

RADICANTES

REVISTA DE CREACIÓN Y CRÍTICA

A 
post
así...


CONTIENE:

- *CONTRA NICOLÁS BOURRIAUD*
- *COVID-19: CRISIS Y ¿ALTERMODERNIDAD?
PARA TIEMPOS DE ZOZOBRA*
- *COLINDANCIA Y REPROPOSITO EN
CRISTINA RIVERA GARZA*
- *EL VIAJE Y SUS DERIVAS*
- *SOBRE EL ESTADO ACTUAL DEL RADICANTE*

APOSTASÍA N° 10

(RADICANTES)

**REVISTA DE CREACIÓN ARTÍSTICA
Y CRÍTICA CULTURAL**

ISSN: 2659-7756

APOSTASIASALAMANCA@GMAIL.COM

EDICIÓN
Alejandro V. Fernández

ESCRITORES
Ernesto Castro Córdoba
Manuel Santana Hernández
Vega Sánchez
Sheila Pastor
Alejandro V. Fernández



EDITADO EN SALAMANCA

ÍNDICE

ERNESTO CASTRO

- CONTRA NICOLAS BOURRIAUD..... 7

MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ

- COVID-19: CRISIS Y ¿ALTERMODERNIDAD?

PARA TIEMPOS DE ZOZOBA..... 17

VEGA SÁNCHEZ

- UN BOSQUE ES UN BOSQUE ES UN BOSQUE:

COLINDANCIA Y REPROPÓSITO EN CRISTINA

RIVERA GARZA..... 28

SHEILA PASTOR

- EL VIAJE Y SUS DERIVAS. A PROPÓSITO DE *BARRA*

AMERICANA DE JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ..... 35

ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ

- SOBRE EL ESTADO ACTUAL DEL RADICANTE..... 40

CONTRA NICOLAS BOURRIAUD



Nicolas Bourriaud es uno de los ejemplos más destacados del comisario contemporáneo y se dedica —como ya hiciera Prometeo— a robar el fuego a los dioses para entregárselo a los mortales; esto es: a saquear sin piedad los materiales nobles heredados de la tradición intelectual más reputada para poner a trabajar a estas ruinas al servicio de la legitimación del arte contemporáneo. El francés saltó a la fama a comienzos de los años 2000, a raíz de sus publicaciones sobre la nueva hornada de artistas europeos que habían iniciado su andadura por el mundo del arte tras la caída del muro de Berlín. El éxito internacional de estos jóvenes audaces estuvo íntimamente ligado —todo hay que decirlo— a las exposiciones colectivas que organizó el comisario francés desde su sillón de director en el Palais de Tokio entre 1999 y 2006. Desde entonces, la oleada de adhesiones que ha generado su obra dentro del gremio de comisarios ha permitido la incorporación de sus expresiones dentro de la jerga terminológica habitual de la crítica artística. Aunque sus libros parezcan un precario conglomerado de textos de catálogo que se detienen en el elogio de los artistas que —mira tú por donde— son los beneficiarios directos de sus exposiciones colectivas, las pretensiones intelectuales que Bourriaud ha insuflado a sus textos le comprometen con una cartografía muy definida de nuestro contexto sociopolítico, económico y cultural¹. En sus libros se compromete con la existencia de ciertas tendencias generales que son registradas gracias a una metodología interdisciplinar, en permanente diálogo con campos de estudio adyacentes a la estética. De hecho, un breve repaso de sus publicaciones revela el arsenal de interpretación masiva que tiene a su disposición el crítico francés; para ser más exactos: una ontología (materialismo crítico), una teoría del arte (estética relacional), un criterio de valoración (criterio de coexistencia), una corriente artística (realismo operatorio), un sujeto (radicante) y un marco histórico (altermodernidad).

Nos parece cuanto menos inquietante la autoridad que ha adquirido Bourriaud como sacerdote en el oficio de bautizar generaciones, movimientos y períodos artísticos. Para empezar, resulta bastante arbitrario el voluntarismo comisarial y el decisionismo historiográfico que subyacen a la producción de toda una

¹ Al parecer, no piensa lo mismo Julian Stallabrass. “Bourriaud es un curator y director de espacios de arte contemporáneo. [...] Su libro no es una discusión sino una promoción de los artistas que él recomienda” (Julian Stallabrass, *Contemporary art: a very short introduction*, Oxford University Press, 2006, p. 120.)

constelación estética a partir de un chasquido de lengua, máxime si nos situamos en un contexto social que se comprende a sí mismo como “democrático” o, al menos, pretende fingir que el criterio de demarcación estético reside en la facultad de juzgar del espectador. A nuestro juicio, el autor de *Relational Aesthetics* es un eslabón perdido dentro de la cadena evolutiva que conduce del especialista al aficionado, en un proceso irreversible de desacralización de las funciones de la crítica. Dentro de la historia del arte contemporáneo tenemos que remontarnos hasta Clement Greenberg para encontrar una figura pública que sintetice autoridad y credibilidad de un modo semejante. El delirio intelectual que despliega en sus exiguos volúmenes es, en muchos sentidos, la realización de la utopía crítica: acuñación *ad nauseam* de neologismos, creación *ex nihilo* de tendencias, apropiación *pro domo sua* de tradiciones, etc.

Ciertamente, encontramos en sus textos todos los tics propios de la fauna curatorial: nepotismo en la selección de los artistas, arbitrariedad en la exposición de los argumentos e ingenio en la acuñación de neologismos son las señas de identidad de unas publicaciones (los textos de catálogo) que tienen como fin inmediato justificar lo injustificable: ¿cómo legitimar teóricamente el *status* de privilegio que ostentan los bienes artísticos?, dar sentido al sinsentido: ¿cómo aderezar con palabras el precio desorbitado que adquieren en el mercado? En la medida en que las exposiciones teóricas de Bourriaud ofrecen una respuesta favorable a las exigencias de legitimación intelectual que reclaman de continuo las instituciones artísticas, la crítica de izquierdas le ha recordado su connivencia permanente con este tipo de organismos jerarquizados de poder. Sin embargo, resulta de una trivialidad apabullante señalar con el dedo a un comisario por el mero hecho de ser juez y parte en la inflación del mercado artístico, puesto que la función objetiva que desempeña la producción textual de *cualquier* comisario dentro del proceso de circulación de los bienes artísticos consiste, precisamente, en sublimar relaciones materiales de dominación *como si* fueran relaciones culturales de superioridad, compensar el precio material de los bienes artísticos mediante el valor teórico de sus catálogos.

Si queremos realizar un abordaje crítico de la obra de Bourriaud debemos, por tanto, evitar las acusaciones inquisitoriales sobre su papel como comisario y, por contra, centrarnos en sus desarrollos teóricos concretos. En el interior de los argumentos expuestos por el comisario francés, así como en las prácticas artísticas privilegiadas por su teoría estética, vamos a encontrar las inconsistencias de su programa intelectual.

Estética relacional es la expresión que Bourriaud puso en circulación para dar cuenta del nuevo paradigma de producción artística y de reflexión curatorial que

él mismo estaba ayudando a gestar desde las salas expositivas del Palais de Tokio. Este nuevo modelo de interpretación y de práctica estética toma las relaciones interpersonales como un bien estético de primer orden y se plantea como meta el generar situaciones coyunturales vaciadas del artificio social hegemónico. Bourriaud propugna una concepción alternativa del formato *instalación* que otorgue una primacía a la producción de sistemas de comunicación sobre la creación de instancias de formalización artística. Según este programa estético, el objeto artístico tiene como finalidad generar un espacio de sociabilidad abierto a las experiencias de los individuos asistentes; un bien cultural cuya ejecución performativa es un fin en sí mismo y que además incorpora la perspectiva de los espectadores. El arte relacional pretende sintetizar valor expositivo y valor de uso en un mismo continente que propicie la generación espontánea de relaciones sociales. Apuesta por una política de las formas, cuyo paradigma es la conversión del instante en eternidad por medio de la congelación de las mecánicas, la detención de la imagen. El montaje y recorte diacrónicos son los formatos privilegiados de una forma que apuesta, más allá de toda interdisciplinariedad, por un mestizaje entre las diversas formas de comunidad posible.

Como un dispositivo que administra encuentros posibles entre participantes reales, la instalación ofrece la infraestructura requerida para el ensayo de esquemas alternativos de interacción social y modelos críticos de asociación voluntaria. La materialidad encarnada del objeto artístico ofrece una plataforma de acercamiento entre individuos que, en último término, nos remite hacia una promesa utópica de reconciliación social. La gestión del antagonismo social a través de procedimientos públicos de cooperación estética permite considerar reflexivamente los procesos flexibles que rigen la vida cotidiana en las sociedades complejas. El intercambio de perspectivas con los respectivos interlocutores posibilita iniciar un proceso deliberativo que puede cristalizar en la conformación de algún tipo de voluntad colectiva. En tanto que intersticio social atravesado por funciones de uso, el objeto artístico no se presenta como la realización de una iniciativa individual, sino como el anuncio programático de un acuerdo colectivo. En la búsqueda de la cotidianidad perdida el espacio expositivo no sólo aparece como un lugar que ofrece cobijo al desamparado, sino además como una esfera para la negociación entre particulares que han accedido a participar en un procedimiento interactivo de gratificación estética marcado por la permutación lúdica de roles sociales. En condiciones de mutua igualdad sustantiva, el objeto artístico opera como un generador espontáneo de tejido social que administra de un modo aleatorio los puntos de contacto entre individuos que han ingresado *motu proprio* en el espacio expositivo.

Será ahí, en el espacio de indefinición demarcado por los límites de la sala de exposiciones, donde lo lúdico acontezca como posibilidad. En torno a la matriz de transparencia social que constituye el objeto artístico, el espacio expositivo puede funcionar como catalizador de un potencial humano no sometido a imperativos pecuniarios. Bourriaud sitúa el potencial crítico del arte contemporáneo en el interior de este circuito comunicativo autorregulado, donde los participantes en la reinvenCIÓN de lo común pueden realizar actividades consensuadas entre las distintas partes implicadas. En el seno de esta comunidad marcada por el carácter efímero del encuentro, la espontaneidad encuentra múltiples instancias de realización y la obra artística abre un margen de indefinición no sometido a ninguna lógica burocrática, fomentando la expansión creativa de las facultades humanas. Bajo la luz cegadora de los focos, desplazados de sus lugares cotidianos de socialización, los individuos encuentran entre las cuatro paredes de la galería el momento propicio para la reinvenCIÓN de sus parámetros de conducta con los otros. La tan periclitada alteridad metafísica no queda ya sublimada en una suerte de diferencia última, que no se somete a ningún tipo de escrutinio intersubjetivo, sino todo lo contrario: contra la atomización del tejido social en una pluralidad incommensurable de formas de vida que —en última instancia— solo responden ante su propio juego de lenguaje, Bourriaud propugna una superación artística del relativismo cultural a través de la matriz relacional del arte contemporáneo. ¿Cómo? Mediante el agrupamiento particularizado de los seres humanos que, mancomunados transversalmente por su actividad comunicativa, facilitan la conformación de un crisol de grupos sociales en torno a una *tercera* naturaleza, producto de la simbiosis entre las necesidades animales y las prestaciones tecnológicas, en el contexto minimalista del espacio expositivo. De este modo tan peculiar, Bourriaud reformula las funciones que los clásicos del pensamiento estético asignaron a la cultura, en tanto que aglutinante social generadora de un *sensus communis* con una clara dimensión política. Bajo la formalización estética de la convocatoria, el artista desempeña la función de agente de contactos: invita a que los espectadores sean cómplices de un proceso creativo que no tiene más contenido ni finalidad que el propio plexo de relaciones donde lo cotidiano se define a través de procedimientos estéticos.

El arte relacional también se compromete con un conjunto de premisas de orden ontológico, a saber: lo que llamamos *realidad* no debe concebirse como un sustrato previo a toda iniciativa humana conforme a fines, sino como el producto contingente de un proceso de negociación simbólico entre interlocutores legítimos que definen, mediante sus prácticas de atribución de creencias y mediante sus prácticas de donación de sentido, las líneas de fuga de una experiencia que carece

de límites definidos más allá de los impuestos por el sistema de relaciones que llamamos socialización. A su vez, el ejercicio de donación de sentido no constituye una suerte de decisión soberana, ejecutada por un sujeto autárquico de proporciones metafísicas, sino el procedimiento reflexivo gracias al cual unos seres dependientes se apropián de cierta herencia comunicativa. Por su parte, lo acontecido en el pasado no es un tribunal de apelación último: esa herencia comunicativa es solo un punto de referencia aleatorio para la articulación de una experiencia común cuyos principios deben ser reinventados a cada instante. La reformulación constante del flujo de experiencia interactivo constituye una suerte de utopía concreta que Bourriaud formula en un lenguaje que se aproxima al situacionismo. No en balde, uno de los conceptos fundamentales de la estética relacional es la noción de *situación*, definida como una plataforma interactiva construida *ex profeso* para la sucesión de intercambios culturales no mediatizados por el vil metal o por la imagen.

En términos generales, la estética relacional aspira a liberar a los individuos del reino del derecho contractual para someterlos al reino de las asociaciones voluntarias. Dentro de lo posible, Bourriaud identifica los procedimientos deliberativos y las tendencias generales que tienen lugar en un ambiente modulado por el permanente trasiego de información que, en último término, conducen a la configuración de un plexo común de significados. Más allá del papel convencional de receptor pasivo, el espectador se reapropia de los medios de producción de la experiencia estética, participando en los procesos de ideación, materialización y comunicación que informan de contenido relacional los bienes artísticos. De este modo, el usuario de la institución artística se convierte en una suerte de terminal activo que transforma las ondas interpersonales que modulan un espacio de socialización alternativo. A nadie se le escapa el carácter procedural de esta creación pública y revisable del objeto artístico. Las herramientas para producir estos modelos relationales son estructuras culturales preexistentes y las intervenciones de los agentes se comprenden como estrategias de adaptación a un ecosistema cultural. De este modo, el arte relacional genera una proximidad reflexiva con el mundo de vida donde los individuos desarrollan su identidad, fomentando una actitud crítica respecto del patrimonio cultural heredado.

Resulta curioso constatar los parecidos de familia que existen entre la apuesta intelectual de Bourriaud y el programa estético de otros autores que han teorizado, de un modo similar, sobre la presencia de un núcleo social en los presupuestos del arte contemporáneo reciente. Kester H. Grant aborda, desde un posicionamiento explícitamente habermasiano, el papel de la conversación en la configuración de

las condiciones de posibilidad de la experiencia estética². Homi K. Baba se refiere al indudable “arte de conversación” como uno de los pilares centrales de una relación poscolonial con la alteridad cultural. Tom Finkelpearl reflexiona sobre el “arte público basado en el diálogo” como un factor inestimable en la configuración de una esfera inclusiva de debate democrático³. Peter Dunn propone una “estética colaborativa” que trascienda el marco de las relaciones corporativistas entre productores culturales para generar un marco cooperativo de intercambios mutuos⁴. Al igual que estos autores, Bourriaud parte de una preferencia valorativa hacia los procesos comunicativos autorregulados en el contexto de unas instituciones sociales que posibilitan un alto margen de movimiento para los distintos agentes culturales que intervienen en el enrarecido ecosistema contemporáneo.

Bourriaud da por sentado el carácter transitorio de un contexto cultural donde lo interactivo es un sinónimo de independencia del espectador. Lo esencial dentro de esta concepción democrática de la creación artística son los procedimientos que permiten, como si fuera una sociedad de alcohólicos anónimos, mantenerse en contacto (*keep in touch*), compartir una experiencia (*share an experience*) o, sencillamente, tener un buen día (*have a nice day*). A caballo entre la utopía soñada y la realidad existente, la estética relacional recoge el testigo del proyecto emancipatorio de la Modernidad, que ya no puede comprenderse de acuerdo con el esquema de la superación sin retorno basado en la eterna revuelta de la novedad de vanguardia contra la fosilización de lo clásico, puesto que esta concepción de las relaciones con el pasado ha perdido todo su filón crítico respecto del sistema, en tanto arroja productos culturales incorporados en la lógica publicitaria de la obsolescencia programada. Más próximo a la figura del DJ que sintetiza en un mismo impulso creativo las ruinas del pasado y las expectativas del futuro, Bourriaud se propone abordar el perfeccionamiento cultural de la vida cotidiana, haciendo abstracción de los grandes mecanismos de donación de sentido y apostando por la traducción como herramienta de comprensión intercultural. La traducción, tal y como la concibe Bourriaud, es un mecanismo de intercambio simbólico entre diferentes, desiguales y/o desconexos que, a diferencia del intercambio de mercancías, no requiere de un equivalente universal abstracto (el dinero), sino que es capaz de saltar de un contexto lingüístico a otro, respetando

² Cfr. Kester H. Grant: *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*, University of California Press, California, 2004.

³ Cfr. Tom Finkelpearl: *Dialogues in Public Art*, MIT Press, 2001.

⁴ Véase su trabajo junto a Loraine Leeson: “The Aesthetics of Collaboration” en *Art Journal. Aesthetics and the Body Politic*, vol. 56, nº 1, primavera 1997, pp. 26-37.

los particularismos y asegurando la comprensión global. Al igual que el intercambio concreto de valores mediante el trueque, la traducción no requiere de mediadores, entraña un excedente no computable, a diferencia del intercambio general de mercancías, que requiere de la homologación de todas las diferencias a un mismo patrón de referencia, computable en términos matemáticos, expresable mediante el sistema de precios. El paradigma de la traducción hace frente al proceso equivalencia sin por ello recurrir al aislacionismo: no cede ante la imposición de los universales implícitos en el imaginario de la globalización capitalista, según la cual todo el mundo habría de comunicarse en inglés, pero tampoco se remite a su reverso tenebroso: la defensa acérrima de los Localismos S.A.

La estética relacional, por tanto, atiende a la materialidad concreta del tejido social: se propone recuperar el espacio de la intersubjetividad desde una perspectiva posibilista que no se entretiene en el recuerdo melancólico de una Razón con mayúscula. La generación de artistas invocados por Bourriaud en sus escritos toman la interactividad de los participantes como medio y como fin de un proceso que toma cuenta reflexivamente de sus propias condiciones de posibilidad, al mismo tiempo que se esfuerza en realizar desplazamientos dentro del orden social establecido. Desde los márgenes del espacio expositivo, el arte relacional propugna un contacto inmediato con el interlocutor. La esfera de inmediatez que posibilita el objeto artístico cuestiona, de este modo, el principio de equivalencia universal encarnado en el dinero. Frente a la mediatización de las relaciones interpersonales a través de los medios de comunicación, Bourriaud considera que la ocupación de la galería es un gesto político antisistémico que involucra la apropiación crítica de una interioridad monadológica, sin puertas ni ventanas. Más allá de la contemplación extasiada y de la gratificación masturbatoria, este tipo de zonas autónomas temporales son los espacios de transición entre una sociedad del espectáculo y una sociedad del figurante, donde cada individuo accede a la ilusión de una democracia participativa⁵.

El programa de la estética relacional constituye una suerte de discurso de legitimación formulado en los términos de una cartografía exhaustiva de nuestro tiempo que, en último término, responde a las coordenadas específicas de una generación de artistas que comenzaron a exponer al público su producción a finales del siglo XX. Sin embargo, se pueden encontrar algunos referentes de este paradigma estético dentro de la exposición del MNCARS *De la revuelta a la*

⁵ Para el concepto de *zona temporalmente autónoma* cf. Peter Ludlow: *Crypto Anarchy, Cyberstates, and Pirate Utopias*, MIT Press, Massachussets, 2001.

postmodernidad que, sin lugar a dudas, nos permiten situar la propuesta de Bourriaud dentro de una tradición histórica más amplia. Más en detalle, cabría destacar dos obras. En primer lugar, la documentación sobre las performances realizados durante los *Encuentros de Pamplona* (1972), genuino punto de encuentro del experimentalismo artístico español que irrumpía en un contexto de gran expectación turística, inflamado por unos debilitados órganos administrativos del tardofranquismo que, en un último golpe de efecto, buscaban realizar un lavado de fachada mediante la permisividad y la tolerancia hacia los productos artísticos de vanguardia. En segundo lugar, la pieza de Helio Oiticica *Tropicalia* (1967), que representa la consumación artística de la estética sureña de la apropiación, articulada en torno a los principios del canibalismo cultural (Oswald de Andrade) y la parodia crítica (Glauber Rocha), que pretende convertir el espacio expositivo en un lugar de reflexión acerca de la mirada occidental sobre Brasil.

De todas las objeciones posibles que se pueden plantear al planteamiento de Bourriaud vamos a centrarnos en una. Como hemos dicho, la estética relacional celebra la generación democrática de espacios de encuentro donde puedan tener lugar políticas consensuales de proximidad. Sin embargo, este proyecto esconde un modelo de negocio bastante perverso, que consiste en la extracción de plusvalía a partir de los órdenes espontáneos generados por las relaciones interpersonales que tienen lugar en el espacio expositivo. En un contexto de ilusionismo democrático permanente, el ocio constituye la plusvalía que el artista sustrae a un conjunto de trabajadores en régimen de servidumbre voluntaria. Bajo la apariencia de una participación opcional, el público se encuentra inmerso en una estructura de producción y legitimación en toda regla, que orienta la espontaneidad de los participantes para mayor beneficio del artista. Desde la atalaya del refinamiento teórico más exelso, la estética relacional constituye la pantalla ideológica que justifica la explotación comercial de la espontaneidad creativa de unos individuos que trabajan sin saberlo⁶.

Así, la falsa utopía de la igualdad radical dentro de las instituciones no hace sino encubrir una desigualdad estructural entre el artista y el público que se remite a factores económicos: quien está en posesión de los medios de producción tiene

⁶ Con la excusa de que no hay ningún lugar allende la institución donde pueda retraerse el artista, Bourriaud justifica la incorporación del arte en el mercado como un *fait accompli* que el artista debe sobrellevar como mejor pueda. En efecto, ciertas mercancías capitalistas pueden vehicular un potencial crítico, aún a pesar de inscribirse en el circuito convencional de la producción. No hay una determinación unívoca del contenido ideológico por la forma mercancía, el contexto de producción no desactiva el potencial crítico vehiculado por la obra, sino que le da sentido, precisamente como un objeto que hace el esfuerzo por cartografiar desde dentro el mundo en que habita. Ahora bien, ¿cuál es el contenido crítico del arte relacional? Nos quedamos mudos.

la potestad de determinar el conjunto de variables que entran en juego en la instalación. El público que realiza la aportación voluntaria de su actividad ociosa no sólo participa de un modo inconsciente en una estructura productiva, sino que resulta enajenado por completo de los resultados crematísticos de su acción. De este modo, la vinculación contractual —el verdadero enemigo del arte relacional, recordemos— se sustituye por un régimen de apropiación que no estipula ninguna garantía jurídica para el genuino productor. Al igual que sucede en un creciente sector de la producción inmaterial ligada al sector servicios, los individuos que participan *bona fide* en la elaboración del objeto artístico son enajenados del producto de su trabajo, que cristaliza en la producción de una mercancía que más tarde ingresará en el circuito mercantil, para mayor gloria de una panoplia de intermediarios, incluido el propio artista que, como subraya el término utilizado por el propio Bourriaud, se limita a officiar como un *agente de contactos* que convoca multitudes al trabajo y extrae beneficios de la venta. Inconsciencia y enajenación son las características más perentorias de la vinculación interpersonal propugnada por la estética relacional que, bajo la mascara de la democratización de los espacios artísticos y bajo la retórica de la superación del régimen de vinculación contractual, expone a los individuos a una situación que, si bien es cierto puede involucrar cierta gratificación estética, no excluye la perpetuación por otros medios de un régimen laboral de explotación. Desde cierta perspectiva económica, la propuesta de Bourriaud resulta —cuanto menos— revolucionaria: expone las líneas generales de un modelo de contratación precario y de producción flexible que se institucionalizará definitivamente con motivo del desplome financiero de 2008, pero que venía ensayándose previamente en Francia desde comienzos de la década de los 90⁷.

La estética relacional es un reflejo preciso del régimen de producción flexible: el aumento de competitividad internacional fruto de la aparición de los mercados asiáticos no sólo propicia un aumento relativo del sector servicios en Occidente, sino que además fomenta la violación generalizada del marco legal vigente desde la Segunda Guerra Mundial, basado en un relativo equilibrio de fuerzas entre las demandas sindicales de los trabajadores y las exigencias de revalorización del capital. La perpetuación de una cobertura de derechos sociales anacrónica respecto del modelo de producción vigente, que supone un crecimiento exponencial de aquellas labores que apenas resultan cuantificables mediante la remuneración salarial estándar, propicia la consolidación de un modelo de vinculación laboral

⁷ Luc Boltanski & Ève Chiapello: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002, página 97 y ss.

que no reconoce apenas derechos al trabajador. Así, el productor apenas percibe beneficio material por la mercantilización de los bienes económicos que han sido alienados de una actividad productiva que nunca se denomina *trabajo* sino todo lo contrario: se esconde bajo el disfraz de la formación espiritual del sujeto. Esta caracterización eufemística de la actividad productiva redunda en detrimento de los derechos laborales obtenidos a lo largo de la Historia por la clase trabajadora. Así pues, los infaustos descendientes de las clases medias se encontrarían condenados a deambular como una panda de *hipsters* que —así, de buenas a primeras— participan en un régimen de explotación laboral con una sonrisa en la cara, convencidos de la dimensión creativa del trabajo no-asalariado bajo la expectativa de la producción, y se verían condenados a constituirse como una panda de *hipsters* dispuestos a participar en un régimen de explotación con una sonrisa en la cara.

Al intentar anticipar las condiciones de la utopía en el tiempo presente, el arte relacional no abre una falla en la lógica de las relaciones interpersonales mediadas por el contrato si no es para instituir una relación no menos asimétrica, que reproduce unas condiciones de extracción de plusvalía peores que las que encontrábamos en la economía contractual: en la economía de las relaciones de explotación no mediadas por contrato unos individuos gozan mientras otros cobran por el goce ajeno. El público es un fantasma que pasa a ingresar, gracias a la mediación de la obra de arte, en un espacio privilegiado, que es el de la institución museística, donde se instituye un espacio de juego. Sin embargo, aquello que Bourriaud denomina espacio de juego es en última instancia una zona desmilitarizada de encuentro entre el artista y su público, del cual está dispuesto a extraer unos pingües beneficios. Esta disolución de las barreras entre tiempo libre y tiempo de trabajo retratan precisamente el margen de producción laboral en el que la jornada laboral se extiende en horas y en intensidad, hasta fagocitar otros ámbitos vitales.

ERNESTO CASTRO CÓRDOBA

COVID-19: CRISIS Y ¿ALTEROMODERNIDAD? PARA TIEMPOS DE ZOZOBRA



Sin duda, la crisis del COVID-19 ha conllevado enormes alteraciones en el calendario académico, político o festivo. No quiero empezar este ensayo sin agradecer enormemente a *Apostasía* la oportunidad de expresar mi particular visión del asunto y reflexionar sobre las nuevas realidades que esta situación está poniendo sobre la mesa. Mi tesis principal es que, a pesar de la extensa literatura de ciencia ficción que aborda la posibilidad de cataclismos que diezman a la población mundial y dejan un escenario postapocalíptico, el género no ha acertado a prever exitosamente la respuesta política que ofrecerían los Estados ante una amenaza global, porque esta respuesta apunta más hacia la altermodernidad que hacia la posmodernidad como mentalidad hegemónica. Así, estas páginas hablarán sobre altermodernidad, radicante(s), ciencia ficción contemporánea y la respuesta gubernamental a la crisis. Antes de emprender esa labor, deseo hacer dos puntualizaciones: la primera, la altermodernidad, como mentalidad o espíritu de época, es una categoría que se aplica a los sujetos, no a los Estados. Soy consciente, por tanto, de que esta es una línea de interpretación arriesgada que da por sentado que el Estado puede asumir una categoría reservada al sujeto, lo cual es cuando menos debatible. Aun así, creo que los Gobiernos actúan no solo desde la ideología política, sino también desde una determinada “mentalidad de época”, especialmente teniendo en cuenta que cualquier Gobierno está dirigido por seres humanos que no son inmunes al ambiente y la sociedad en la que viven; la segunda, este ensayo está escrito desde la más absoluta cercanía y carezco de distancia crítica para valorarlo debidamente. Por tanto, tómense mis palabras con suma cautela. Esperemos que no estén de acuerdo con lo que voy a decir.

No creo que sorprenda a nadie si afirmo que estas pasadas semanas están siendo duras para todos, y que parece muy poco probable que las venideras vayan a dejar de serlo. Es prácticamente incontestable que esto nos cambiará la vida. De hecho, ya lo está haciendo, en tantos ámbitos que detallarlos todos resultaría una tarea interminable. Es por ello que, más allá de enumerarlos, quiero utilizar este espacio para pensar en esta crisis. El pensamiento, entendido como la búsqueda de simetrías entre realidades diferentes, es un ejercicio particularmente deseable en momentos de incertidumbre porque ofrece relaciones entre diferentes fenómenos que de otro modo pasarían inadvertidas.

Hagamos primero una fugaz pasada por los antecedentes que nos han traído aquí. Desde la crisis del petróleo de 1973, se produce un cambio particular en la geopolítica mundial. La economía neoliberal privilegió el interés particular sobre el general y el beneficio corporativo sobre el derecho a una vida digna. El mantra de *la economía por encima de la vida* se repitió y perpetuó durante los años 80 en los gobiernos de Ronald Reagan, Margaret Thatcher, Felipe González, François Mitterrand o Deng Xiaoping, entre otros. Al mismo tiempo, la nueva mentalidad posmoderna emergió para (a/e)nunciar la caída de los grandes relatos y, con ella, la pérdida de la identidad. La falta de un soporte metafísico para el sujeto llevó a la supremacía de lo sensible-material, al tiempo que la esperanza y la creencia se sustituyeron por el desasosiego, la descreencia y el *simulacro*. La caída del muro de Berlín y el Fin de la Historia, en 1989, apuntalaron ese proceso para dar paso a un tiempo supuestamente libre de fricciones políticas, económicas o sociales donde el capital doblegó a los Gobiernos y se construyó un clima de tolerancia. Así, se consumó una senda utópica basada en el mito neoliberal del crecimiento como progreso, al amparo del único y mejor sistema económico... 11 de Septiembre de 2001. El derrumbe de las torres gemelas conmociona al mundo. El atentado supuso un *choque frontal* contra el neoliberalismo hegemónico. Si 1989 fue el Fin de la Historia, 2001 fue su reinicio. La nueva guerra contra el terror(ismo) desestabilizó el panorama político, lo cual sin duda es una de las causas de la Gran Recesión de 2008.

Esta crisis resulta fundamental, por cuanto trajo una nueva commoción al mundo del arte, que quedaría plasmada en la obra *Radicante*, de Nicolas Bourriaud. En su texto, Bourriaud critica a la posmodernidad y a sus manifestaciones artísticas, asumiendo que la pluralidad de la que hacía gala el arte posmoderno contemporáneo era, de facto, indicativa de un arte débil, carente de la voluntad iconoclasta que debía tener todo arte verdaderamente vanguardista. Un arte cómplice con la narrativa neoliberal capitalista que había conducido a la crisis. Un arte que, junto con la política, era el discurso público que había justificado y amparado unas prácticas económicas en ocasiones abiertamente violentas. Un arte que había dejado de contener una reivindicación para convertirse en un colaborador del poder establecido. En suma, se trataba de un conjunto de expresiones que, si no reproducían la ideología dominante, tampoco la cuestionaban. Esto significaba que, en el mejor de los casos, el arte posmoderno camuflaba ideología neoliberal bajo el paraguas de la libertad, el multiculturalismo y la diversidad. Una operación de camuflaje, similar a cuando los padres disfrazan un medicamento mezclándolo con alimentos, a cuando se mezcla marihuana con tabaco o a cuando se diluye

alcohol en Coca-Cola. Todo bajo la idea de que, una vez disuelto un elemento sobre otro, separarlos resulta difícil cuando no imposible.

Por tanto, se hacía imperativo no solo exigir responsabilidades éticas al discurso artístico, sino reconstruirlo a través de la politización de la propia obra. A juicio de Bourriaud, la reestructuración del arte debía partir de una reflexión estética que llevase, en última instancia, a un cuestionamiento ético de la sociedad que había permitido y amparado la crisis de 2008 en su anhelo por crecer ilimitada y desmesuradamente. Dicho de otra manera, cualquier crítica hacia los discursos de poder debía hacerse rechazando el empleo de los mecanismos retóricos y estéticos que tales discursos empleaban. Rechazar una sociedad implicaba rechazar sus eslóganes. Bourriaud pareció hacerse eco de la reflexión adorniana: *divertirse es estar de acuerdo*. El divertimento, como operación estética asignada genuinamente al arte, implica la anulación del juicio crítico. Por tanto, la reactivación de este hace necesario suprimir el propio divertimento. El arte debía dejar de ser *emocionante* para ser *conmocionante*, porque si no, ¿cómo sería posible detraer al sujeto de la anestesia en la que vive? Para Bourriaud, el débil arte posmoderno solo favorece el adormecimiento del sujeto proporcionándole un plácido sueño. El arte *radicante* debe tornar ese sueño en una pesadilla que sobresalte al sujeto y lo despierte. Es necesario causar un shock que, en su primer momento, debe ser formal. Solo esa violenta sacudida tiene el poder de despertar al sujeto. Obviamente, esa conmoción formal se tiene que acompañar de un auténtico deseo de reinicio artístico. Borrón y cuenta nueva. Hay que asesinar a la posmodernidad, en un acto que podríamos calificar de parricidio (est)ético. Sustituyendo las formas estéticas sobre las que se sustenta el débil pensamiento posmoderno, es posible sobreponerse a él. Si el arte radicante no busca ese reinicio, no dejará de ser una manifestación vacua carente de compromiso político, una forma más de la sociedad del simulacro espec(tac)ular.

Hasta ese punto, resulta sencillo adherirse al manifiesto radicante. Es una mera destrucción de lo anterior. El auténtico reto consiste en el paso siguiente: en el supuesto de que se derribase el arte posmoderno, se pregunta Bourriaud, ¿qué se debería construir en su lugar? Un arte que huya de la debilidad estructural e intelectual. Un arte que, en vez de ligarse imperativamente a su pasado histórico o estético, decida por sí mismo a qué elementos o tradiciones vincularse: pasado, presente, futuro, literatura, imagen, escultura, música... Cualquier nexo que él mismo decida marcarse. Un arte auténticamente globalizado que se conecte con aquello que más le atraiga. De esta manera, sostiene Bourriau, el arte deja de ser un árbol cuyas raíces se hunden en la historia artística, para convertirse en una especie de enredadera sujetada y conectada con puntos diversos a voluntad. Si el

arte posmoderno busca la disolución de la obra, el arte altermoderno busca su revalorización. Si el arte posmoderno es procesual (piénsese en las pinturas de Jackson Pollock donde lo que cuenta es más el proceso artístico que el resultado), el arte altermoderno tiene su punto culminante en el *resultado*; si el arte posmoderno privilegia la tolerancia, el arte altermoderno defiende, precisamente, la politización del discurso. Si en el arte posmoderno cabe el *kitsch*, en el arte altermoderno entra el *shock*. Donde el arte posmoderno es objeto de consumo por parte de una industria cultural burguesa, el arte altermoderno rechaza frontalmente esa dinámica por considerar que el arte consumible no cambia ni se modifica salvo por las decisiones de los mercados artísticos. Esto último es el motivo por el que proponen el cambio como *dynamis* artística, una suerte de garantía protectora que salvaguarde al arte de formar parte del universo de la mercadotecnia. En esencia: la posmodernidad ha suprimido la carga iconoclasta del arte, y tan solo quedan representaciones artísticas formales carentes de todo impulso auténticamente vanguardista. Es, por tanto, crucial restaurar el anhelo rompedor del arte.

Esta misma praxis artística es extrapolable al sujeto. El sujeto altermoderno se compromete políticamente, se sustrae del autoerotismo del mercado y se relaciona con elementos diversos, de forma libre, de acuerdo con su propia voluntad. La historia no le laстра ni le condiciona, sino que desarrolla una “identidad de buffet libre”, tomando aquellos elementos que le interesan y descartando los que no. El sujeto altermoderno se desacomoda y desacomoda al resto. Ejerce un incontestable cinismo. Se suele decir que Nietzsche es el padre de la posmodernidad, pero la libertad y el individualismo con el que el sujeto altermoderno se desarrolla son nietzscheanos: solo acepta aquello que le haga crecer y solo mientras le haga crecer. Aquello que le depotencie, que le deprecie o que le suponga un lastre será ignorado. Si la posmodernidad implica la disolución de la identidad individual en un constante fluir, la altermodernidad supone su solidificación de aquella vieja liquidez. Sigue faltando una metafísica, pero el sujeto altermoderno no se siente perdido ante este hecho, sino que es metafísicamente autárquico: él mismo es todo cuanto necesita para desarrollar su propio cosmos. En la modernidad, el metarrelato condicionaba el conjunto de conexiones intersubjetivas y su marco; en la posmodernidad, la caída del metarrelato implicó la pérdida de sentido y de identidad; en la altermodernidad, la identidad reaparece, fuerte, decidida, comprometida. El sujeto puede ser un provocador que se ha asumido a sí mismo y ha aceptado sus contradicciones, alguien que ha tomado conciencia y control de sí mismo y que reniega de una esencia inmutable, pero sin desprenderse de aquellas cosas que individualmente le dotan de sentido. El sujeto altermoderno se proyecta desde sí mismo hacia el exterior. Ha abandonado esa liquidez posmoderna que

lleva a cambiar constantemente hacia categorías identitarias sin que ninguna lo represente salvo temporalmente. Su yo parte de él hacia el exterior. No se amolda a las circunstancias externas, sino que acepta aquellas que se amoldan a él. Es un sujeto fuerte, con suficiente *carácter* para renegar de la centralidad o aceptarla, según le interese. El término “carácter” deriva del vocablo griego χαρασσεῖν, que significa “grabar en piedra”. Para Carl Schmitt, el agua es un elemento sin carácter porque siempre adopta la forma del recipiente que la contiene. El carácter implica una cierta perdurabilidad, una autoaceptación que, precisamente por dotar de forma al sujeto, lo aleja de la (no)identidad posmoderna. Ya no existe ese fluir errante, sino más bien un autoexamen del que deriva la vinculación con aquello que funciona para el sujeto en ese momento.

Todo esto está muy bien, pero ¿qué tiene que ver con la actual situación? Pues, aun a riesgo de sonar presuntuoso, me atrevería a decir que mucho. Las medidas gubernamentales que se están tomando en todo el mundo se pueden explicar a través de la altermodernidad. La primera medida, y la más significativa, es que los Estados afectados no están tomando decisiones en común para solventar esta crisis. En Asia, no se planteó un frente conjunto para resolver la situación, sino que cada país optó por las medidas que consideró más favorables de acuerdo con sus intereses. De esa manera, el modelo de contención asiático privilegió el *Big Data* como herramienta para el control ciudadano y medidas restrictivas cuya dureza variaba en función de la región. Aunque la pandemia todavía no ha alcanzado su pico en América, actualmente parece poco probable que el continente vaya a tomar medidas consensuadas entre todos los líderes. No imagino a Donald Trump reuniéndose con Nicolás Maduro, López Obrador o Alberto Fernández. Jair Bolsonaro sería el único mandatario con el que podría reunirse, pero ha sido recientemente apartado del poder. Esta escasez de medidas conjuntas también explica que miles de conductores mexicanos se parapetasen en la frontera con Estados Unidos para impedir el paso de estadounidenses potencialmente infectados a tierras mexicanas (la imagen de la ciudadanía mexicana “cerrando fronteras” guarda, a mi juicio más particular, una enorme justicia poética). Si me dirijo a Europa en último lugar, es precisamente porque, además de ser el actual epicentro de la pandemia, es el caso que seguramente mejor conocemos. Evidentemente, el Viejo Continente tampoco está adoptando medidas comunitarias: cada país legisla en confinamiento como mejor le parece, y no hay criterios unificados para el conteo de víctimas mortales, ni un umbral a partir del cual se deba declarar el Estado de Alarma, ni una serie de medidas comunitarias de obligado cumplimiento, ni nada remotamente similar. En parte, esto se debe a que la legislación europea no prevé una situación como la actual, pero por otra parte, nuestros líderes se encuentran

divididos y no alcanzan acuerdos para actuar conjuntamente en esta cuestión. Hace escasos días se reunieron los presidentes y primeros ministros de varios países europeos, y tenían ostensibles diferencias respecto a cuál debería ser el tratamiento de esta crisis. Por tanto, no hay un fondo común al que acudir, ni un marco legislativo, ni una fuerza investigadora. Las autoridades de varias regiones de Europa retienen o requisan envíos de material sanitario comprado por otros Estados con la legitimidad con la que, en guerra, se cortan los suministros al enemigo. Esto evidencia la existencia de una absoluta falta de coordinación a nivel europeo y habla de una absoluta dispersión en el marco internacional. En el peor de los casos, incluso pone de manifiesto que la UE no nació bajo el paradigma de la solidaridad entre países europeos sino más bien de la desconfianza: los Estados miembros ceden cierto grado de control sobre su interior a cambio de obtener una ligera potestad sobre los otros miembros. Las constantes requisiciones han llevado a España a comprar material en China, ya que Europa no puede garantizar determinados suministros sanitarios. David Sassoli, presidente del Parlamento Europeo, ha hablado de “egoísmo nacional” para referirse a esta situación. Sus palabras son reveladoras: “Cambiarán muchas cosas, y cambiará la forma en que miramos a la globalización y sus mecanismos. Cambiará nuestra organización”. Dice también Sassoli que “no podemos usar las anteojeras y los paradigmas que utilizamos en 2008. Tenemos que tener una mirada nueva”.

La realidad de ese egoísmo nacional se plasma en los varios testimonios de subastas a pie de pista de los aeropuertos, donde los países que mejor pujan se llevan los suministros sanitarios. El Banco Central Europeo no ha emitido aún los llamados “coronabonos”, y parece dudoso que eso vaya a suceder, a pesar de que las pérdidas económicas derivadas de esta crisis serán incalculables. Los líderes europeos han cancelado los vuelos que operan en el Espacio comunitario, y se han restituido las fronteras en aras de la seguridad. Son demasiadas evidencias para sostener que se está actuando conjuntamente. De hecho, son varias las voces que se han alzado durante esta crisis para señalar, precisamente, que Europa está yendo en la dirección contraria a la acción conjunta. El proyecto europeo, en opinión de estas voces, parece tener un libre mercado común pero no se está dotando de política común en esta crisis. Esto apunta hacia el peligro de que Europa quede reducida a una mera alianza económica y que, en última instancia, se plantee su disolución ante la evidente falta de una clase política europea y europeísta. En resumen: los líderes mundiales parecen haber regresado en parte a la época de la soberanía.

La soberanía es una idea profundamente poco posmoderna, porque contradice la pluralidad, la *koivnì* tras la que supuestamente se fundamenta la UE, que no es

otra que el abandono de la unilateralidad en favor del multiculturalismo posmoderno. Es más, el soberano no es un sujeto que encaje en la posmodernidad sino, más exactamente, en la (alter)modernidad, porque se trata de alguien que parte de su autoconocimiento para definir al otro, y no al revés. El soberano ordena, dispone. Ejerce la autoridad de la que ha sido dotado. El Estado moderno a partir del siglo XV hereda la *auctoritas* de la Iglesia católica y la personifica en la figura de su gobernante, el soberano, que cuenta con una legitimidad ética para el ejercicio del gobierno. De ahí que los soberanos de los siglos XV al XVIII sean monarcas absolutistas *por la gracia de Dios*. El regreso a la política soberana es un cambio hacia una forma (alter)moderna de afrontar esta crisis, basada en la desarticulación de lo que podría haber sido un frente común. Es cierto que el estado de alarma es un mecanismo previsto en nuestra Constitución para este tipo de situaciones. Sin embargo, su activación está enormemente regulada y solo puede hacerse en casos excepcionales. Esto es así en parte porque es una forma de Estado antieuropeísta que elimina la necesidad de establecer legislaciones comunitarias. La soberanía supone una cierta autarquía, un valerse por sí mismo, una dureza. La soberanía requiere *carácter* y es enemiga de la timidez y la moderación. La soberanía es una forma sólida de gobernar.

Este regreso a la soberanía de los Estados se diferencia de las prospecciones de la ciencia ficción. Estoy refiriéndome a títulos como *Armageddon*, la franquicia *Terminator*, *Independence Day*, *Watchmen*, *Guerra Mundial Z*, *12 monos* y otros tantos títulos que especulan acerca de posibles cataclismos futuros y la respuesta ante un evento que amenaza la vida de miles de millones de personas. La ciencia ficción en estos casos ha apostado siempre por una suerte de “gobierno internacional” que aglutinase una respuesta en muchos casos universal, como una especie de “collage” político. *La vida por encima de la economía*. En *Armageddon*, el Presidente estadounidense pone en contacto a sus mejores astronautas con un equipo ruso, y ofrece al Presidente de México una quita de la deuda mexicana con EEUU a cambio de que el país centroamericano acepte refugiados estadounidenses. En *Guerra Mundial Z*, se forma un gobierno militar a bordo de un barco militar. Inicialmente, se trata de un alto mando estadounidense, pero pronto comienzan a coordinar acciones con otras zonas afectadas. Al final de la película, se intuye que la Humanidad ha decidido luchar en su conjunto. En *12 Monos*, el gobierno está ocupado por un grupo internacional de científicos que toman las decisiones políticas y administrativas. En la saga de películas *Terminator*, los escasos humanos que quedan ya tienen el control político de la Resistencia, cuyo cometido fundamental es unirse para la amenaza común que representa Skynet. En *Independence Day*, personajes de distintos lugares del

mundo y clase social colaboran para desterrar la invasión alienígena, al tiempo que las grandes potencias del mundo se reúnen y forman un Comité Internacional desde el cual se coordina la acción a todos los niveles. El final de *Watchmen* sostiene que, ante la amenaza global, las grandes potencias del mundo aparcarían sus tensiones en favor de su supervivencia. En el mundo real, los países se han retraído sobre sí mismos. Todavía es arriesgado suponer que la falta de internacionalismo esté siendo uno de los errores en la lucha contra el virus, pero también es pronto para descartar esa tesis.

La otra gran característica de la batalla contra el COVID-19 se deriva, precisamente, de la falta de acuerdos internacionales: los Gobiernos están actuando con contundencia. Los confinamientos son solo una de sus líneas de actuación. También está la hibernación de la economía, las ayudas y asistencias a trabajadores y empresas, la paralización de los desahucios, las moratorias o suspensiones de hipotecas y alquileres, y muchísimas otras medidas gubernamentales. Este no es solo el caso de España: Francia e Italia también lo hicieron. El gobierno chino mandó diseñar una aplicación que era obligatorio descargar e instalar, y cuya función principal era la de monitorizar los pasos de cada ciudadano, permitiendo de esa manera controlar que no estuvieran contagiados. Incluso los países que inicialmente se mostraron más escépticos, EEUU y Reino Unido, se están viendo obligados a interceder. Se habla de recuperar el *New Deal* de Roosevelt o el Plan Marshall, a tenor de la enorme recesión económica que seguirá a la crisis sanitaria. Sin embargo, lo que me interesa señalar es, precisamente, lo que apunté al principio: los Estados están actuando con *contundencia*. Si algo está demostrando esta crisis es que las democracias occidentales pueden permitirse, en aras de nuestro bienestar común, coquetear con el modelo propio de los Estados policiales. Se han cerrado fronteras, se ha desplegado al ejército, se ha detenido gente en la calle, se ha vigilado preventivamente a la población o se requiere documentación para ir a trabajar.

No pretendo ser corto de miras: no digo que estas medidas sean un atentado contra nuestras libertades y que debamos infringirlas. Al menos, no por ahora. Pero sí digo que la facilidad con la que las democracias occidentales han adquirido rasgos de dictaduras y han mutado en Estados Híbridos que conjugan elementos democráticos con otros autoritarios permite hablar de Estados Altermodernos. Si el sujeto altermoderno puede vincularse con aquellas formas que él libremente elija tomando aquellos elementos que le interesan y descartando los que no, ¿no es precisamente eso lo que han hecho los Estados ante la pandemia? Parece irónico, pero son las democracias occidentales las que han confinado a 3000 millones de personas y las han encerrado en sus casas. No diríamos que nuestro actual modelo

de Estado es antidemocrático, ¿verdad? Y aún así, tiene características de los Estados autoritarios. Creo que eso se explica asumiendo que es un Estado altermoderno. Personalmente, mi preocupación central en este sentido es que un Estado como el descrito, capaz de invocar rasgos autoritarios sin dejar de ser una democracia, es ejecutivamente perfecto, y será cuestión de tiempo que las élites dominantes del mundo se sientan atraídas por estas nuevas formas del Estado. No debe extrañarnos si en el futuro se producen cambios en el modelo de Estado, porque la Historia nos dice que los Estados cambian como consecuencia de las crisis: la peste del siglo XIV conllevó el auge de los Estados-Nación en el Renacimiento y el declive de los régimes feudales; las Revoluciones Francesa y Americana lanzaron la primera piedra al Antiguo Régimen, la Guerra Mundial terminó con el Imperio Austrohúngaro, entre otros muchos casos. La pregunta no es tanto esa como cuál será la dirección de este cambio: hay quienes apuntan que giraremos hacia los modelos asiáticos, con predilección por el *Big Data* como herramienta para salvar vidas y prevenir problemas, hacia un control social más estricto y una economía enormemente desregulada. También hay quien ha sostenido que esta crisis supone un golpe mortal al capitalismo del que será imposible que se recupere. Podríamos hacer otro análisis sobre el camino al que parece que se inclinan los países europeos, pero eso nos llevaría a excedernos de espacio. Lo importante aquí es que la crisis del COVID-19 ha dado justificación para poner en marcha lo que podríamos llamar un autoritarismo higiénico que contiene en su seno prácticas y procesos hasta ahora vistos como invasivos y lesivos para los derechos de los europeos.

La ciencia ficción contemporánea, en cambio, nos ofreció varios títulos con una perspectiva considerablemente distinta. En muchas obras del género, el Estado no se impone ni toma medidas severas como las que se han adoptado en Occidente. Más bien, se revela como una entidad inoperativa ante la amenaza biológica. No se aprecia una respuesta firme del Estado, sino más bien su desarticulación. En la sociedad posapocalíptica que se nos presenta en *The Walking Dead* no hay rastros del Estado, ni ninguna fuerza estatal responde. Tan solo quedan supervivientes. En *Daybreak* sucede lo mismo: el Estado se revela incapaz de responder al apocalipsis y los adolescentes que quedan vivos son los encargados de buscar comunidades alternativas donde sentirse seguros. También se repite esta dinámica en *28 días después*, cuyo protagonista se levanta cuando ya no queda resto ninguno del Estado. La única obra donde se aprecia una respuesta estatal es *Soy Leyenda*, pero es a través de flashbacks; el presente es un mundo posapocalíptico donde aquellas respuestas tampoco han resultado suficientes. En general, allí donde el Estado adelgaza o flaquea, florece el interés privado. Por tanto, parece lógico suponer que

la ciencia ficción ha utilizado el apocalipsis como un motivo literario para criticar un potencial y peligroso auge del neoliberalismo a través de un muy simbólico “sálvese quien pueda”. La crítica hacia la debilidad del Estado como garante del bienestar de sus ciudadanos tiene que ver con el proceso de neoliberalización llevado a cabo en el último cuarto del siglo XX, proceso que implicó que proliferase la metáfora neoliberal de la “ley de la jungla”. A falta de un Estado que regule el interés general, solo queda el interés particular. Sin embargo, lo que la ciencia ficción no pudo pronosticar es que se formase un modelo de Estado que, como el Dios Jano en la mitología clásica, fuese bicéfalo y pudiese reunir sobre sí mismo atributos democráticos y autoritarios. Este modelo híbrido no aparece nunca: los Estados son o democráticos o autoritarios, en buena medida porque se entiende que para ser lo uno es imperativo rechazar lo otro.

CONCLUSIONES

Quizá la conclusión más obvia ya se haya dicho: “Una vez más en la brecha, queridos amigos” —decía Shakespeare en *Enrique VIII*—. Y, ciertamente, la contundente obviedad es que nos hemos topado de un plumazo con una nueva crisis, cuando las heridas de la anterior todavía sangran. Es incuestionable que queda mucho por vivir y que la situación no ha hecho más que empezar. Sin embargo, creo genuinamente que la forma en que estamos haciendo frente a esta crisis es distinta de lo que vimos en 2008. En aquella ocasión, las recetas germánicas de austeridad se aplicaron por todo el continente, mientras que hoy parece evidente la falta de concierto. Creo que en estos 12 años Europa se ha debilitado: han aparecido los discursos antieuropeos; se ha instaurado la posverdad y la cloaca informativa y mediática y han emergido fenómenos de tiempos anteriores. Por un lado, los nacionalismos y los nacional-populismos, representados en el auge de partidos de extrema derecha; por otro, un nuevo frente revolucionario que busca no dejar a nadie atrás como se hizo en 2008 y que ofreció discursos políticos fuertes en un momento ideológicamente descafeinado. Creo que un punto clave en ese debilitamiento progresivo de la idea de Europa fue el “oxi” griego: no solo porque haya resultado imposible mirar igual a las élites financieras después de aquello, sino porque ha servido como abono para la disgregación del sueño europeo. Los nacional-populistas se sienten traicionados y defienden abandonar la Unión —véase el Brexit— señalando que el caso griego evidencia que los Estados miembros han perdido su soberanía; el frente neoizquierdista interpreta que una Europa donde *la economía por delante de la vida* obliga a un

revisionismo de los pactos sociales antaño alcanzados. Hay un poso profundamente altermoderno en estas formas de entender Europa y la política europea. Las sociedades que han superado la Gran Recesión han emergido mucho más politizadas. En política, hemos pasado de la tolerancia a la reivindicación, de una cierta indiferencia posmoderna representada por el “todas las opiniones son válidas” a formas y modelos de Estado mucho más incendiarios. Basta ver cualquier tertulia política de 2006 y una de ahora. Les invito a hacer ese ejercicio. Notarán los cambios. Aunque todavía estamos luchando para ver que lo personal es político (Foucault), sin duda hemos aprendido que la política es algo muy personal. Todavía es pronto para ver a dónde conducen estos nuevos senderos, que parecen abrirse ahora más que nunca, pero, en este punto, creo que sí podemos afirmar tres cosas sin miedo a equivocarnos: la primera, que Europa y el mundo han cambiado mucho en estos últimos doce años; la segunda, que la generación apolítica a la que pertenecieron nuestros padres está siendo relevada por otra generación enormemente cargada de compromiso político; y la tercera —y quizás la más importante—, que si alguna vez vivimos en un tiempo poshistórico (Fukuyama), atrás quedan ya esos días. Espero que no estén de acuerdo con lo que he dicho.

MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ

UN BOSQUE ES UN BOSQUE ES UN BOSQUE: COLINDANCIA Y REPROPOSITO EN CRISTINA RIVERA GARZA



Creo que me inmovilicé una vez más. Recordé mi vida como árbol, y la posibilidad de quedarme tieso, paralítico para siempre, solo me hizo correr más aprisa sin dirección. Estaba tan embotado con la visión de la anciana que casi caí en la alberca. Me detuve a tiempo. Entonces los vi.

CRISTINA RIVERA GARZA, *La cresta de Ilión*

Acorde a la reescritura del aforismo de Gertrude Stein que proponemos en el título de estas líneas, la obra errante de Cristina Rivera Garza manifiesta la entelequia de la repetición. Por un lado, la autora examina el potencial expresivo del lenguaje hasta transformarlo en un ente dúctil, depurado de convencionalismos, que arrastra la palabra hacia su propio límite para traspasarlo. Por otro, sus bosques textuales conforman una cadena de variaciones donde se dan cita la escritura en comunalidad, atravesada por líneas muertas, y la colindancia, el libro procesual y no sujeto a un estado definido. De ahí que, por ejemplo, su trabajo de investigación sobre el Manicomio General La Castañeda devenga en una obra bicéfala: el ensayo a partir del documento histórico, y una novela, *Nadie me verá llorar* (1999), su hermana gemela, como ella misma la denomina.

En relación con ese interés por la obra inconclusa, la autora asume el repropósito⁸, con el que provee a las formas de un planteamiento-otro. En este sentido, su novela *Verde Shanghai* (2011) ha de ser entendida como una reconsideración del libro de relatos *La guerra no importa* (1991), construida mediante de un collage de voces, ajenas y propias, que exteriorizan y nutren los

⁸ Cristina Rivera Garza, “RE”. *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, 18 de abril, 2012. http://cristinariveragarza.blogspot.com.es/2012_04_01_archive.html#1489744145272803760

Bajo el término ‘repurposing’ presentaba el escritor Kenneth Goldsmith, en su ensayo *Escritura no-creativa* (2011), la reutilización de materiales anteriores con el fin de proveerles otros significados en una creación nueva (En: Kenneth Goldsmith, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2015, p. 32). En el caso de la obra de Rivera Garza, como veremos, el “repropósito” responde tanto a un replanteamiento de su propio trabajo en otro medio o forma literaria como a la yuxtaposición de fragmentos ajenos en el tejido de sus textos.

vínculos entre los textos. La reescritura que propone *Verde Shanghai* desecha la copia mimética de los textos o una mera adaptación, de forma que los relatos aparecen intervenidos estableciendo una relación con el fragmento como archivo autoapropiado, integrado y sampleado en el discurso. Sin duda, este mecanismo creativo responde a una intención de la obra “en-proceso-perpetuo”⁹ (que señalara Rivera Garza para otra de sus propuestas), además de un tratamiento de la escritura como materia, inherente a la escritura conceptual, y que ha resultado favorecido por la lógica de la escritura y lectura en red, así como por la maleabilidad del texto digital.

La articulación de la palabra vertebría, entonces, su proyecto creativo. A este respecto, tanto la narrativa como la poesía de la autora y, por ende, sus obras más ensayísticas y teóricas, dentro y fuera de los medios digitales, suponen un inagotable escrutinio que incide en el fracaso comunicativo del lenguaje. Si bien la ficción le permite cristalizar ese rastreo de un modo más palpable, en sus libros de poemas la búsqueda se expresa a través de la amplitud de los significantes o de su equívoco. Así, en *La más mía* (1998), su primer poemario, la convalecencia de la madre origina una experiencia de verbalización donde el *yo* y el *tú* poéticos se fusionan en una entidad-otra, en una matergrafía, que también ha apuntado María Ángeles Pérez López¹⁰. Del mismo modo, en *Ya no vivo aquí*, el sujeto transmuta en un *nosotros* de la memoria y este en cuerpo textual cuyo lugar es la escritura; es decir, una pérdida. Sin embargo, será en *¿Ha estado usted alguna vez en el mar del norte?* —compilado en *Los textos del yo* (2005), junto a las anteriores plasticidades del sujeto— donde Rivera Garza, por un lado, construya un yo-soy-otras a través del poema bajtiniano y multifocal y, por otro, transgreda la naturaleza genérica de un texto concebido blogísvela¹¹, esto es, ciberescritura nativa.

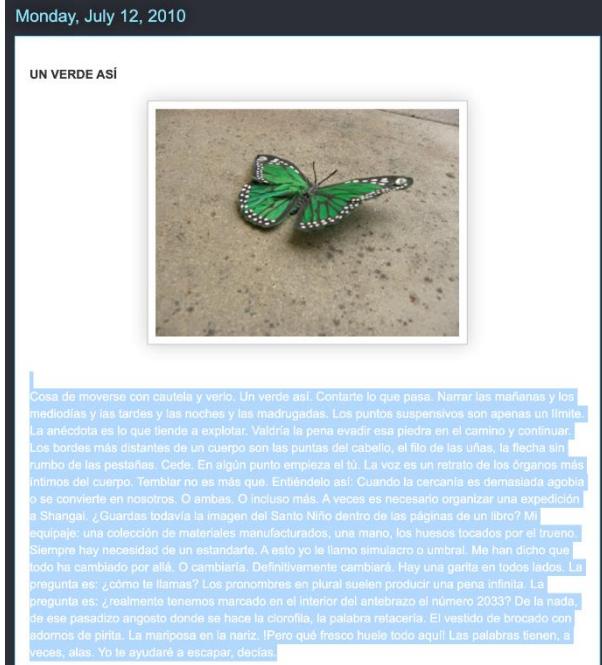
Se deduce, por tanto, la intención bífida de las obras, esencia de *La muerte medida* (2007) —poemario y novela—, así como una reformulación de las categorías, advertida tanto en *El disco de Newton. Diez ensayos sobre el color* (2011), composición ensayística, entre el aforismo y el poema, construida a base de

⁹ Cristina Rivera Garza, “Blogísvela. Escribir a inicios del siglo XXI desde la blogosfera”. En Roberto Bolaño (ed.): *Palabra de América*. Barcelona: Seix Barral, 2004, p. 177.

¹⁰ María Ángeles Pérez López, “Los laberintos del yo en la poesía de Cristina Rivera Garza”. XI Congreso Internacional de la AEELH: ‘Laberinto de centenarios: una mirada trasatlántica’. Universidad de Granada. Granada, 10-12 de septiembre de 2014 (ponencia, texto inédito).

¹¹ La propia Rivera Garza empleaba el concepto de blogísvela para describir el carácter opaco de la escritura de *Words are the Very Eyes for Secrecy* (2003- 2004), su primer blog: “la blogísvela se erige, orgullosa, de sus propias sombras, de sus muchos trucos de velación. [...] Ya desde antes, pero sobre todo ahora después de ella, espero novelas que nos revelen menos y nos oculten más; novelas que se detengan en la opacidad misma del lenguaje, en su ser-ahí, dentro del texto, dentro del mundo”, en Cristina Rivera Garza, ibíd., p. 178.

infinitivos que apelan al color y donde este deviene en concepto, como en *Viriditas* (2011). Este último, además, no podría entenderse como una mera adaptación al papel de la serie “Un verde así”, publicada en su blog *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, entre los meses de junio y julio de 2010, sino como una transmutación o transferencia semiótica del espacio digital a la letra impresa.



LUNES, JULIO 5, 2010
3:55 PM

Cosa de tropezar y encontrarlo. Un verde así. El camino será muy largo, eso se sabe. La vergüenza que embarga cuando no se reconoce, aunque sea por un fragmento de segundo, el rostro que se creía inolvidable. La eternidad comienza así. Un día. Dicen que las uñas continúan creciendo aún después de muertos. Se dicen tantas cosas en Shangái, sin embargo. Es necesario desbrozar. El ruido de las máquinas cuando cortan. Podar. Tú destázame las puntas del cabello, si puedes. Olvidar es un sinónimo. En alguna ocasión estuve perdida por horas enteras dentro de la Ciudad Prohibida. Ca. 2005. **Los mapas suelen desorientar.** Usted no está aquí. Ni aquí. En lo que piensa el hombre que, después de desnudarse, entra muy despacio en el mar. En lo que piensa ese mismo hombre cuando sale del agua helada, desparvorido. Es lo que piensa cuando corre sin volver la vista atrás. Sus pies se fueron por allá. Piensa, con toda seguridad, “soy la mujer que ve a través de una lente”. El rostro que se creía inolvidable mira el camino asfaltado desde la fotografía. La tristeza es una forma de la inmovilidad. A las estatuas de marfil una dos y tres así. El talón de Aquiles es en realidad una grieta. El pensador. El rostro alguna vez reconocido se convierte eventualmente en una nube, o una planta, o una señal de tráfico, eso se dice en Shangái. Semáforo. Un poeta es un alacrán, eso también se dice en Shangái. O se dijo. O se dirá. Ibiramos a ilegar.

IZQUIERDA: Captura de pantalla de una entrada de la serie “Un verde así”, publicada en el blog
DERECHA: página de *Viriditas*, publicado en papel.

En la blogoescritura, las piezas ofrecen un ejercicio textovisual de escritura generativa, a partir del verde de las imágenes, donde la autora combina las estrategias del conceptualismo con los recursos de la web 2.0. Rivera Garza interviene la inmaterialidad de la palabra digital, manipulada en su potencia gráfica, mediante las opciones de formato, tintándola a través del código, y volviéndola imperceptible sin la interacción del cursor. En *Viriditas*, sin embargo, la escritura, que ya no se ofrece acompañada por todas las fotografías y está exenta de la acción directa de los comandos, articula la estrategia conceptual desde las marcas y cicatrices del ciberespacio, esto eso, a través de su posibilidad postdigital, En palabras de Roberto Cruz Arzabal:

[...] el libro es una bitácora que crea un efecto de presente perceptivo mediante la narración y descripción de objetos y sucesos, al tiempo (que) es un artefacto híbrido en tanto que relaciona, sin aparente mediación,

fotografías y escritura literaria, ello sin dejar de evidenciar que se trata de un objeto que tuvo su origen en una bitácora electrónica.¹²

Con respecto a su obra narrativa, si existe una constante que la atraviese, esta corresponde a la curiosidad, es decir, al deseo de saber, que, aun originado desde el pensamiento, no busca darle un sentido textual sino visibilizar las complejas formulaciones de la escritura. A pesar de que la persecución funciona como desencadenante de la historia, a medida que el relato avanza, los acontecimientos se desplazan a un nivel secundario y la preocupación tanto estética como ética por el acto de nombrar se transforma en el elemento preferente. No obstante, los textos de *Ningún reloj cuenta esto* (2002) e incluso de la novela *Nadie me verá llorar* proporcionan, en buena medida, narraciones menos crípticas y experimentales que su corpus posterior. De hecho, sin abandonar la idea de lo real-no-real, la secuencialidad quebrantada, o la prosa cruzada por el documento, mantienen al lector en una cierta hilaridad de los hechos narrados. Así, en *Nadie me verá llorar*, el relato de la locura no llega a subordinar por completo la investigación sobre Matilda Burgos.

Sin embargo, la publicación de *La cresta de Illión* (2002) supone un cambio del paradigma narrativo en la creación de Rivera Garza. La autora arruina las tramas y se impone el hermetismo de una prosa connotativa que aniquila las expectativas del lector, confrontado su entendimiento hasta el después de las obras. Sirvan como ejemplos la ambigüedad entre lo real ficcional y lo imaginado en *La cresta de Illión*, el relato de un silencio en *Lo anterior* (2004), la persecución de ausencia en *La muerte me da* (2007), la incógnita esfumada en *El mal de la taiga* (2011) o la búsqueda de un personaje que se sabe múltiple en *Verde Shangai*. Su narrativa se expande en caminos heterogéneos y convierte en lenguaje todos los elementos de la narración, desde el contexto hasta los protagonistas, que aparecen transnominalizados en función de sus características ficticias y, en consecuencia, volubles. De ahí que, de nuevo, el fracaso de lo comunicado domine los relatos y que los libros se conviertan en bosques poblados de personajes arbóreos, cuya existencia resulta únicamente un pretexto narrativo. Por tanto, “sus historias son divagaciones sin pies ni cabeza”¹³, como subraya uno de los interlocutores de *Lo anterior*, y lo anecdótico se diluye en ese espacio de la colindancia donde residen el “adentro” y el “afuera” del texto, además de estos seres imposibles.

¹² Roberto Cruz Arzabal, “Dispositivos artísticos post-digitales: escrituras de ida y vuelta”. *Humanidades Digitales*. <http://humanidadesdigitales.net/blog/2014/04/18/dispositivos-artisticos-post-digitales-escrituras-de-ida-y-vuelta/>

¹³ Cristina Rivera Garza, *Lo anterior*, México, D.F.: Tusquets, 2004, p. 155.

Pero la narración polifónica de Rivera Garza no solo se nutre de estas voces conscientes de su muerte en la letra escrita sino también de otros cadáveres textuales que la atraviesan y determinan su condición comunal. Las piezas que integran esta escritura se desplazan desde el texto de origen para adquirir otro sentido, produciéndose, por tanto, una serie de recontextualizaciones nunca definitivas, algo que le sucede, por ejemplo, a los fragmentos de Alejandra Pizarnik en *La muerte me da*.

5) *El padre, que tuvo que ser Tiresias*: ¿y sabías tú, Cristina, que Polimnia y Apolo avisaron a Tiresias en su última noche para decirle que él era una historia y que las historias no acaban nunca y que las historias crean a los dioses y a la poesía, nunca al contrario? ¿Lo sabías?

6) *Flota en el río*: y todo lo que hace a final de cuentas. Flotar en el río. Lo cual produce el río y el flujo del río.

7) *Pero tú, ¿por qué te dejaste asesinar escuchando cuentos de álamos nevados?* ¿y te das cuenta, Cristina, de que estamos rodeadas de álamos? Son tan hermosos, ¿verdad? Sin duda. Lo son. Hermosísimos.¹⁴

Es en este sentido de los textos construidos con otros donde se fragua la idea de una “comunidad esporádica”¹⁵ de creación tanto *off* como *online*. De ahí la escritura de una blogsívela, es decir, un montaje narrativo que sigue las pautas de la blogoficción pero que se aleja, en gran medida, del elemento de la máscara avatárica analizado por Daniel Escandell¹⁶, pero que se orienta mediante los comentarios e incursiones de sus propios lectores en la blogosfera. Pero, más aún, ¿cómo leer una obra, renovadora del concepto de saga, cuyos personajes transgreden los límites electrónicos y analógicos, como es el caso del universo creado desde *La muerte me da*? Sin duda, su estrategia de lectura estriba en la narración transmedia, desarrollada y conceptualizada por Henry Jenkins, donde la ficción se disemina en diversos medios y soportes, y requiere la búsqueda atenta del público para ser descubierta en su totalidad.

¹⁴ Cristina Rivera Garza, *La muerte me da*, Barcelona: Tusquets, 2008, p. 88.

¹⁵ En un texto reciente publicado en *Tsunami* (2018), Rivera Garza empleaba la expresión “comunidades esporádicas” para referirse a la existencia de comunidades de blogueros y lectores que acompañan y actúan ante las ocasiones de violencia simbólica, poniendo a disposición de la víctima no solo las herramientas tecnológicas sino también la posibilidad de un nosotros. En sus palabras: “es bueno recordar que nadie tiene un cuarto propio si no existe una casa y, alrededor y dentro de la casa, una comunidad que la constituye y afecta”, en Cristina Rivera Garza, “La primera persona del plural”. Gabriela Jáuregui (ed.). *Tsunami*. Ciudad de México: Sexto Piso, 2018, p. 164.

¹⁶ Daniel Escandell Montiel, *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.

“Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. [...]. Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente [...]. El recorrido por diferentes medios sostiene una profundidad de experiencia que estimula el consumo. La redundancia destruye el interés de los fans y provoca el fracaso de las franquicias”.¹⁷

En el año 2007, la desconocida autora Anne-Marie Bianco publica el poemario *La muerte me da*, obra de carácter conceptual cuyos textos escrutan el lenguaje, uniendo palabra y cuerpo, escritura y muerte. Posteriormente, en ese mismo año, aparece una novela de título homónimo, de Cristina Rivera Garza, donde incluye el texto de Bianco posiblemente atribuido al asesino serial de la trama. Uno de los protagonistas, la Detective, participa en una sucesión de casos frustrados dentro del libro de relatos *La frontera más distante* (2008) y en la novela *El mal de la taiga* (2012). Asimismo, una figura diminuta que interactúa con los personajes de las narraciones protagoniza *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*, un conjunto de composiciones textovisuales, que Rivera Garza denominó fotonovela. Dentro de su blog, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos* (2004-), la autora recupera el avatar de la Detective y otros personajes, en un juego de identidades que añaden nuevas perspectivas al mundo narrativo. *La muerte me da* se convierte, por tanto, en una obra que supera las fronteras de los formatos, y cada fragmento textual aparece diseminado a la espera de un lector no solo activo sino, sobre todo, alerta.

En este contexto de trabajo con los medios digitales, podemos situar *@EstacionCamaron*, la tuitcrónica que Cristina Rivera Garza publicó en el magma de datos de Twitter del 19 al 21 de abril de 2016 dentro del marco de las actividades del Primer Festival de Literatura Digital, organizado por la Secretaría de Cultura, a través de la Coordinación Nacional de Literatura de México. Estas jornadas, fundamentalmente llevadas a cabo en la red social, contaron con la participación de otros autores como Alberto Chimal, José Luis Zárate o Alberto Ruy-Sánchez cuya obra, como en el caso de Rivera Garza, apuesta por una vertiente digital que interroga el encuentro entre la literatura y las tecnologías de la información y la comunicación. Sin embargo, y pese a que la obra de Chimal, por ejemplo, se interesa, entre otras cuestiones, por la función del autor o la participación de los lectores en Twitter, el trabajo de Rivera Garza proporciona una mirada crítica que, desde los propios medios, abarca las relaciones de poder dentro y fuera de la

¹⁷ Henry Jenkins, *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2008, p. 101.

escritura. Esta tuitcrónica, que ya no podemos asumir tampoco como una crónica volcada en Twitter sino como una composición simbiótica con la red social, emerge como responsabilidad ética ante las violencias simbólicas ejercidas en los textos, desde los textos y en los espacios representados en ellos, y lo hace asumiendo las acciones y los efectos del entorno digital. El relato que Cristina Rivera Garza presenta a través de Twitter, en *@EstacionCamaron*, recoge la experiencia del viaje de la autora al que fuera llamado “el triángulo del algodón” en el estado de Nuevo León, región fronteriza del norte de México. A medida que avanza el relato, la autora ofrece una lectura relacional atravesada tanto por los afectos como por los discursos de dominación que imperaron en el espacio de Estación Camarón como paraje físico, en este caso, pero también aquellos que se insertan tanto en la propia escritura como en el ámbito virtual de Twitter. De este modo, el texto se articula mediante la presencia de otros relatos, en una suerte de escritura colectiva o, concretamente, comunal, que convoca en el mismo instante de la enunciación los fragmentos textuales subyacentes detrás de cada creación literaria, algo que la propia Rivera Garza ha denominado “poéticas de la desapropiación”¹⁸.

En suma, tras este recorrido, se hacen evidentes los problemas para categorizar estas textualidades apoyadas en el potencial de “transmutación”¹⁹ de la literatura. Ubicada según Celso Santajuliana y Ricardo Chávez Castañeda dentro de la “generación de los enterradores”²⁰, Cristina Rivera Garza apuesta por una escritura velada y de fronteras maleables. De ahí que, en ciertas ocasiones, el discurso se contagie por el “afuera” y el “alrededor” de la autora y que confirme la naturaleza hiperconectable del acto creativo, un “pensamiento libre” y “errático” defendido por José Luis Brea²¹. Por otro lado, el empleo de los medios digitales no solo como dispositivos de producción sino también como plataformas experimentales y “tecnologías de la disensión”²² conlleva un análisis de la contemporaneidad manifiesta en las formas creativas del presente. Mostrando que toda escritura digital o analógica aparece cruzada por dinámicas afectivas, Rivera Garza deja al descubierto la maquinaria tecnolingüística que modula los textos.

VEGA SÁNCHEZ

¹⁸ Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*.

¹⁹ Víctor del Río: “Arte de concepto como literatura.” *Revista de Occidente*. 381, p. 27.

²⁰ Ricardo Chávez Castañeda y Celso Santajuliana, *La generación de los enterradores II*. México, D.F.: Nueva Imagen, 2013.

²¹ José Luis Brea, *El cristal se venga: textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea*. México D.F.: Fundación Jumex Arte Contemporáneo- Editorial RM, 2014, p. 194.

²² Según Juan Martín Prada, estas tecnologías proponen “pensar socialmente internet, analizar políticamente sus dinámicas de funcionamiento”, en *Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal, Edición Kindle, 2012, pos. 15989.

EL VIAJE Y SUS DERIVAS. A PROPÓSITO DE *BARRA AMERICANA*, DE JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ



Para hablar de los lugares donde una vez vivimos o donde la casualidad nos condujo.

JAVIER GARCÍA RODRÍGUEZ, *Barra americana*

I

En su discurso de recepción del premio Juan Rulfo, entregado el 28 de noviembre de 2015 en Guadalajara, Enrique Vila-Matas quiso hablar del futuro y contó cómo, desde el pasado, pensaba en el nuevo siglo y en su literatura:

Pensaba que en ese siglo se cedería el paso a un tipo de novela ya felizmente instalada en la frontera; una novela en la que sin problemas se mezclarían lo autobiográfico con el ensayo, con el libro de viajes, con el diario, con la ficción pura, con la realidad traída al texto como tal. Pensaba que iríamos hacia una literatura acorde con el espíritu del tiempo, una literatura mixta, donde los límites se confundirían y la realidad podría bailar en la frontera con la ficción, y el ritmo borraría esa frontera.

Esa alusión al relato de viajes por parte de quien reuniese sus ensayos bajo el título de *El viajero más lento* no parece en absoluto azarosa, tratándose además del feliz anuncio de bailes literarios en unos confines que son tan textuales como geográficos. Tampoco es casual el repunte que la literatura ambulatoria, inspirada ya por breves caminatas, ya por largos periplos, ha experimentado en las dos primeras décadas del siglo XXI en el espacio transatlántico y en lengua española. Si las escrituras del desplazamiento atesoran desde siempre el presente de su contexto de enunciación, ningún género ha habido más propicio para retratar el escenario de globalización e hipermovilidad de los últimos años.²³

²³ El mismo presente que ahora impone un interrogante: ¿será atrevido confinar ya ese periodo entre septiembre de 2001 y marzo de 2020?

II

Barra americana, el libro de Javier García Rodríguez publicado en 2011 en DVD Ediciones y recuperado por la Editorial Delirio en 2013, rememora una estancia de su autor en Estados Unidos, aunque pulverizaría el horizonte de expectativas de cualquier lector aficionado a los relatos viajeros. Envueltos en más de una decena de citas que dialogan a distintos niveles sobre viaje, escritura, realidad y ficción, los nueve textos reunidos conforman un excelente muestrario de metaliteratura e intertextualidad —imposible obviar en su vertiente creativa que el autor es profesor de teoría literaria y literatura comparada.

El viaje, decía, demuestra desde la Edad Antigua una especial aptitud para asimilar diferentes prácticas de movilidad, así como para condensar las tendencias comunicativas y artísticas de cada época. Pero, además, su natural disposición para la experimentación literaria ha propiciado que, parafraseando a Beatriz Colombi, cada ejemplar parezca único en su especie. Así, en un mundo en el que no quedan rincones por descubrir, en el que el acceso a la información está ampliamente extendido y hemos llegado a viajar sin ver con Andrés Neuman e incluso a ver sin viajar o viajando *in vitro* con Mercedes Cebrián, lo que leemos en este tipo de obras no son tanto descripciones producto de los viajes como las reflexiones que estos suscitan en los escritores que viajan.

En su estudio sobre el género viajero, Federico Guzmán Rubio afirmaba que posee tanto la capacidad de insertarse en otros como de integrarlos. Según el investigador, desde el último tercio del siglo XX se habría ido abriendo paso el relato de viajes híbrido, que llevaría a cabo una “disolución de los géneros”. Una receta contraria a la que sigue la literatura *Thermomix* (así llamada por Javier García Rodríguez), porque no deja nada a la improvisación, preocupada por añadir a cada obra los mismos ingredientes y en la misma cantidad.

Cabe entonces preguntarse cuáles son los indicios de ese cambio visibles en *Barra americana* y por qué admite la denominación de viaje misceláneo en correspondencia con esa literatura mixta de la que hablara Vila-Matas. Pues bien, *Barra Americana* se compone de nueve capítulos o episodios, de los cuales siete están dedicados a diferentes lugares: Iowa —por partida doble—, Chicago, Florida, Minneapolis, Wisconsin y Boston. Se trata de una serie de viajes discontinuos que tienen como hilo conductor la itinerancia desde un punto central, que siempre es Iowa. El objeto de cada excursión es diferente y, por tanto, lo es el contenido: en los siete relatos la anécdota es mínima y da pie a la reflexión sobre música, sobre literatura, sobre diferencias culturales, etc. En cuanto a los dos restantes, podrían ser descritos como ejercicios de teoría y escritura creativas, en línea con lo

explorado por García Rodríguez en *Literatura con paradiña. Hacia una crítica de la razón crítica* (2017). De hecho, la conexión es más que evidente si se leen en paralelo “Lyrica® (patología y tratamiento)”, del libro más reciente, y “Acerca de cómo si la tecnología no llevara inscrita la obsolescencia en su médula, creeríamos que el amor es imperecedero, por no decir eterno”, de *Barra americana*, textos que intervienen respectiva y literariamente un prospecto y el manual de instrucciones de un casete.

La obra, en resumidas cuentas, mezcla la narración en clave autobiográfica, tan próxima al diario, con la descripción característica de la crónica o el libro de viajes, intercalando siempre la crítica cultural y la cita literaria. Todas estas modalidades de escritura configuran un texto indeterminado genéricamente y motivan una aproximación múltiple y diversa a partir de sus derivas.

III

La deriva primera de *Barra americana* tiende hacia la crónica; a su manera, lo es de la estancia académica del escritor en una universidad del Medio Oeste de los Estados Unidos, del mismo modo que los modernistas Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo las escribían cuando pasaban temporadas en Europa por motivos profesionales, ya fueran diplomáticos o periodísticos. Como ellos, García Rodríguez pretende escapar de los clichés del *souvenir* rebuscando en su archivo personal la manera de distinguir su relato y, en su caso, serán la literatura de David Foster Wallace, la novela de campus y un puñado de canciones, entre otras querencias, el “vértice extra” con el que según Jacinto Fombona la crónica consigue empastar la realidad exterior con la percepción y el mundo del escritor. Por eso afirma: “los lugares –algunos muy a su pesar, todo hay que decirlo– cargan con el orgulloso peso de las canciones que los mencionan, arrastran el lastre de lo cantado sobre ellos, soportan el prestigio de su raquíctico himno de mínima patria”; y resuelve: “supe que quería ir a Chicago en el momento mismo en que escuché a Buddy Guy interpretar en directo su versión de *Sweet Home Chicago*”.

Ni siquiera cuando se aborda su dimensión periodística se deshace la crónica de los conceptos “híbrido” (Albert Chillón) o “frontera” (Susana Rotker). Lo mismo sucede con la segunda de las derivas de *Barra americana*: el dietario. El libro de Javier García Rodríguez bien podría considerarse tal, porque registra, como se haría en un diario, las andanzas o retazos de una vida, pero no solo, y así lo apunta Juan Manuel Trabado Cabado a propósito de los libros misceláneos de Augusto Monterroso: “En suma, lo que existen son restos de esa lectura fragmentada,

anotaciones en el cuaderno de bitácora no de la vida sino principalmente del laberinto de libros por los que se transita. Más que un diario, el texto supone la conjunción de fragmentos que ofician a modo de reflexiones y glosas que nacen a partir de otros textos”.

En el siglo XXI, los libros de viaje recogen el afán de experimentación de los dietarios, su estructura imposible siempre en transformación, la ficcionalización, finalmente, de un yo que ya no es el viajero documentalista de los siglos XIX o XX ni un coleccionista de postal:

El Medio Oeste de los Estados Unidos no es solo un espacio geográfico; es también un estado de ánimo. Has venido hasta aquí para hacer un Curso de Escritura Creativa en la Universidad de Iowa. Nada sabes del sitio excepto lo que has leído en los libros. Esa es una constante en tu vida (¿denominamos a esto “constantes vitales”?). ¿Qué conoces? ¿Qué encuentras? ¿Qué vives?

En este repliegue reflexivo el relato entronca con su tercera deriva, la que lo aproxima al ensayo. Entendido como ejercicio o experimentación, antepone una concepción productiva del viaje, no ya reproductiva —esos *souvenirs*, esas postales— ni de consumo. No son pocas las voces que relacionan la evolución de la escritura de viaje con recursos característicos de la literatura contemporánea en los que, por otra parte, frecuentemente se reconoce cierta raigambre ensayística: sucede con la autorreferencialidad, patente en todo momento en *Barra americana*, con el sujeto narrativo comentando las estructuras sintácticas que emplea (su modo de narrar). Y también con la fragmentación: además de la macroestructura que se configura como un puzzle de crónicas, un buen ejemplo sería el octavo capítulo “No cielo, cuadernos de Iowa”, compuesto por una sucesión de fragmentos propios y ajenos que ofrecen la visión caleidoscópica de lo que podría ser una rutina americana.

El libro, además, da la bienvenida con tres páginas de citas. Y se descubrirá enseguida que, además de abrir con fragmentos de otros cada capítulo, también los cierra así. Según Beatriz Colombi, los paratextos —estas citas, los rótulos de cada nuevo destino— son marcas de cohesión fundamentales a la hora de definir la escritura del viaje: hablan a un tiempo del género y del itinerario, ayudan a leer lo que se ve. Pero aquí, además, propician un debate con el lector en torno a la verdad de la ficción y la ficción de la verdad. Función similar tienen las relaciones intertextuales y/o metatextuales: la presencia de otros textos es continua en toda la obra, y más aún, se establece un diálogo crítico con ellos. La obra, a partes iguales crónica, dietario y ensayo, impone la materia libresca que han defendido autores como Monterroso en *Movimiento perpetuo* o Vila-Matas en *Dietario voluble*, para

quienes las citas ajenas son un lujo, una parada inevitable cuando se hace literatura. Así se lee en el séptimo texto, “El día que conocí a David Foster Wallace (Respuesta al ‘Acertijo pop 9’)”:

Este relato va a estar lleno de notas a pie de página. De notas a pie de página, de citas y referencias bibliográficas. Extravagancias de la escritura (pos)moderna. Libertadas de la narrativa actual. Variedades de la hibridación genérica. Posibilidades de la ficción (el juego de la ficción produce monstruos). Apropiación del fragmentarismo contemporáneo.

IV

En las páginas finales de la primera edición de *Barra americana* la nota del autor reza, entre paréntesis: “Esto no es un libro de viajes”. Mucho antes que René Magritte, ya Stendhal en *Memorias de un turista* (1838) había renegado de toda facultad reproductiva de su relato —“ceci n'est pas un livre d'exactitude— y Lamartine, directamente, lo había negado todo en *Viaje al oriente* (1835) —“ceci n'est ni un livre, ni un voyage”—.

V

En *Barra americana* todo apunte parece casual y el viaje, un mero pretexto. Y, sin embargo, “Minneapolis: la ciudad del agua” termina así:

Nada determina el éxito de un viaje, pero si no pones muchas ilusiones en él, si no pretendes encontrar nada, si te vale con que los ojos que te miran hayan visto las mismas cosas que tú has visto, si volver lleva en sí la recompensa, si el mayor regalo es reconocer las nuevas calles como lugares propios, el lugar de donde regresas quedará en ti y quizás un día, en tus sueños, encuentres los edificios transparentes de la ciudad del agua.

En este tipo de escritura, la forma asimila el movimiento del viaje que impulsa la creación. De ahí su inestabilidad genérica, sus derivas. La casualidad, en todo caso, guía los pasos del viajero, nunca su relato. El viaje se convierte en arte móvil, sin raíces —*radicante*—, capaz de trazar los contornos de edificios transparentes y de borrar las fronteras al son de su baile.

SHEILA PASTOR

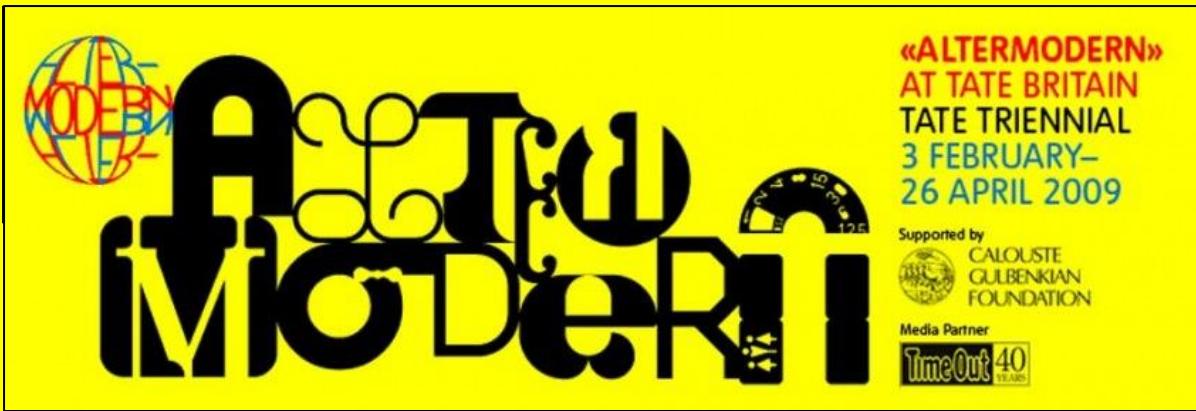
SOBRE EL ESTADO ACTUAL DEL RADICANTE



EDIFICIO DE LA TRADICIÓN



ALEJANDRO V. FERNÁNDEZ



“Altermodern art is thus read as a hypertext; artists translate and transcode information from one format to another, and wander in geography as well as in history. This gives rise to practices which might be referred to as ‘time-specific’, in response to the ‘site-specific’ work”. **NICOLAS BOURRIAUD.**

“Toda la literatura es una nota al pie de página del Fausto. No tengo ni idea de lo que quiero decir con esto”. **WOODY ALLEN.**

“El aura benjaminiana está en manos del mercado, las instituciones y los medios de comunicación”. **LARO DEL RÍO CASTAÑEDA.**

“Quien perrea solo espera perrear a Dios un día”. **ANTONIO MACHADO.**

“Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad). Los hilos de la marioneta, en tanto que rizoma o multiplicidad, no remiten a la supuesta voluntad del artista o del titiritero, sino a la multiplicidad de las fibras nerviosas que forman a su vez otra marioneta”. **DELEUZE Y GUATTARI**, *Mil mesetas.*

“
”.
PERINOLA.

BLOG: APOSTASIASALAMANCA.BLOGSPOT.COM.ES

INSTAGRAM: @APOSTASIAREVISTA

TWITTER: @REVISTAPOSTASIA

