moderno, que siguen simulando las compañías inmobiliarias como estrategia de mercado, ha sido rebasado por las consecuencias del subdesarrollo y, en el presente, países como el nuestro escenifican, sin exagerar, las distopías del progreso prospectadas por los grandes autores de la ciencia.

Cegada por este choque con el futuro, tuve que hacer un viaje al pretérito; sólo echando el tiempo atrás se puede recrear la sensación futurista del presente. El Bosque de Chapultepec, desde el punto de vista de su virginidad geológica, era uno de los montículos más altos del valle de México y podía observarse como un islote en el lago de Texcoco. Durante el Imperio azteca, se dice, el rey Nezahualcóyotl construyó un acueducto que llevaba las aguas de los manantiales de Chapultepec a Tenochtitlan, para surtir de agua potable a la ciudad. Esto le dio el derecho de vivir en Chapultepec, consagrandolo el lugar al dios del agua, Tláloc, con fuentes y fosas donde abundaba el dulce y cristalino líquido; además, sembró árboles que mandó traer de todo el imperio mexica y creó ambientes especiales para los animales de su zoológico exótico.

A la llegada de los españoles, Hernán Cortés incendió el zoológico, escandalizado por la presencia de especímenes humanos deformes vivos; destruyó el acueducto para someter a los guerreros aztecas durante la toma de su ciudad y, posteriormente, hizo un rastro para ferias de ganado y corridas de toros, degradando la flora. En el lugar de la cumbre, los monolitos que hacían homenaje a tlatoanis fueron derribados para instalar una capilla al arcángel San Gabriel. Durante la Colonia se construyó un castillo para hospedar a los virreyes; brevemente en 1864 fue morada del duque austriaco Maximiliano y de su esposa Carlota, que hicieron traer mobiliario, vajillas, platería y óleos de refinado gusto europeo, para sentirse como en casa. Porfirio Díaz, para los festejos del centenario de la Independencia, remozó el parque con estilo afrancesado, creando los lagos artificiales que conocemos en la actualidad. Durante el periodo posrevolucionario se instalaron en el castillo los primeros mandatarios del país, hasta que el general Lázaro Cárdenas, en 1939, cambió su residencia a Los Pinos y el castillo se volvió Museo Nacional de Historia. El zoológico se inauguró en 1924, gracias a las instancias del biólogo Alfonso Luis Herrera quien, con la idea de recrear el perdido zoológico mexica, logró reunir un buen número de animales, teniendo en ocasiones que pagar su alimentación.

Con las reformas del modernismo se construyó en su entorno el Museo Nacional de Antropología, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Historia Natural; una gran

aportación es el mural y la fuente escultural dedicados a Tláloc, creados por Diego Rivera en plena reivindicación del pasado milenario. Si en los años cuarenta y cincuenta era un paseo aristocrático, poco a poco Chapultepec se fue volviendo más lumpen, convirtiéndose en el lugar predilecto de las *criadas*, los obreros y los *milusos* llegados de provincia. En los años ochenta devino boca de lobo, escondrijo de asaltantes y violadores. Y, finalmente, bajo el salinismo de los noventa se llevó a cabo una gran remodelación que llevó al zoológico a su *disneylandización*, con servicio de McDonald's incluido.

Chapultepec, en náhuatl, significa el cerro de los grillos. Actualmente este lugar está plagado por una especie que se comporta de manera muy parecida a esos insectos, que forman enjambres gigantescos que van devastando todo su entorno. Hace tiempo ya que de los manantiales no brota el agua y los lagos artificiales creados por Porfirio Díaz tienen un aspecto radioactivo. Este bosque representa 50% de las áreas verdes de nuestra ciudad, que pasó de ser calificada como la región más transparente, a convertirse en la urbe más contaminada y sobrepoblada del planeta. Si el futuro es ahora, ¿cuál es ahora nuestro futuro?

La modernidad malhabida

La modernidad ha sido particularmente fallida en los países colonizados, denominados del "Tercer Mundo". Como proyecto institucional, ha llegado a medias y se ha ido parchando en el camino; a su vez, de manera inesperada, se ha desvirtuado y diversificado con las culturas autóctonas. La dominación de Occidente ha generado gran injusticia y destrucción de los tejidos humanos y de la ecología de estos lugares, explotando sus riquezas y dotando de un carácter folclórico, dirigido al turismo, las aportaciones culturales propias. En este sentido, México siempre ha tenido una relación conflictiva con la modernidad. Se vive como una imposición, como algo dado por nuestro origen y que nos ha quitado lo nuestro; nos atrae y a la vez nos excluye.

La complejidad de la sociedad mexicana actual no puede entenderse sin partir de su condición poscolonial y su composición racial, resultado del mestizaje entre indios y españoles. En términos de religión, esto significó la sepultura de los dioses antiguos y la conversión al cristianismo; enseguida vino la modernidad pragmática y atea, que acabó por domeñar una cosmovisión compleja que hoy se rescata en las ruinas arqueológicas.

Al tiempo vital, apacible y lento del indígena, se sobrepuso el calendario occidental, tiempo utilitario y del progreso, lo que generó particulares consecuencias en la idiosincrasia del mexicano actual. Para Alfonso Reyes: "Los mexicanos son los anfibios del mestizaje: soportan todos los pecados de la modernidad, pero aún viven inmersos en la edad de oro."⁴⁷ La sociedad mexicana es caricaturizada como una sociedad que no sabe enfocarse hacia el futuro. Los vecinos del norte son "la sociedad del mañana"

por su actitud promotora del porvenir, mientras que los mexicanos somos “la sociedad de mañana”, porque todo lo dejamos para mañana. El carácter del mexicano se ha descrito como taimado con el tiempo de desarrollo; ante las prisas del progreso, el mexicano se hace rosca y se escapa por el pliegue insospechado del “ahorita” o “al ratito”.

Cuando se habla de México, se reconoce de inmediato como la tierra de la civilización milenaria que constituye su pasado glorioso, pero eso como cosa muerta: “algo ajeno que ocurrió antes aquí, en el mismo sitio donde hoy estamos nosotros”.⁴⁸ A la vez, la clase política, así como el mercado y la publicidad, han sabido sacar muy buen provecho del pasado precolombino, exaltando lo indio como uno de los principales símbolos del nacionalismo oficial y resaltando una vida bucólica, fuera de los ajetreos de la modernidad, para consumo de los estadounidenses y europeos, en búsqueda de su dosis de exotismo.

Ese pasado insigne está en el Museo de Antropología; son restos de piedras labradas magistralmente y con una estética escabrosa y diferente, pero ¿dónde está el indio vivo? “El indio vivo es negado, segregado, desligado tanto del pasado glorioso como del presente que no es suyo”,⁴⁹ señala Guillermo Bonfil Batalla en su libro *México profundo*. Roger Bartra, en *La jaula de la melancolía*, coincide en que los mexicanos: “Han sido arrojados del paraíso originario, y también han sido expulsados del futuro”.⁵⁰

En su reconocido ensayo, Bartra afirma que la cultura moderna crea su paraíso perdido, y con imaginación pretérita y melancólica, se aferra de manera dialéctica a la idea de un estrato mítico y al buen salvaje. Si, en general, en el discurso de la modernidad ese “otro” sirve para desarrollar el sentimiento de culpa por la destrucción perpetrada, en países surgidos de la colonización, donde la modernidad se sembró sobre las ruinas de antepasados extraordinariamente desarrollados, esta condición se vuelve aspecto constitutivo del perfil nacional. La oposición pasado/futuro se exagera en países como el nuestro, señala Bartra, y concluye: “Los mexicanos que han resultado de la inmensa tragedia —que se inició en la Conquista y terminó en la Revolución— son habitantes imaginarios y míticos de un limbo violentado.”⁵¹

La esquizofrenia poscolonial en la que vivimos

Tras la Conquista, la Ciudad de México se volvió el bastión del poder colonial, segregando a los indios sobrevivientes hacia los barrios de la periferia. Actualmente, la zona residencial de las Lomas, los *malls* del sur, los hospitales de Santa Fe, los restaurantes de la Condesa, donde se mueve “la gente bonita”, son emplazamientos de la modernidad adquirida por la minoría criolla y mestiza, de rasgos europeos y algunos con apellidos impronunciables, como Schmelz.

Mientras la mayoría morena, de origen prominentemente indígena, desarraigados de los modos de vida rural y comunitaria, continúan formando cinturones de

miseria. Chapultepec, la Alameda, la Villa, la Merced, son los centros de encuentro de esta plebe, para la cual la ciudad se muestra inaccesible. A su vez, estos lugares describen la geografía de sus antepasados en este mismo valle, hoy sofocado por la industria y la urbanización.

En su libro *Bye, bye Tenochtitlán*, Armando Ramírez nos presenta a la “Trucha vagabunda”, un provinciano en proceso de urbanización en su día de asueto por la Alameda Central: “Los lentes oscuros bien puestos, el suéter amarillo que hacía resaltar su piel morena, sus mocasines con hebillas doradas y su corte de pelo que tímidamente comenzaba a ser punk”. Cada domingo, la “Trucha vagabunda” se daba cita con la raza en la Alameda Central, sin embargo, nunca se le ocurrió cruzar al otro lado, donde estaba el Hotel del Prado: “ese hotel era como si no existiera para él, era un mundo aparte que ni siquiera se tomó la molestia de registrarlo en su mente; él no sabía, pero había sido educado, formado, condicionado de tal manera, que daba por hecho que la Ciudad de México estaba construida sobre diferentes dimensiones, y la que él usaba en la Alameda Central y la que tenía el Hotel del Prado no estaban en la misma frecuencia”.⁵²

En la novela *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, se describe una sociedad futura donde los seres humanos se reproducen en probeta. Mientras los alfas, genéticamente superiores, tienen acceso a todos los privilegios, los betas son diseñados pre-natalmente como obreros. Sin necesidad de creaciones en probeta, en nuestro país la raza determina una orden rara vez transgredible entre los que mandan y los que sirven. En México, la relación entre los blancos y los morenos tiene atravesada una tranca estigmática, que actúa tanto en la cabeza de los individuos como en las dinámicas sociales. En palabras de Bonfil Batalla: “Indios eran los peones en la hacienda del abuelo, indias las mujeres del servicio doméstico. [...] Ahí topa con lo indio, pero sólo si se mira hacia abajo, mirando de frente, entre iguales, los cutis son blancos, los ojos y los cabellos claros. Nadie habla náhuatl, pero muchos francés y casi todos inglés”.⁵³

La sociedad urbana y acomodada en México, caracterizada por su fobia a lo naco, es decir: “el desprecio a cualquier rasgo que revele la estirpe indígena, siempre ha importado los modelos de conducta y pensamiento de Estados Unidos y Europa. Las clases media y media alta “no poseen una cultura desarrollada por ellos mismos, consumen los productos culturales ajenos que ofrece un mercado (global) hábilmente controlado”.⁵⁴ Por su parte, según describe Bonfil Batalla, los indios, estrictamente, “han sido desindianizados”.⁵⁵ El *American dream* se ha inoculado incluso en estas capas más bajas, al saltar por millones hacia el otro lado para buscar trabajo como indocumentados, haciendo dólares. Estas nuevas influencias se adhieren al limo popular, mas se conservan muchos rasgos que revelan su origen. Como en todo el mundo,

los mexicanos hoy comen tacos pero también pizza, pulsán botones de sus *gadgets* y sus *iPods*, toman *Coca-Cola*, visten con versiones pirata de las marcas de ropa transnacionales, usan maquillajes baratos y joyería de fantasía. Son un híbrido que integra la modernidad *Made in China* y, a la vez, recrean el gusto por el color, la máscara, las perforaciones y los cabellos erizados de sus antepasados.

Si hace un siglo la ciudad aún se poblaba de indios vestidos con manta blanca y enormes sombreros, que han quedado prácticamente extintos en el país, los nuevos indígenas, brotes que han surgido de las raíces de los árboles truncados, si no conservan ya su vestido, aún hablan las viejas lenguas. En la ciudad persisten ritos y celebraciones de origen indio, como los mercados, las calzadas abiertas en donde se desarrolla la vida pública, el trueque, el consumo de chácharas y de fritangas, así como la peregrinación a los grandes santuarios. Las congregaciones populares de hoy día exaltan una identidad india genérica, innegablemente superviviente.

Los herederos del Imperio azteca forman actualmente una hueste de despojados, con escalas diversas de mestizaje, de urbanización y de pobreza, pero en su conjunto son la bola, a la que “le tocó nacer en este lado de la cerca”.⁵⁶ La sociedad mexicana tiene una “escisión profunda”, señala Bonfil Batalla, la cual es reflejo de “un pasado cuya dualidad básica y antagónica no ha sido superada aún y se expresa, en cambio, en todas las facetas de la vida nacional como un pecado original todavía no redimido”.⁵⁷

Bartra describe al “pelado” mexicano, al campesino urbanizado, como “personaje trágico de la modernidad”, “ese desecho social de la gran ciudad, aún primitivo”⁵⁸ es la encarnación del “héroe agachado”, con la “visión de los vencidos”. Serviciales y dominados por un sentimiento de inferioridad, llevan su dignidad con una humildad orgullosa y una melancolía hierática, cual resurrección sentimental de sus antepasados y, a la vez, son individuos de “arranques violentos”, “alianzas turbias y actos vengativos”. El autor señala que: “Ese rescoldo de dolor y agravios que hay en su carácter es una protección contra el lodo de la civilización industrial, el fango del asfalto y el cemento. [...] El mexicano en su miserable desnudez sólo puede defenderse del frío utilitarismo de la explotación burguesa, si logra encender en su espíritu el rencor”.⁵⁹

Sometidos por el poder y controlados por el mercado, venden su mano de obra y se integran como rebaño manso a los dictámenes de la modernidad pero, como señala Elias Canetti en su libro *Masa y poder*: “toda orden deja en aquel que está obligado a ejecutarla un penoso agujijón”.⁶⁰ Esta masa vuelve evidente lo parcial del triunfo de la cultura globalizada, en tanto que representa 80% de la población que no goza de la ficción cosmopolita del “bienestar” y los avances de la tecnología. Tras siglos de dominio, han crecido desarropados por la modernidad y a la vez han perdido el paraíso originario, el derecho a su cultura y a su fe, así como a alimentarse de su tierra.

Estas mayorías, no solamente en México sino en todo el orbe colonizado, coinciden por ser mucho más pobres, pero también porque sus pieles oscuras o sus ojos rasgados son reminiscencia de las culturas milenarias atropelladas por el progreso de Occidente. Jean Baudrillard advierte que “en las inmediaciones de esta masa la historia se enfría. [...] Esa densidad frena al tiempo hasta el punto de que a partir de ahora la percepción, la imaginación del futuro, se nos escapan. Cualquier transcendencia social, histórica, temporal, es absorbida por esa masa en su inmanencia silenciosa”.⁶¹

Aliens y zombis

Así como atestigüé la invasión de la marabunta en el zoológico de Chapultepec. Armado Ramírez en su historia de la “Trucha vagabunda”, afirma que “la masa y el número han tomado por asalto posrevolucionario el peso de la Alameda Central” y agrega que: “Aquí *Sociocultur* no tiene nada que ver. ¡Qué me caiga un rayo láser jupiterino si su metodología de desarrollo social, programada para convivencia urbana, pergeñó el aterrizaje del Alien, el octavo ciudadano!”⁶² Resulta que, pasado el furor por la carrera del espacio, que se desarrolló más en la ciencia ficción que en los grandes acontecimientos interplanetarios, el “contacto de tercer tipo” sigue siendo el que se da entre las jerarquías económicas, culturales y raciales que diferencian a los humanos, a pesar de la constitución de los Estados-nación y de sus sistemas democráticos; a pesar de los mestizajes y de la cultura de lo políticamente correcto.

Algunos relatos de ciencia ficción producidos en Occidente vuelven evidente el sentimiento de superioridad de la raza blanca, que proyecta su racismo hacia los individuos negros, morenos, chinos, etc., con la prolija aparición de criaturas amenazantes en sus pantallas. El temor a “los diferentes” se exhibe, entre otras versiones, en la aparición de un tipo de alienígena con facciones de langosta que, cual plaga incontrolable, amenaza al mundo civilizado. Los bárbaros se multiplican como insectos que zumban en su densidad.

Los más desposeídos tienden a la masa. Como llamados por un instinto primigenio, se apropian de los lugares públicos. En masa son uno y ese ritual les da la fuerza para sobrellevar la opresión. Juntos, en bola, pueden darse solaz, amistad, amor y sexo. Esos momentos propician los rituales del lígüe, desfogar la propia carne, relajar el esqueleto, ser por un rato uno mismo y, a la vez, esconderse, disimularse entre los demás iguales, ya que a los de abajo la policía los vigila con saña especial y la obscena ostentación del bienestar los discrimina.

Amurallada tras sus paraísos de la exclusividad, la minoría próspera se considera sitiada por la mayoría insolvente. Esta masa ominosa en búsqueda de su lugar en la historia pone en evidencia la fragilidad del individualismo burgués; si bien se

contiene tras la tranca, no deja de ser peligrosa. Hasta ahora unos pocos controlan a los muchos que amenazan el *status quo*.

Canetti observa que “los invisibles cobran presencia como masa, unificándose, densificándose”. Esta masa es como la mancha voraz, traída del espacio exterior por la ciencia ficción hollywoodense: “desde el momento en el que se hace consistente desea aumentar su consistencia”,⁶³ va en búsqueda de su máxima densidad, su principal característica es su ansia de crecimiento, integra todo lo que está a su alcance, nunca se siente satisfecha y destruye todo lo que se pone en su paso. Esta masa, así como se junta para la fiesta, se junta para la huelga, la revuelta y el acoso, su número hace posible la inversión de los poderes: “Cuando los muchos se encuentran en una masa, pueden hacer que resulte lo que estaba vedado en un nivel individual. Juntos pueden volverse contra aquellos que hasta ahora les han dado órdenes”.⁶⁴

Por su parte, el zombi, también de la genealogía de la ciencia ficción, es otro personaje de la sociedad de masas contemporánea. Los habitantes de la urbe cosmopolita, los hijos pródigos de la sociedad moderna, controlados por los medios masivos de la comunicación y el espectáculo, tienen el deseo confundido con los objetos de consumo y las necesidades satisfechas en el supermercado. Por todo el planeta transitan ya estos muertos vivientes, atrapados por las comodidades electrónicas, la salud médica, los avances en el entretenimiento audiovisual, la obsolescencia del arte y de la moda, las drogas antidepresivas o del éxtasis; indiferentes al entorno mundial y al prójimo. Estresados por las deudas y los créditos con los que hipotecaron su futuro, a diferencia de la alienígena mancha voraz, las hordas de zombis no tienden a la densidad, sino a la desintegración. Según Baudrillard, las retículas digitales aceleran su acceso a la información, “a la velocidad de la liberación”, llevándolos a la pérdida del centro de gravedad de lo real y la historia, virtualizando sus experiencias y asilándolos en una individualidad carente de cualquier pertenencia comunitaria.

“Esas generaciones —escribe Baudrillard— que ya nada esperan de un advenimiento futuro y que cada vez confían menos en la historia; que se encierran atrincherándose detrás de sus tecnologías prospectivas, detrás de sus provisiones de información acumulada y en redes alveolares de la comunicación, donde el tiempo está al fin aniquilado por la circulación pura [...] Esas generaciones tal vez no se despierten jamás, pero no tienen ni la más remota idea”.⁶⁵

La repetición mediática y la permanente reactivación de los relatos que de modo efímero dan sentido al zombi posmoderno han hecho tropezar a la humanidad en una especie de tiempo cíclico y estancado que difícilmente podrá retomar el horizonte de la historia. Bajo esta lógica, “el futuro” no es sino uno más de los imaginarios colectivos que se activan en la publicidad y el espectáculo, de acuerdo con ciertas necesidades políticas y de mercado. El zombi y el *alien* tienen un enemigo

en común, no olvidemos al maquiavélico *big brother*, que retrata George Orwell en su novela *1984* como representación de la clase dominante; unos cuantos que dirigen y explotan el planeta de manera obscena, en una sociedad de control jerarquizada, donde la realidad es manipulada por los medios masivos de comunicación. La masificación de la especie apunta hacia una barbarie violenta y sin precedentes, y el destino de la globalización moderna parece habernos alcanzado en su versión distópica. ¿Podrá el zombi despertar de la hipnosis posmoderna? El alien, ¿podrá superar el aguijón del resentimiento?

¡Los dioses de esta tierra contra los dioses del progreso!

Los individuos de la sociedad actual, en la cúspide de las venias tecnológicas, manifiestan, sin embargo, un inquietante deseo de retorno a lo sagrado y a las raíces antiguas; reivindicando, con cierto fanatismo, los saberes ancestrales. En México se ha cultivado una especie de mitología mesiánica, en la que los dioses antiguos de esta tierra retornan pletóricos de ánimos de venganza. En un cuento de ciencia ficción de César Rojas, *Tumbaga. El valle de las campanas*, el sobreviviente de la catástrofe atómica, interpretado por el rudo *Mad Max*, se conjuga con el neomexicanismo que idealiza el pasado precolombino, para generar un escenario posapocalíptico en el que renace la nueva raza de bronce de “las ruinas del valle del pantano”.

Llamados por una voz milenaria: “Los que habían sobrevivido al hundimiento, los temblores y la guerra, llegaron a la isla de nombre Basílica, en cuyo centro se elevaba la pirámide de Guadalupe Tonantzin, construida con escombros en medio del líquido fermentante”.⁶⁶ “Ante las muchedumbres que ascendían a adorar las campanas [...] aparece el teñidor, lleno de fetidez y llagas. Aquel cuyo nombre en lengua española ya estaba olvidado, mas cuyo nombre en el habla de la tierra decíase Nanahuatzin.”⁶⁷

Con trastocadas señales de milenarismo *new age*, el autor de este cuento asevera que en un futuro cercano, los volcanes que vigilan el valle de México: el Iztaccihuatl y el Popocatepetl, que según la leyenda son una princesa y un guerrero aztecas, saldrán de su letargo con estruendosas erupciones, dando comienzo al cataclismo que hundirá en lava y cenizas a la ciudad moderna, superando la historia del dominio y la postración. Esta epopeya *retrofuturista* narra la epopeya de la resurrección del mexicano *posindígena*, por cuyas venas corre sangre originaria y, a la vez, se ha adaptado a los nuevos tiempos. El héroe posapocalíptico es precisamente el cholo, el chavo banda de Ciudad Neza *reloaded*, en esta mitología, el agachado, el reprimido, el jodido, el que no alcanzó los bienes del progreso y a la vez fue desarraigado de su tierra y de sus tradiciones, el que no puede perder nada, porque no tiene ya nada que perder, resurge empoderado de la catástrofe.

Zoe Whitley— Caminan entre nosotros

Me interesa el poder. Específicamente, me interesa el poder que posee el artista, la manera en que lo usa para dominar a un público y de dónde saca ese poder. Al revisar diversas prácticas, hay un campo particularmente poderoso de expresiones artísticas que encaran, de manera específica, al futuro: la incursión de las artes visuales en los ámbitos de la *performance*. Como corresponde a una investigación inmersa en situaciones de poder, la mía fue rápidamente abordada por una de las artistas en especial, alguien de quien sentí que podía aportar respuestas. Laylah Ali ha dicho: “Aún no tengo claro, al pensar en mi propia práctica, cómo el observar o hacer un dibujo o una pintura, se relaciona con el cambio en la actitud que la gente tiene hacia las cosas, o por qué debería de hacerlo. No estoy convencida de que las imágenes contempladas en el contexto de las artes visuales —un contexto extremadamente anulado— tengan ese poder” (*Typologies*, p. 20).

Ciertamente, Ali tiene razón: el “cubo blanco”, como hemos llegado a conocerlo, puede simultáneamente elevar una obra de arte y drenar su poder social. Aun así, puedo argumentar que ella, junto con Mendi + Keith Obadike y Jacolby Satterwhite, están precisamente entre los artistas cuyo trabajo sí tiene este poder y, al expandir los contextos desde donde las artes visuales son vistas y experimentadas, lo usan.

Greg Tate expresó: “si observas el trabajo de los artistas visuales negros, desde quienes hacen grafiti hasta Jean-Michel Basquiat, siempre existe esa inserción de figuras negras en un panorama visionario, si no ciencia ficción o fantasía” (Dery, p. 209). Entonces, el trabajo reciente de Ali, del Obadike Studio y de Satterwhite, podría enmarcarse dentro de las teorías *afrofuturistas* como campo de investigación.

Se trata de una moderna articulación de la identidad racial y de la afinidad que existe tanto fuera, como más allá de nuestro espacio y tiempo actuales. El término ha sido ampliamente atribuido al crítico cultural Mark Dery quien, en ensayo de 1994, exploró la escasez de afroamericanos en la ciencia ficción. Dery propuso la terminología para “una significación afroamericana que se apropia de imágenes de tecnología y un futuro protésicamente mejorado”, y añadió, “si existe un afrofuturismo, debe buscarse en lugares improbables, constelado desde puntos distantes entre sí” (Dery, p. 182). Se trata de una estética cultural de amplio alcance y, tal vez apropiadamente, nebulosa, que incorpora música, cine, texto, arte visual y cada vez más combinaciones derivadas.

En la actualidad hay una oleada de interés en el asunto, evidente por la proliferación de nuevas investigaciones y cursos universitarios, tales como el seminario de afrofuturismo del artista Coco Fusco en la Parsons School of Design de Nueva York, que explora “la pertinencia de la ciencia ficción como un espejo fracturado de la experiencia histórica y una proyección heterotópica de los deseos colectivos

de un pueblo desplazado”. El profesor John Jennings de CUNY Buffalo y el doctor Stanford Carpenter, de la escuela del Instituto de Arte de Chicago, sugieren: “el afro-futurismo en su estado actual es muy ambiguo y trata de encapsular todo lo fantástico en su definición. Básicamente extrae lo esencial de la identidad de manera tal que excluye cualquier otra fuerza cultural, social o biológica que afecte la identidad”.

El destacado autor de ciencia ficción Samuel R. Delany considera que “un texto habla más alto y con más fuerza cuando sus significados son más claros y están más enfocados” (Dery, p. 200). Es precisamente este alcance incluyente de lo visionario, lo fantástico y la ciencia fictiva o tecnológicamente especulativa lo que demanda nuestra exploración, para acercarnos un poco más a las lecturas claras, enfocadas y llenas de fuerza de Delany.

“*We are the Martians*” (“Nosotros somos los marcianos”), un ensayo introductorio a la exhibición de 2006 sobre las intersecciones del arte contemporáneo, la raza y la ciencia ficción, *Alien Nation (Nación alien)*, apuntaba: “al articular miedos profundamente asentados acerca de un mundo que cambia de manera vertiginosa, sobre el cual ejerceremos poco control, las narrativas de ciencia ficción confrontan los aparentes peligros del presente vistos a través del prisma de un futuro imaginario” (p. 11). Y así, si la máxima orwelliana es verdadera y “quien controla el pasado controla el futuro, quien controla el presente, controla el pasado”, entonces no podemos desligar pasado y futuro.

I.

“Un vehículo para globos oculares hambrientos”: Laylah Ali

Las pinturas y dibujos de Laylah Ali representan seres antropomorfos encantadoramente caricaturescos que claramente no son terrícolas, aunque poseen rasgos reconocibles. “Los personajes de Ali podrían ser hombres del espacio o extraterrestres, reyes o sacerdotes o sirvientes, bandidos o superhéroes híbridos. Básicamente parecen ser una especie de *doppelgängers*, reemplazos de la condición humana, enmarañados en conflictos, imitando gestos extraídos de las páginas de la historia y la cobertura mediática contemporánea” (Fischman, p. 102).

Estas figuras han ganado reputación por sostener un espejo de nuestras preocupaciones sociales y políticas más persistentes: el racismo, el abuso de poder y las jerarquías, asuntos que permean el trabajo de la autora de ciencia ficción Octavia Butler. Ali ha descrito “el trabajo iconoclasta de Octavia Butler”: “pienso que captura el continuo entre el pasado, el presente y el futuro [...]. Sí, supongo que me siento como un *alien* a veces, pues para mí significa tener grandes ojos que constantemente buscan claves. Así es como me siento en ocasiones: como el vehículo de hambrientos globos oculares [...]. Ser un *alien* es estar, tal vez necesariamente, separado y observando” (*Alien Nation*, p. 35).

Nosotros también, como espectadores, estamos separados y observando, mientras el plano de la imagen afirma su “irrefutable lisura” greenbergiana, en sus obras de tinta o *gouache*. Pero en 2005 la artista colaboró con el coreógrafo Dean Moss en el *performance Figures on a Field (Figuras en un campo)*, basado en las series de *Greenheads* de Ali. Donde había un cuadro congelado intratable, Moss tradujo en movimiento: un antes y un después lineal para enmarcar más lejos el único momento que el espectador podía ver en cada instante dado. “Los personajes de Ali habitan sus paneles como actores congelados a medio guión. Mudas y detenidas, las escenas resuenan con seductora implicación narrativa” (Fischman, *Fault Lines*, p. 101).

Lo que Moss llevó al escenario no fueron extraterrestres disfrazados, sino una destilación de la esencia *Greenhead*, sus procesos de pensamiento y conductas animados por el grito de acción de un director. Las figuras literalmente se mueven más allá del plano de la imagen y toman una nueva resonancia. La geógrafa cultural Katherine McKitterick, cuya investigación ha formado mucho de mi pensamiento, ha planteado maneras de mapear “el *dónde* de la negritud”, dado que “el racismo y el sexismo no están basados simplemente en el cuerpo o la identidad [sino] también en actos espaciales”. Así que cuando las figuras de Moss y Ali dan pasos a través del espejo de dos vías, nosotros ya no estamos contemplando nociones abstraídas, “alienadas” de la humanidad, sino que compartimos espacio con otros humanos, separándonos menos de sus acciones y nuestra relación con ellas.

Sin embargo, el mundo del arte, como Ali ha apuntado, no es el mundo real. Suspendemos nuestra incredulidad como receptores y seguimos ciertas normas de ajuste. Esto es particularmente cierto de cara a la violencia ritualizada o las injusticias ejecutadas frente a un público. El crítico Apollinaire Scherr apunta que:

Los artistas han demostrado que la forma en la que un objeto es enmarcado cambia su significado. *Figures on a field* prueba la cuestión más aterradora de que el marco ejerce una fuerza en la imagen misma, no solamente en su significado. Porque el teatro está ciego a lo real —todo es representación—. Moss puede conseguir que alguien lo asfixie, y nosotros nos guardamos nuestras palabras. (*New York Newsday*, “Life’s mystery: Who’s framing whom?”, 11 de mayo de 2005).

Creo que éstas normas y la manera en la que los artistas las exponen son provocativas: ¿cuántos de nosotros alzaríamos la voz si viéramos un acto violento en la calle?, ¿permaneceríamos tan silenciosos como en una exhibición o durante un *performance*, en aras de nuestra seguridad? ¿Hasta qué punto nos cegamos ante la injusticia, estetizada o real?

Ali nació en ese año seminal para la franqueza política y la turbulencia social: 1968. En una entrevista con Kara Walker, reflexionó:

Tal vez somos la última generación de artistas negros estadounidenses tirados por —o abrazados a— esta conciencia [social], por irresponsable que sea la manera en que pudiéramos haber estado manejándola. Pensar en el futuro, la libertad de ignorar lo que está fuera de la propia experiencia real y concentrarte en los propios fetiches mientras vivías en una tierra árida y gastada [...] en realidad, estoy describiendo el presente, ¿o no? Y tal vez a nosotros, en este momento (p. 23).

Samuel Delany se ha referido a la raza como nuestro “entorno total”, por permeable que pueda ser. “Y ciertamente una de sus manifestaciones más fuertes es un sistema socio-visual [...]”. John Rockwell, crítico de danza, vio pelotas de basquetbol en el *performance*. Parecida a un holograma, la bola más cercanamente alineada, esperada, de una experiencia afroamericana proyectada, en la que en realidad no existía ninguna, se publicó como verdad en la prensa: “el encabezado de la reseña [del *The New York Times*] incluso contenía las palabras ‘pelotas de basquetbol’”. Pero las pelotas usadas en el *performance* eran esas bolas de gimnasio hechas de goma que no pueden faltar en las escuelas primarias [de Estados Unidos], con las que se juega *dodgeball*. Los bailarines, todos de piel morena, no estaban jugando basquetbol en absoluto; “azotaban las pelotas como jugando ‘quemados’ y las pelotas no tenían ninguna marca narrativa [...] Algunas malinterpretaciones parecen tan fuertes como para ser deliberadas o sobrepuestas por la psicología del espectador, al punto que no hay nada que pueda hacer sino mirar y notarlas” (*Typologies*, p. 20).

II.

Hambrientos fantasmas, fantasmales apetitos: Mendi + Keith Obadike

Si la diferencia es una constante en el afrofuturismo, entonces el espectro del pasado es su acompañante casi invariable: McKitterick presenta un argumento lúcido para nuestro panorama presente, que está simultáneamente “embrujado y desarrollado”, como resultado de “las huellas de la esclavitud trasatlántica [la cual] se filtra en el futuro, reciclando en esencia el desplazamiento de la diferencia”.

Bienvenido a *Pueblo Eléctrico*, donde el pasado, el presente y el futuro se juntan en un nuevo, liminal y no enteramente, espacio de conocimiento. Los fantasmas y los espíritus vagan en un paisaje donde “árboles neón zumban irregularmente, pulsando fuera de sincronía entre sí, y el pasto de rayos láser se curva lejos del cielo fluorescente”. La pareja americano-nigeriana Mendi + Keith Obadike, ambos

dramaturgos y artistas de vanguardia en red, recibieron la aclamación de los críticos gracias a sus óperas en internet. Pasando de las dos a las tres dimensiones, el estudio Obadike comenzó a crear obras y *performances* para el escenario. *Four Electric Ghosts* (4EG, *Cuatro fantasmas eléctricos*) se desarrolló en el taller de escritura de Toni Morrison y fue comisionado por el Kitchen en Nueva York, productores también de *Figures on a Field*.

4EG se basa en una colaboración mixta (como con Moss y Ali, y los Satterwhites, como veremos) y fuentes híbridadas. Los cuatro fantasmas eléctricos del título son unas hermanas muertas que deben guiarse en el más allá valiéndose de los respectivos dones que les concediera su madre. Las hermanas se expresan por medio de la danza, mientras tres integrantes femeninas de un coro recitan y cantan su historia. Las canciones narran sus aventuras mediante proverbios igbo, de los cuales mi favorito es: “la muerte comienza con un apetito”, está enraizado en el texto de Chinua Achebe, *Arrow of God* (*Flecha de Dios*).

Ellas viajan por el norte, el sur, el este y el oeste a través de una parrilla que cualquier *gamer* reconocería como el camino de la icónica figura amarilla: Pac-Man. El sendero también alude a la presencia del dios bromista Elegba, que confronta a quienes viajan por encrucijadas. Mendi hizo este poderoso esbozo para un ensayo de 2006 sobre música interconectada y arte, pero también es apto para 4EG: “la cuestión, para quienes ven esta historia de encrucijadas vinculada a la realidad del arte en la red, es hacia dónde vamos, a partir de esta coyuntura [...] La dirección del trabajo realizado con herramientas propias de internet, sus sistemas de expresión, no es distinta de la trayectoria del ser humano en una encrucijada” (California Institute of Art’s Center for Integrated Media, “Haints in the Stream: Networked Music and Art”, 2006).

El *performance* de los Obadike es una historia a la vez épica y juguetona, que deriva su texto original del videojuego japonés Pac-Man y de un cuento popular nigeriano de Amos Tutuola, proveniente de su novela de 1954, *My Life in the Bush of Ghosts*. El juego fue elegido por sus cualidades épicas: su héroe que busca escapar de fantasmas en laberintos cada vez más desafiantes. El relato, aunque épico, fue seleccionado por sus elementos de aventura lúdica. Cada hermana está vestida con un unitardo ajustado al cuerpo, con franjas rojas, rosas, turquesas o anaranjadas, tal como sus contrapartes fantasmales en Pac-Man: Blinky, Pinky, Inky y Clyde. La misma paleta da forma a la iluminación y a la portada de la publicación venidera, diseñada por John Jennings.

Así que, ¿cómo reconciliamos esos espectros del pasado, fantasmas que coexisten con la tecnología digital? Jennings y Carpenter proponen una teoría de “etnosurrealismo” para abarcar mejor las estructuras violentas o distópicas, el horror

corporal, el realismo mágico y lo sobrenatural asentados, aunque inquietamente, bajo la consideración afrofuturista. Sus teorías toman prestado de la *hauntología* [del idioma inglés: haunt + ology] de Derrida y proponen la *hauntología negra* como un brote de otras prácticas afrofuturistas. Citando a Jennings, a partir de nuestras extensas conversaciones por Facebook y vía e-mail: “Esta sensibilidad ‘gótica’ puede leerse como un ‘fallo’ en el sistema, ‘como un fantasma en la máquina’ [...] analizando la raza misma como una tecnología anticuada, pero también usando los tropos del gótico como un mecanismo discursivo para desenvolver y desensamblar esa tecnología. Y, a veces, esas ‘heterocronías’ —el pasado y el presente fictivo— se traslapan”.

Si el afrofuturismo es este imaginar y construir un tiempo futuro, con suerte positivo, entonces tal vez esta “hauntología negra”, la que actúe como un virus, un error del sistema que “hackee” su funcionamiento, traiga a colación viejos “programas”, caiga en bucles y retrase sus pasos. No liberará datos que estén guardados en su memoria y causará que el sistema se caiga para, con ello, realmente avanzar.

III.

Creada en su imagen: Jacolby (y Patricia) Satterwhite

Greg Tate comentó: “el salto imaginativo que asociamos con la ciencia ficción, en términos de poner lo humano en un entorno *alien* o alienante, es un rasgo que aparece repetidamente en la obra de escritores y artistas visuales negros”. (Dery, pp. 209-210). Pero como Jennings ha señalado, el afrofuturismo se dirige a otros aspectos de la identidad, no solamente la raza. El trabajo del artista emergente Jacolby Satterwhite se preocupa principalmente por la sexualidad, la salud mental y la auto-expresión desinhibida.

La base de su obra es la vasta y prolífica producción de dibujos esquemáticos e innovaciones de diseño producidas por su madre en papel al igual que las grabaciones sonoras de ella cantando. Confinada al hogar luego de un diagnóstico de esquizofrenia, Patricia Satterwhite practicó lo que McKitterick ha llamado “re-espacializaciones imaginarias y reales”, al capturar intrincadas y singulares series de objetos domésticos cotidianos e invenciones fantásticas. Los objetos cotidianos proveen tanto consuelo como escape, al ligar el pasado y un futuro alternativo modelado por ella y su ascendencia.

Rememorando y juntando las partes, una a una, Jacolby los transfiere a un programa de computadora que produce formas geodésicas y otras formas tridimensionales. Representados en colores brillantes y formas tubulares, los dibujos se transforman en un mundo incandescente, que sugiere, tal vez, una zona roja virtual, poblada con innumerables versiones del propio Satterwhite, que hace mediante el uso de tecnología de pantalla verde.

Jane Brettle ha comparado las dimensiones espaciales del imaginario creado digitalmente con el teatro, pues en ambos las cosas pueden no ser lo que parecen (ensayo "In a Shaded Place: The Digital and the Uncanny"). Los Satterwhite son autores de su propio mundo que eligieron la ciencia-ficción como la literatura de las posibilidades. Mientras que Satterwhite dice "nuestro hogar es sagrado y sólo para nosotros", el resto de los lugares son objeto de burla. Se trata del derrame sin límites del esquema virtual más allá de las fronteras físicas.

Al desplazar los motivos y estructuras tradicionales de las artes visuales, los filmes de Jacolby Satterwhite son sólo un elemento de su práctica: también diseña vestuario para *performances* en discotecas, calles ciudadinas y galerías. Como los dibujos de su madre, los diseños de vestuario de Satterwhite reúnen lo cotidiano y el lugar común (objetos como un *durag* de satín sintético que puede comprarse en cualquier tienda de productos de belleza para el cabello afro) y elaboran nuevos diseños que están alternadamente sobrecargados con cuentas y aplicaciones y ajustados con apéndices tecnológicos como iPads integrales, prótesis pectorales de videocámaras o proyectores y otras protuberancias digitales.

El análisis literario y filosófico de Kevin Floyd, "The Reification of Desire: Toward a Queer Marxism", es clave para deconstruir a Satterwhite, al enfocarse en las cambiantes normas de género, reconceptualizando el cuerpo y en la reconciliación de la masculinidad y la feminidad. La práctica total está compuesta por Patricia Satterwhite desmaterializando el mundo físico que la rodeaba, convirtiéndolo en un dibujo de mosaico que Jacolby rematerializa, encarna o habita.

Conclusión

Un discurso emergente, como sea que queramos llamarlo, comienza a cristalizarse en la obra de estos tres artistas: Stuart Hall invita a los espectadores a buscar significado en las obras de arte "por la insinuación que ofrece futuros inciertos". (*Fault Lines*, p. 41); Laylah Ali, el Obadike Studio y Jacolby Satterwhite forman un nexo que Okwui Enwezor ha definido como la "constelación poscolonial": "[expandiendo] la definición de lo que constituye la cultura contemporánea y sus afiliaciones en otros ámbitos de práctica" (*Fault Lines*, p. 77).

Si construimos, entonces, sobre las teorías de Jennings y Carpenter, este texto es el comienzo del desensamblado de lo que creo que son los elementos que constituyen los logros de estos artistas: i) proyectos colaborativos; ii) que rechazan las constricciones del plano pictórico; iii) exploración de la violencia ritualizada; iv) colapsar el pasado, el presente y el futuro dentro de algo liminal y de otro mundo; v) movilizar la tecnología para catálisis creativa; y vi) alterar los espacios y modos de exposición tradicionales de las artes visuales. En una entrevista un mes antes de su muerte, en 2006,

Octavia Butler hizo un llamado a “gente con más carácter y visión.” No te conformes con las dos dimensiones del papel, el lienzo o incluso la pantalla de la computadora, estos artistas valientemente ponen su visión ante nosotros, a actuar con nosotros, a caminar entre nosotros y en ello recae su poder: ahí reside el futuro.

Mehreen Murtaza—

Somos los *hackers* de la abstracción. Generamos nuevos conceptos, nuevas percepciones y nuevas sensaciones *hackeando* datos crudos. *Hackeamos* el código que sea, esté en lenguaje de programación, poético, matemático o como música, curvas o colores. Somos quienes abstraen nuevos mundos. Eres bienvenido a representarnos como investigadores o autores, artistas o biólogos, químicos o músicos, filósofos o programadores —cada una de estas subjetividades no es más que un fragmento de una clase que aún está formándose, poco a poco, consciente de sí misma en ese sentido.

WARK, MCKENZIE, “Un manifiesto para el hacker”, en *Abstracción*, 4 de octubre de 2004

Con visiones apocalípticas y la estética de las mecánicas profundamente enmarañada con el folclor local, el misticismo y la religión, lo que uno encuentra en un sistema de mi mundo es metafísica especulativa; una versión personal de “la filosofía digital”; una versión diferente de esta nueva visión del mundo, tentativa y emergente.

Conforme el universo de los medios digitales, tan lleno de retos, fue convirtiéndose en mi pincel y lienzo, *Invasión divina* (2008) es la crónica de una gran variedad oculta, la tecnología radiónica, la estética del fracaso y la literatura post-humana. La obra es tanto un homenaje a la ciudad de Lahore, como una oda a los temas de la ciencia-ficción a los que nos hemos acostumbrado con el pasar de los años.

La ciencia-ficción nombra una práctica discursiva contemporánea, donde las técnicas de la extrapolación y la especulación se utilizan de forma narrativa para construir mundos de un futuro próximo o lejano, donde se cruzan la ciencia, la tecnología y la sociedad. Esto, por supuesto, es una definición provisional, pero en ella está la importante diferenciación entre las metodologías de la extrapolación y la especulación. Como ha observado Brian McHale, un teórico literario estadounidense que en su tesis describe el cambio del modernismo al posmodernismo, la extrapolación se define como una extensión imaginativa de una condición presente, comúnmente proyectada hacia un mundo futuro que está “justo a la vuelta de la esquina”, o incluso es indistinguible del presente (según aquella noción de que “el futuro es ahora”). En contraste, la especulación tiene que ver con cierto salto imaginativo, en el que se construye un

mundo claramente distinto del presente, provocando que se manifiesten una o varias discontinuidades lógicas. Como uno puede imaginarse, la mayoría de la literatura de ciencia-ficción tiene que ver con alguna combinación de esto, culminando en mundos que operan de acuerdo con su propio juego de reglas para formar su propia “realidad” (lo que McHale llama la modalidad “ontológica” en la ciencia-ficción).⁶⁸

Brasil, de Terry Gilliam, una vigorosa e ingeniosamente observada visión de un futuro en extremo desalentador, estrenada en 1985, toma el estilo visual de una película extraída de la década de 1930, al igual que su título: *Brasil*, no toma su nombre del país, sino de la canción tan popular de aquella década, que flota a lo largo de la película, como un estribillo provocador. La ligereza de espíritu de la música es un contraste irónico para la sociedad totalitaria y opresiva en la que se ambienta la historia. Lo que hace que *Brasil* sea tan aterradora (discutiblemente, la película distópica más aterradora jamás filmada) es que da justo en el blanco. El mundo de *Brasil* es la progresión lógica de las peores y más absurdas características de nuestra sociedad. Cuando vemos esa película, nos deslumbran facetas de una vida consumista, burocrática y moderna que nos recuerdan *Mil novecientos ochenta y cuatro*, el clásico de George Orwell.

Brasil utilizó un subgénero de la ciencia-ficción que se hizo relevante durante los ochenta y principios de los noventa. Éste tiene que ver con un escenario donde la energía de vapor aún se utiliza mucho (la Gran Bretaña de la era victoriana). Versiones surgidas de la historia alternativa de tecnologías, como aeronaves más ligeras que el aire y computadoras análogas, son rediseñadas en ese género por artesanos individuales en un estilo “punk de vapor” mecánico pseudovictoriano, como el de uno de los objetos de utilería de la película: la Electriclerk, que es parte máquina de escribir, parte Commodore 64.

Tanto la película como la estructura teórica del “punk de vapor” se convirtieron en una fuente de crítica implícita en las narrativas teleológicas del desarrollo y la producción social, reflejando nociones de progreso tecnológico lineal tan dispares como un artefacto para deformar el tiempo, ofreciendo en el presente un evento o una experiencia que parece pertenecer al pasado.

William Gibson, un importante autor de ciencia-ficción, definió la antipatía del *cyberpunk* hacia la ciencia-ficción utópica en 1981 como una prosa posmodernista para describir el lado clandestino, a menudo nihilista, de una sociedad electrónica. La visión del género de un futuro problemático con frecuencia es llamada una antítesis de las visiones generalmente utópicas de la visión popular del futuro en las décadas de 1940 y 1950.

Mi visión es posapocalíptica. Ya no creo en las fantasías de trajes espaciales blancos, viajes interplanetarios y paz global de los años setenta. Ésta es una era posterior al 11/9: un choque con la realidad en el que torres fálicas son castradas y sueños

utópicos son extinguidos por el escepticismo. La ansiedad genera nostalgia por las máquinas *vintage* previas a la era digital y una apropiación del vocabulario absurdo usado en los programas radiales “bobos” de los sesenta, los juegos de *fluxus* de los setenta y el ingenio de Monty Python de los setenta y ochenta: un humor visual/verbal cuyas raíces se encuentran en el Dadá y el surrealismo.⁶⁹

Una interferencia al aspecto de una ciudad subterránea se deriva del misterio debajo de la enorme piedra enclaustrada en el Domo de la Roca en Jerusalén, Israel. La respuesta a uno de los misterios más tercos del mundo puede estar oculta en el sitio del templo judío destruido —bajo un santuario islámico histórico, debajo de una fundación de roca de la que emana un máximo significado para una de las tres principales religiones monoteístas—, y en una cámara secreta debajo de una cueva natural bajo la piedra en que la tradición judía dice que Abraham preparó el sacrificio de su hijo Isaac. Nadie sabe con absoluta certeza si el pozo de las ánimas —o el arca de la alianza— en verdad existen. Aunque al golpear el piso de la cueva bajo el domo musulmán del Santuario de la Roca produce un reverberante eco hueco, nadie jamás ha visto esta supuesta cámara. El monte del templo en sí tiene una red de más de 45 cisternas, cámaras, túneles y cuevas.

Uno de los más grandes ejemplos de viaje paranormal por el tiempo es el recuento de la ascensión del profeta de Jerusalén al paraíso, mientras estaba sentado en la Gran Mezquita de Jerusalén. En su artículo, *Antiguos astronautas negros y jihads extraterrestres: la ciencia-ficción islámica como mitología urbana*, Yusuf Nuruddin observa este episodio como una inspiración para lo que él llama el tema de la ciencia-ficción y un sistema de creencias que la inspiran, aunque Nuruddin personalmente ve “[...] muy poca cosmología que pueda inspirar obras de ciencia-ficción islámica”, declaración que contradice después al afirmar que “[...] una literatura mítica y/o ciencia-ficción por y/o acerca de musulmanes no necesita apoyarse en una cosmología islámica.”⁷⁰

Siguiendo las indicaciones en los mapas geodésicos, oliendo las olas magnéticas en el aire, caminando largas distancias, días tras días, en el pasto rojo de Neveralía, mirando al cielo, esperando una señal, durmiendo y caminando una y otra vez. Él dormía todo el tiempo. Una grabadora de sueños enchufada en su cerebro. Él recitaba algunas frases de un especialista en astrofísica y apicultura que dedicó su vida a comprobar que las abejas podían ayudar en el entendimiento del Universo... y todos pensaron que eran profecías.

Para probar que Dios es geometría, se conectó a la máquina y comenzó a reconstruir el mundo con combinaciones de paralelepípedos, poliedros, esferas, conos, cilindros. Aquí está el primer cubo.

MEHREEN MURTAZA, 2009

Me gustaría citar a William Chittick, en su lectura de *Al-Futuhat al-Makkiyya* (*Las iluminaciones de La Meca*) de Ibn al-'Arabi. Ibn al-'Arabi fue un místico árabe andaluz moro que abrevó de los escritos de sufis, teólogos islámicos y filósofos para elaborar un complejo sistema teosófico.

—Él dijo, “¿Qué te pareció la situación con el develamiento y la efusión divina? ¿Es eso lo que la consideración racional puede darnos?”

—Respondí, “Sí y no. Entre el sí y el no, los espíritus vuelan de la materia y las cabezas de sus cuerpos”.

Esta respuesta crítica, que supuestamente hizo que el filósofo se pusiera pálido y temblara, insinúa la existencia de un conocimiento otorgado por una fuerza divina superior al conocimiento obtenido por la “consideración racional”. Pero, con exactitud, ¿cuál es la relación que existe entre éstas? En otra parte, Ibn al-'Arabi habla no de dos niveles de conocimiento, sino de tres. Primero, está “el conocimiento basado en la razón” (*'ilm al-'aql*), es decir, aquel conocimiento que puede adquirirse por la consideración racional. Aquí es probable que él esté pensando en las principales doctrinas de la teología musulmana. Después, está el conocimiento basado en estados (*'ilm al-ahwal*), aquel que llamaríamos conocimiento empírico. Como ejemplo, él habla de la dulzura de la miel, lo agrio de la sábila, el placer de las relaciones sexuales y, cómo no podemos conocer ninguno de éstos sin haberlos “probado”. Y, en tercera instancia está el “conocimiento de misterios” (*'ulum al-asrar*) —a veces conocido como *gnosis* (*ma'rifa*)— el cual es específico de los profetas y santos, y está relacionado con la ciencia intuitiva de Spinoza. No tiene sentido luchar por alcanzar este tercer tipo de conocimiento porque yace oculto en cada hombre, pero sólo es develado cuando la luz divina se derrama en los corazones de aquellos que están predispuestos a recibirlo.⁷¹

Las extraordinarias discusiones y conceptos de la “imaginación” (*al-khayâl*) de Ibn al-'Arabi son meditaciones metafísicas que no describen formas conceptuales, lógicas o racionales de un entendimiento de la imaginación. James W. Morris explica cómo “la expresión árabe *al-khayâl*, la mayoría de las veces, en contextos ordinarios, se refiere a lo que comúnmente llamaríamos una ‘imagen’ u ‘objeto de imaginación’ y, ultimadamente, a la realidad subyacente factual de *todos* los objetos ‘imaginables’ (no ‘imaginarios’) de nuestra percepción en prácticamente todas las formas y dominios”. Dada la primacía de lo *óntico*, “la dimensión objetiva” del término *al-khayâl* —sea expresada en términos teológicos o cosmológicos—cualquier traducción que haga referencia a la “imaginación” inevitablemente corre el riesgo de caer en suposiciones subjetivas individualistas o psicológicas incrustadas en los usos comunes de ese concepto en idiomas de Occidente, ya sea que el término se emplee de forma

positiva o peyorativa. De hecho, precisamente en esos puntos donde Ibn al'Arabi desea referirse explícitamente a algo parecido a una “facultad” psicológica o actividad propia de la “imaginación” —o a los “objetos” psíquicos individuales de tal actividad— él invariablemente usa términos árabicos separados y muy distintos para enfatizar el aspecto parcial y subjetivo”.⁷²

En la narrativa cuidadosamente construida e impresión digital *Y aquí soñé con ser un arquitecto* (2009), el espacio ideológico de la teología sufi, el artista Brion Gysin y el consejero de sistemas de William S. Burroughs, *Máquina de ensueño*, de Ian Sommerville, evocan experimentaciones con la conciencia, creando la posibilidad de una máquina como una droga que puede alterar la mente.

Desde comienzos del siglo XX, el psicoanalista austriaco Wilhelm Reich, con su artefacto pseudocientífico llamado el “destructor de nubes”, comenzó un movimiento de aparatos radiónicos como sistemas de sanación; sanación sin píldoras, medicinas, cirugías, cultivos que crecen sin fertilizantes y realizan una colección de tareas imposibles que desafían a la ciencia racional. Incluso diseños y tecnología bizarra pueden funcionar radiónicamente. Un aparato radiónico impulsó ideas donde las habilidades y la creatividad, trabajando con la naturaleza, pueden alcanzar profundos resultados en el mundo real.

Diversas estrategias fuera del dominio de las ciencias positivistas colaboran para extender sus análisis de nuestra cultura “maquinica” contemporánea hacia nuevas estrategias para una resistencia y nuevas re-imaginaciones. La máquina de guerra retórica, la máquina de visión y la máquina de carne se hacen afectivas como aparatos extrapolativos y especulativos de la ciencia ficción que mantienen su habilidad para construir narrativas de progreso y la continua búsqueda humana de nuevos deseos.

Orquesta del orden del Universo marca una serie o cubos flotantes animados que proclaman ser una referencia explícita al Santo Ka'bah, un simple edificio de piedra en Makkah que simboliza la noción de lo primordial y lo medular. Éste ha permanecido en el centro de una continua tradición de alabanza y devoción humana, integrando y unificando el poder del monoteísmo en la vida. Cuando la comunidad musulmana reza, no sólo lo hace mirando hacia la Casa de Alá, sino conectados entre ellos a lo largo de una línea invisible, formando un eje que procede de cada punto del planeta, hacia el centro espiritual del islam.

En *Orquesta del orden del Universo (parte I)*, 2008, el cubo planea unas cuantas pulgadas sobre el piso en una pantalla de LED que proyecta unos y ceros parpadeando —formando el lenguaje/vida primarios de una máquina—. El código binario oculta una serie de mensajes crípticos; un recordatorio hipnótico del deceso inevitable de la máquina que coincide, e incluso entra en conflicto con el zumbido sereno del cubo conforme cuatro luces rojas parpadean en cada esquina superior del cubo,



listo para despegar en una imagen bizarramente conocida del Objeto Volador No Identificado. El Ka'bah, un símbolo del comienzo y el final, de la mortalidad y la infinitud, de un acercamiento sincrético con varias disparidades, representa un ominoso recordatorio del destino predestinado. La muerte humana es inevitable y, aun así, marca el comienzo de la vida después de la muerte —inmortalidad/post-humanismo.

En el dominio de la nueva metafísica, un término llamado filosofía digital, acuñado por Edward Fredkin, es descrito por Gregory Chaitin de la siguiente forma:

El siglo anterior tuvo al positivismo lógico y todo ese énfasis en la filosofía del lenguaje, alejándose completamente de la metafísica especulativa, pero varios de nosotros piensa que ya es hora de empezar de nuevo. Existe una filosofía digital y una física digital que emerge; una nueva metafísica vinculada con nombres como Edward Fredkin, Stephen Wolfram y un grupo de individuos con ideas semejantes, entre los cuales me incluyo. Hasta donde yo sé, los términos “filosofía digital” y “física digital” de hecho fueron creados por Fredkin, quien tiene un gran sitio web con sus ensayos y una versión de su libro acerca de esto. Stephen Wolfram atrajo mucha atención hacia el movimiento y despertó mucha controversia con su libro extenso e idiosincrático acerca de *Un nuevo tipo de ciencia...* La filosofía digital, de hecho, es una visión neo-pitagórica del mundo; sencillamente, una nueva versión de eso. De acuerdo con Pitágoras, todo es número —y por número se refiere a los números enteros positivos, 1, 2, 3...— y Dios es un matemático. La “filosofía digital” actualiza esta noción de la siguiente forma: ahora todo está hecho de bits 0/1, todo es *software* digital, y Dios es un programador de computadoras, ¡no un matemático! Será interesante ver qué tanto éxito tiene esta visión del mundo y qué parte de nuestra experiencia y teorización puede incluirse o forzarse dentro de este nuevo punto de vista.”⁷³

Existe una idea palpable de la perplejidad que acompaña al Santo Ka'bah y sus poderes misteriosos como el epicentro de la espiritualidad. Metamorfosearlo en una entidad ubicua que cobra vida por cuenta propia, cuyas maquinaciones bizarras funcionan radiónicamente y sanan en el dominio de lo sobrenatural. Es una narrativa del impecable cubo que crea la existencia del ser en un mundo de ciencia-ficción donde los aparatos mecanizados crean la primera forma geométrica. Al ser uno de los sólidos platónicos, éste insiste en un inverso de funciones donde la ciencia, la dura simetría lineal y la exactitud matemática indican el nacimiento de la conciencia; incluso podemos considerarlo como una relevación gnóstica tecnológica.

El cubo controla, es el rey supremo y eventualmente se disipa en una furiosa explosión roja.

La parte II de esta obra es aún más desconcertante: una trompeta atraviesa la intersección de dos paredes adyacentes. La alusión es al arcángel Gabriel (Asrapheel en el islam), quien espera tocarla, cuando Dios lo ordene, para iniciar el Día del Juicio y terminar con todas las formas de vida. Del fuelle de la trompeta, la estridente voz masculina del predicador anuncia la perdición inminente, alcanzando un *crescendo* amenazante, como una incautación ultranacionalista, como la verborrea jadeante de un vendedor de acciones. Pero incluso antes de que el espectador registre el escándalo apropiadamente, es sorprendido por la brutal energía con que la trompeta ha penetrado la pared. De pronto, la trompeta empieza a parecer metralla, un arma terrestre de destrucción masiva en vez de un instrumento de retribución divina.

Las placas cronométricas es un tríptico cuyos paneles están circunscritos por las divisiones del tiempo lineal como pasado, presente y futuro. El nudo de retroalimentación cibernético es una referencia mitológica de autoreflexión, el fénix y el eterno retorno. Como lo describe Friedrich Kittler en su libro *Redes de discursos 1800/1900*, los “uróboros” son un arquetipo que hace referencia a los estados del conocimiento: cambiado de un “reino de los sentidos” (en el siglo XIX), basado en el entendimiento y el significado, a un “reino de patrones” (en el siglo XX), basado en imágenes y algoritmos. La definición que da sobre una red de discursos es “la red de tecnologías e instituciones que permiten que cierta cultura seleccione, almacene y procese información relevante”.⁷⁴

La retroalimentación cibernética de Norbert Wiener también es una especie de “uróboro” sistemático que busca documentar el plan matemático intrínseco y divino en los sistemas vivos. Los procesos de retroalimentación cibernéticos tienen que ver con algo más interactivo; “un flujo recíproco” de “interacción bidireccional entre el controlador y el controlado”.⁷⁵ Esto opera no sólo para comunicar influencias del primero al segundo, sino también para comunicar de vuelta los resultados de esta acción. Wiener vio a la retroalimentación como mucho más que una idea técnica. Cuando descubrió este principio, vio una teoría subyacente que unía la biología con la tecnología. Con la publicación de *Cibernéticas* en 1949, Wiener demostró matemáticamente que el principio de la retroalimentación era equivalente al principio fisiológico de la homeostasis. Esto tendría obvias implicaciones en la exploración de la conexión que existe entre hombre y máquina; de hecho, muchos libros de hoy que incluyen la palabra “cibernéticas” en su título tienen que ver con inteligencias artificiales y robótica. Sin embargo, es un error pensar que la cibernética únicamente esté relacionada con la cultura *cyborg*.

Uno de los impulsos crecientes en *Triptico* es el de la estética del retrato sufi. La iconografía —particularmente en el retrato de imágenes religiosas— ha tenido un papel importante en el entendimiento y la descripción de la interpretación humana de las cosas más allá de su imaginación, como la materia de la creación del universo, por ejemplo. El valle del río Indo, desde el tiempo del pico de su civilización y

pasando por sus habitantes locales y la llegada de los musulmanes, incluyendo los santos sufi, ha sido rico en expresión simbólica y los materiales relacionados con la “escritura de imágenes” —específicamente dentro del contexto de la interacción entre el hinduismo y el islam en el subcontinente indio.⁷⁶

En el subcontinente, el profeta, santo o deidad conocido como Khwaja Khizr (Khadir), Pir Badar o Raja Kidar es objeto de un culto popular que aún sobrevive, común entre musulmanes e hinduistas. Su santuario principal está en el Indo, cerca de Bakhar, donde devotos de ambas religiones lo adoran; el culto, sin embargo, apenas está difundido en Bihar y Bengálí. Iconográficamente, Khwaja Khizr es representado como un hombre de edad mayor, con aspecto de faquir, ataviado por completo en verde y moviéndose en el agua con un pez como vehículo.

El misticismo islámico acoge un enfoque personal para obtener una visión específica del mundo. Uno puede ver rastros de realismo mágico en las obras de los poetas Nizami y Attar en los siglos XII y XIII, donde combinaban la ficción y el ensayo, el pasado y el presente. También está el filósofo sufi Suhrawardi, cuya obra a menudo se lee como un sueño surrealista y habla de un mundo imaginario. Interfases fantasmagóricas como éstas permiten la alucinación de un espacio conceptual donde todas las formas son lenguaje. Las formas que vemos o imaginamos o percibimos, o en un espacio conceptual, las formas mentales están hechas a partir del lenguaje —y por lenguaje también me refiero a imágenes y sonidos—. Ciertas ideas se visten con un lenguaje que suele estar cargado con errores de traducción considerables. Esto también abre la puerta a una amalgama de falacias históricas y estilísticas paranoicas que observan las consecuencias del poder a través de lentes distorsionados, lo que deja escasas oportunidades para observar que se trata de una verdadera maquinaria y, en última instancia, perciben la historia en términos apocalípticos.

Las primeras representaciones de la ciencia ficción musulmana, como *Las noches de Arabia* o *Las mil y una noches*, que incluyen historias como *Aladino y la lámpara maravillosa*, *Alí Baba y los cuarenta ladrones* y *Los siete viajes de Sinbad, el marino* las cuales producen tipos de escenarios futuristas, alternativos o de mundos diferentes que combinan elementos de alegoría, misticismo, ciencia y sátira. De igual forma, *Tríptico*, 2009 parte de la narrativa del rey de Israel (Suleimán, en turco, 971-931 a.C.), quien construyó el primer templo en Jerusalén y fue representado como un hombre de gran sabiduría, riqueza y poder pero, en última instancia, como un rey cuyos pecados incluían la idolatría: haber dado la espalda a Dios provocó que su reino se dividiera en dos. El sello de Salomón o el anillo de Andaleeb fue el anillo mágico que dio su poder al rey Salomón sobre demonios y *djinn*s que podían hablar con los animales. El símbolo mágico en ese anillo, conocido como el sello hermético de Salomón, representa visualmente el concepto de así “como es arriba, es tan

abajo" que, al mismo tiempo, representa energías opuestas que se reflejan las unas a las otras para alcanzar un equilibrio perfecto.

Hay muchas teorías de conspiración. *Los protocolos de los sabios de Zion*, un texto antisemítico que pretende describir un plan judío para la dominación global, es muy buena literatura que describe un linaje de influencias históricas para presentar una narrativa maestra que articula una filosofía donde hechos y ficción se combinan, y las interconexiones entre la ciencia-ficción, la fantasía y la observación del mundo contemporáneo generan un efecto semejante al del infame programa de radio de Orson Wells de *La guerra de los mundos*, en 1938, que convenció a los estadounidenses de que Nueva York estaba siendo atacada por extraterrestres. Lo que los radioescuchas oyeron esa noche fue una adaptación de una novela de ciencia ficción escrita 40 años antes: *La guerra de los mundos*, de H. G. Wells.

Etapas 1 El espectador sube al escalón de acero.

Etapas 2 El peso del individuo es calculado con una báscula análoga.

Etapas 3 Una vez que la aguja se detiene, el espectador debe presionar el botón rojo.

Etapas 4-5 Este botón rojo da inicio a una afirmación proyectada en el texto en LED.

Bismillah-ur-Rehman (en el nombre de Allah) se proyecta continuamente en el LED hasta que se presiona el botón rojo. *Bismillah-ur-Rehman* es el rezo que se espera de los musulmanes antes de comenzar cualquier actividad como un acto para recordar a Dios.

Etapas 5 Por último, una afirmación que, básicamente, es la traducción urdu de un extracto del Corán que se proyecta por el LED. Por lo tanto, cada persona lee una afirmación diferente.

Las palabras simbolizan un peso y una medida para las acciones de cada uno y aquella retribución por esas acciones, por lo tanto, comienza aquí. Aquí hay algunos ejemplos de ellos (traducidos a español):

055.008 *Para que tú no puedas transgredir (el debido) equilibrio.*

055.009 *Establece pues el peso con justicia y no quedes corto en el equilibrio.* Surah -e- Rehman

017.014 *(Le será dicho a él:) "Lee el registro que te corresponde: suficiente es tu alma en este día para tomar cuentas contra ti."*

017.013 *Hemos atado el destino de cada hombre a su propio cuello: el Día del Juicio nosotros habremos de traerle un texto, que él verá abierto.* Surah -e- Asra

Thomas A. Bauer, profesor de Viena, Austria, en una investigación que describe una forma de entender la teoría social de la fe asegura que, de acuerdo con los sistemas de información y teóricos, creó un modelo de conocimiento que explica la comunicabilidad de la fe. Dice que toda comunicación crea relaciones y todas las relaciones crean comunicación. El ímpetu de un sistema de creencias depende de relacionarse con los demás en una comunidad. Esta teoría social de la fe afirma que todo lo que pensamos es verdad, y se hace verdad por el poder de la relatividad.

En un juego aburrido de léxico, el *plotter* lanza rollos de papel inscritos con el texto tomado de la teoría social de la fe de Bauer: “las relaciones generan verdad y la verdad genera relaciones” como una multitud de anagramas.⁷⁷

El dudoso nacimiento de la geografía, 2012 es una serie de 16 fotografías reproducidas cada una de ellas con una intervención. Al obtener fotografías históricas viejas, de sitios específicos y eventos significativos que tuvieron lugar por todo Medio Oriente y África, las realidades del pasado, el presente y el futuro convergen en un solo plano creando una disrupción en el tiempo; una nueva dimensión, una especie de distribución de puntos, grupos o figuras que ya no actúan simplemente como un marco de referencia abstracto, sino que, de hecho, existen en el espacio. Las arquitecturas invisibles se perciben a través de rastros y evidencias, haciendo visible o perceptible la geografía de un área y las geometrías invisibles que la sostienen, evocando ocupaciones temporales del espacio, cambiando fronteras, estructuras de comunidad y cosas por el estilo. Al explorar la noción de historia como un artefacto para moldear el tiempo, ofreciendo un evento, experiencia o persona que pertenece al pasado en tiempo presente, la idea del fantasma ronda estas fotografías.

Inspirado en las Islas Laputa, aparecen en la serie de fotografías una serie de islas voladoras ficticias descritas por primera ocasión en la novela clásica *Los viajes de Gulliver*. Aunque no se conoce una etimología definida de la palabra *Laputa*, se considera que *Lap* significa *alto* y *utuh*, un gobernador.

La obra se enfoca en temas como teorías de conspiración, cultos religiosos, fenómenos geográficos y alusiones poco ambiguas a lo milagroso. Construye una narrativa transversal en miniatura, tomando la postura del arqueólogo-archivista. Esas creencias sociales y esotéricas minadas unen geografías de ensueño con las geografías políticas a través de evaluaciones históricas y de archivo. La erosión de las fronteras entre el conocimiento y lo irracional que, a través de su identificación como contingentes narrativos de diferenciación históricos y culturales, pueden ser expuestos como opuestos e ilusorios. También se dice que el rey Salomón extraía cal para construir el Templo de la Roca, así como su cámara secreta y una red de cuevas subterráneas. La supuesta historia de la milagrosa piedra flotante en la noche de Miraj tiene muchas subnarrativas y explicaciones anónimas: cuando el Santo Profeta (PBUH)

llegó por la noche de Masjid al-Haram (Meca) a Masjid al-Aqsa (donde preside hoy el Domo de la Roca) en Jerusalén, la colosal piedra también se elevó en el aire junto a *Burraq* (el corcel volador del Profeta). De acuerdo con el folclor, al darse cuenta de esto, el Profeta ordenó que la piedra flotante permaneciera en equilibrio en medio del aire.

La segunda historia asegura que la piedra ahora está fuertemente custodiada por soldados israelíes para impedir que ataque a los musulmanes y encubrir el milagro del Profeta de Alá. El tercero dice que el origen de la roca está en la parte oriental de Arabia Saudita, en una aldea llamada Al Hassa. Se dice que la roca flota aproximadamente a 10 cm sobre el piso en un momento muy específico del año, únicamente para volver a descender a la tierra. Y, por último, también se cree que la piedra flotante intentó salvar a un *jihadí* en una batalla desconocida, arrojándose a sí misma para salvar al soldado. Supuestamente, la sangre del *jihadí* puede verse en ciertas marcas rojas.

Mi explicación para esta investigación fabulada tiene dos partes. Primero, que es un intento por parodiar la estética de la ficto-crítica recurrente en el Medio Oriente que reivindica nuevas metodologías para analizar la historia y la cartografía, apropiándose de objetos de archivo mundanos, imbuyéndolos con una fuerza afectiva radical de narrativas fabuladas. Por otro lado, utilizo esta narrativa para atraer atención sobre la forma que toman las historias personales concedidas, que hacen eco con narrativas históricas sobre-determinadas y, sin embargo, al jugar con la frecuencia de este eco, la narrativa finalmente puede criticar representaciones culturales cruzadas y geopolíticas a través del recuento de cómo lo mundano se intersecta con lo imaginario.

Entre disciplinas, y por varios medios, la duración de la incertidumbre generada por estas obras tiene la intención de provocar nuevas formas de entender el entorno propio. Creo que en estos momentos de vacilación, aunque sea temporales, pueden activar modalidades previamente imperceptibles de indagación y estimulan la reflexión crítica. Las teorías especulativas, los discursos tecno-culturales y la jerga científica impregnan monólogos y declaraciones que también se escriben con juegos de palabras, neologismos, hipérbolos y otras “fallas técnicas” lingüísticas.

Me mantengo abierto a mis temas de forma tal que no retroceda a una confesión de identidad política. Mi trabajo habla desde una posición específica que no viene acompañada de manifiestos políticos ni artísticos. No es futurismo ni es afrofuturismo, suele ser inestable y no siempre es claro cuál es su enfoque. Está buscando encontrar posiciones artísticas transnacionales, más allá del orientalismo, el consumismo y la propaganda política.

En 1975, Mark Klienbergr, al escribir para la segunda edición de *The Fox*, planteó la pregunta: “¿Podría haber alguien capaz de escribir un *thriller* de ciencia ficción que parta de la intención de presentar una interpretación alternativa de arte modernista que sea legible para un público anónimo especialista? ¿Por qué habría de

importarles?”. No dice nada más al respecto, y la pregunta permanece como un curioso fragmento histórico, un callejón evolutivo sin salida y una línea de investigación para seguir en este ensayo: la insinuación de un arte categóricamente ambiguo; un arte en el que la síntesis de múltiples circuitos de lectura lleve consigo un potencial de emancipación.⁷⁸

Bibliografía Zoe Withley

- Dery, M., (1994), "Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose", en *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham, Duke University Press, pp. 179-222.
- Gill, J., J. Hoffmann and G. Tawadros, (2006), "Alien Nation", Ostfildern, ICA, inIVA y Hatje Cantz Verlag.
- Gilroy, P. (1993), "The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness", Cambridge, MA, Harvard University Press.
- McKittrick, K. (2006), "Demonic Grounds: Black Women and the Cartographies of Struggle", Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Nelson, A., guest ed. (Summer 2002), "Afrofuturism", *Social Text* 20 (2).
- Thomas, S. R. (2000), "Dark Matter: A Century of Speculative Fiction from the African Diaspora", Nueva York, Warner Books.
- White, M. K. Piper, et al. (2001), "Afrotech and Outer Spaces", en *Art Journal* 60 (3), pp. 91-104.
- Yasze, L. (2005), "An Afrofuturist Reading of Ralph Ellison's Invisible Man", en *Rethinking History* 9 (2/3), pp. 297-313.

Notas

¹ Para el concepto de contemporaneidades no-sin-crónicas *vid* Ernst Bloch, "Non-Contemporaneity and Contemporaneity, Philosophically," en *Heritage of Our Times*, Cambridge, Polity Press, 1991, (1ª edición, Frankfurt, 1962).

² Para una discusión profunda sobre las dificultades que confronta el proyecto histórico al tratar de reconocer la variedad de perspectivas desde la cual sea posible escribir narrativas inconmensurables, véase Harry Harootunian, "Remembering the Historical Present" y "Some Thoughts on Comparability and the Space-Time Problem", en *Boundary 2*, 32 (2005), pp. 23-52. Véase también a Anthony Gardner, "Whither and the Postcolonial", en *Global Studies: Mapping Contemporary Art and Culture*, ed. Hans Belting, Jacob Birken, Andrea Buddensieg, Peter Weibel eds., Ostfildern, Hatje Cantz, 2011, pp. 142-157. Para citarlo, p. 156: "[...] podemos desarrollar historias globales del arte sin imponer nuestra propia autoridad sobre

ellas [...] sin sucumbir a otra forma de imperialismo conceptual". Para un rango de opiniones sobre el problema de "historia mundial", *vid* Peter Burke, ed., *The Writing of World Histories*, Copenhagen, Akademisk Forlag, 1990.

³ *Vid* Nicolas Bourriard, "Altermodern", en *Altermodern cat*, ex. ed. Nicolas Bourriard, Londres, Tate Publishing, 2009, sin paginar; Okwui Enwezor, "Modernity and Postcolonial Ambivalence", en *Altermodern*, sin paginar. Estoy en deuda con Alexander Alberro por esta referencia. Para otras contribuciones a la discusión sobre el estatus y significado del tiempo en el arte contemporáneo, véase también Dan Karlholm, "Surveying Contemporary Art: Post-War, Postmodern, and then What?", en *Art History*, 32 (2009), pp. 712-733; y Miguel Ángel Hernández Navarro, "Presentación. Antagonismos temporales," en *Heterocronías: tiempo, arte y arqueologías del presente*, ed. Miguel Ángel Hernández Navarro, Murcia, CEDEAC, 2008.

⁴ Bourriaud, "Altermodern", *op. cit.*, sin paginar.

⁵ Al escribir sobre la estética de un arte migratorio, Miguel Hernández Navarro y Mieke Bal, en contraste, usan el concepto de heterocronía para enfatizar las diferencias que distinguen culturas temporales argumentando su inconmensurabilidad. Vid Hernández Navarro, "Out of Synchrony: Visualizing Migratory Times through Video Art" y Mieke Bal, "Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time", en *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance and Agency*, Amsterdam, Rodolpi, 2011, pp. 191-208 y 211-238. Estoy agradecido con Bal porque me proporcionó pruebas de imprenta de estos ensayos mientras el libro aún estaba en imprenta.

⁶ Un ejemplo típico de esta actitud es el libro *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, ed. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin Buchloh, Nueva York, Thames and Hudson, 2004. Sobre crítica, véase "Interventions Reviews", *Art Bulletin* 88 (2006), pp. 373-389, con comentarios de Nancy Troy, Geoffrey Batchen, Amelia Jones, Pamela Lee, Romy Gola, Robert Storr, Jordi Hauptman y Dario Gamboni.

⁷ Piotr Piotrowski, "On the Spatial Turn, or Horizontal Art History", *Umeni* 56 (2008), pp. 378-383.

⁸ Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

⁹ Terry Smith, "Introduction: The Contemporaneity Question", en *Antinomies of Art and Culture*, ed. Terry Smith, Okwui Enweso, y Nancy Condee, Durham, Duke University Press, 2008, 9.

¹⁰ Para un intento de esbozar una periodización de la contemporaneidad, vid Alexander Alberro, "Periodizing Contemporary Art", en *Crossing Cultures: Conflict, Migration and Convergence. The Proceedings of the 32nd International Congress of the History of Art*, ed. Jaynie Anderson, Melbourne, Melbourne University Publishing, 2009, pp. 935-939.

¹¹ George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, Yale University Press, 1962, p. 14.

¹² Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, Chicago, University of Chicago Press, 1995; *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2005; 1^{ra} ed. París, 1990; Hubert

Damisch, *The Judgment of Paris*, Chicago: University of Chicago, 1996; 1^{ra} ed. 1992; Mieke Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago University of Chicago Press, 1999; Alexander Nagel y Christopher Wood, *Anachronic Renaissance*, Nueva York, Zone Books, 2010.

¹³ Lydia Liu, *Tokens of Exchange: The Problem of Translation in Global Circulations*, Durham, Duke University Press, p. 2.

¹⁴ Kubler, p. 17. Pamela Lee comenta con perspicacia el sentido de lo que dice Kubler y escribe: "La historia, entonces, se vuelve un asunto tanto de tardanza como de regresividad, una recurrencia eterna reinscrita como un problema de comunicación. Comprendida por una alternancia temporal sin fin, uno siempre regresa al pasado demasiado tarde, justo como uno proyecta siempre hacia el futuro demasiado pronto. El problema, no obstante, es que la realización del presente se pierde para siempre, flanquea la crisis de la historicidad, que es una característica constituyente de la posmodernidad". *Chronophobia: On Time in the Art of the 1960's*, Boston: MIT Press, 2004, p. 256. Para Agamben, la incapacidad de la contemporaneidad de entender su propio tiempo está vinculada con la imposibilidad de ver la luz de las estrellas distantes que se aleja de nosotros demasiado rápido como para distinguirla. Véase Giorgio Agamben, "What is Contemporary?", en *What is an Apparatus? And other Essays*, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 39-54, 46-47.

¹⁵ A menos que se afirme lo contrario, los recuerdos de Richard Hoagland se citan de una entrevista con el autor realizada por teléfono el 8 de septiembre de 2012.

¹⁶ Carl Sagan, *Murmurs of Earth: The Voyager Interstellar Record*, Nueva York, Random House, 1978, p. 11.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64.

¹⁸ *Ibid.*, p. 68.

¹⁹ Un segundo disco dorado, idéntico, se colocó a bordo de la *Voyager 2*, también lanzada en 1977.

²⁰ *Ibid.*, p. 23.

²¹ Keay Davidson, *Carl Sagan: A Life*, Nueva York, John Wiley & Sons, 2000, p. 305.

²² C. Sagan, *Murmurs of Earth*, *op. cit.*, p. 162.

²³ *Ibid.*, p. 204.

²⁴ *Ibid.*, p.147.

²⁵ *Ibid.*, p.150.

²⁶ *Ibid.*, pp.154–60.

²⁷ *Ibid.*, p.77.

²⁸ *Ibid.*, pp.75-76.

²⁹ *Ibid.*, p.76.

³⁰ *Ídem.*

³¹ *Ibid.*, p. 66. Más recientemente, Stephen Hawking reiteró esta preocupación al calificar los intentos por contactar extraterrestres como “un poco riesgosos [...] Si alguna vez fuéramos visitados por extraterrestres, pienso que el resultado sería muy parecido a cuando Cristóbal Colón llegó a América por primera vez, lo cual no resultó muy bien para los nativos americanos”. Anónimo, “*Stephen Hawking: Alien life is out there, scientist warns*”, 25 de abril de 2010, disponible en:

<www.telegraph.co.uk/science/space/7631252/Stephen-Hawking-alien-life-is-out-there-scientist-warns.html>, consulta del 15 de diciembre de 2014.

³² K. Davidson, *Carl Sagan, op. cit.*, p. 306.

³³ *Ibid.*, p. 243.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Walter Benjamin, “Theses on the philosophy of history (1940)”, en *Illuminations*, Nueva York, Schocken Books, 1968, p. 256.

³⁶ Connie Samaras, “Is it tomorrow or just the end of time?”, en Jennifer Terry y Melodie Calvert (ed.), *Processed Lives: Gender and Technology in Everyday Life*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, p. 208.

³⁷ Stephanie Nelson y Larry Polanski, “The music of the Voyager interstellar record”, en *Journal of Applied Communication Research*, vol. 21, núm. 4, noviembre de 1993, p. 361.

³⁸ *Ibid.*, pp. 368-69.

³⁹ C. Sagan, *Murmurs of Earth, op. cit.*, p. 77.

⁴⁰ K. Davidson, *Carl Sagan, op. cit.*, p. 309.

⁴¹ C. Sagan, *Murmurs of Earth, op. cit.*, p. 40.

⁴² Ver “*Sending Google into space to search for alien life*” [escenas en video], en:

<www.youtube.com/watch?v=OYd8QJTi6s>, consulta del 15 de diciembre de 2014; Seth Shostak también sugiere esto en su libro *Confessions of an alien hunter: A scientist's search for extraterrestrial intelligence*, Washington, DC, National Geographic, 2009, p. 242.

⁴³ Sin embargo, Minsky sí ofrece una advertencia: “si estos extraterrestres han evolucionado tanto más allá que nosotros, que sus preocupaciones nos parecen ininteligibles [...] entonces la comunicación podría no ser viable”. De hecho, Minsky especifica que su tesis es aplicable “únicamente a aquellas etapas de la evolución mental en las que los seres aún están preocupados por sobrevivir, comunicarse y extender su control sobre el mundo físico”. Marvin Minsky, “Why intelligent aliens will be intelligible”, en Edward Regis (ed.), *Extraterrestrials: science and alien intelligence*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 1985, pp. 117-28.

⁴⁴ Rafael Núñez, “Talking mathematics to aliens? (Get real!... Or have fun with anthropomorphism 101)”, en Trevor Paglen (ed.), *The Last Pictures*, Berkeley, University of California Press, 2012, p. 182.

⁴⁵ Katherine Harmon, “Octopuses gain consciousness (according to scientists' declaration)”, *Scientific American: Blogs*, 21 de agosto de 2012, disponible en: <<http://blogs.scientificamerican.com/octopus-chronicles/2012/08/21/octopuses-gain-consciousness-according-to-scientists-declaration/>>, consulta del 15 de diciembre de 2014.

⁴⁶ Declaración de Cambridge sobre la conciencia, disponible en:

<fcmconference.org/img/CambridgeDeclarationOnConsciousness.pdf>, consulta del 15 de diciembre de 2014.

⁴⁷ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 34.

⁴⁸ Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, México, Editorial Debolsillo, 1987, p. 23.

⁴⁹ *Ibid.* p. 91.

⁵⁰ Roger Bartra, *op. cit.*, p. 199.

⁵¹ *Ibid.* p. 33.

⁵² *Bye Bye Tenochtitlán. Digo yo nomás digo*, México, Narrativa Grijalbo, 1991, p. 98.

⁵³ Bonfil Batalla, *op. cit.* p. 93.

⁵⁴ *Ibid.* p. 95.

⁵⁵ *Ibid.* p. 83.

⁵⁶ Ramírez, A., *op. cit.*, p. 117.

⁵⁷ Bonfil Batalla, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁸ Bartra, *op. cit.*, p. 109.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 137.

⁶⁰ Elías Canetti, *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik Editores, 1960, p. 53.

⁶¹ Jean Baudrillard, *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama, 1992, pp. 12-13.

⁶² Armando Ramírez, "La trucha vagabunda" en *Fantasmas*, México, Océano exprés, 2011.

⁶³ Elías Canetti, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴ *Ibid.* p. 54.

⁶⁵ Jean Baudrillard, *op.cit.*, p. 22.

⁶⁶ César Rojas, en Miguel Ángel Fernández Delgado (comp.), *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana*, México, Lumen, 2001, p. 125.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Thacker, Eugene, "SF, Technoscience, Net.art: The Politics of Extrapolation" en *Art Journal*, otoño de 2000, vol. 59, núm 3, p. 64.

⁶⁹ Whiles, Virginia, Mehreen Murtaza, *universos en el universo*, en *Nafas Art Magazine*, octubre de 2011. <universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2011/mehreen_murtaza>, consulta del 27 de diciembre de 2014.

⁷⁰ Nuruddin, Yusuf, "Ancient Black Astronauts and Extraterrestrial Jihads Islamic Science Fiction as Urban Mythology" (Antiguos astronautas negros y jehads extraterrestres: La ciencia-ficción islámica como mitología urbana), en *Socialism and Democracy*, 20 (3), noviembre de 2006, (127-165), p. 138.

⁷¹ Chittick, William, *El sendero sufi del conocimiento: la metafísica de la imaginación de Ibn al'Arabi* (al-Futuhat al-Makkiyya) I. 154, en Chittick, 1989, p. xiii.

⁷² James W. Morris, ésta es una versión *sin revisar*, previa a la publicación de un artículo o traducción que

ha sido subsecuentemente publicada, con revisiones y correcciones, como "Imaginación espiritual y la palabra 'liminal': Ibn 'Arabi en el Barzakh", en *POSTDATA*, Madrid, vol.15, núm. 2, 1995, pp. 42-49 y 104-109 (español).

⁷³ Chaitin, Gregory, *Epistemología como teoría de la información: De Leibniz a Ω , Colapso*, vol I., Oxford, Urbanómico, 2007.

⁷⁴ Kittler, Friedrich, *Redes de discurso, 1800/1900*, California, Stanford University Press, 1990, p. 369.

⁷⁵ Norbert Wiener, *Cybernetics: o control y comunicación en animales y máquinas*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1961, p. 11.

⁷⁶ Bawani, Sohail, "Más allá de lo hindú y lo musulmán: repensar los modelos iconográficos y las expresiones simbólicas en Sindh, un caso de la tradición de Rama Pir, en *Revista de Arte Contemporáneo de Pakistán, Arte Nukta*, disponible en: <www.nuktaartmag.com/Nukta/GeneralContent/View/110>, consulta del 29 de diciembre de 2014.

⁷⁷ Bauer, Thomas, *Kerygma and the consturcion of sense* (Kerygma y la construcción del sentido: Competencia comunicativa como concepto clave de interpretación comunicológica del clero), Viena septiembre de 2007, p. 3, disponible en <thomasbauer.at/tab/media/pdf/vortraege/2007Sep_Rome_KerygmaConstructionOfSense_engl.pdf>, consulta del 5 de febrero de 2015.

⁷⁸ Price, Seth, *Dispersion* (Dispersión), 2002, disponible en línea, en inglés, en: <distributedhistory.com/Dispersion08.pdf>, consulta del 5 de febrero de 2015.