

EL GLOBO Y EL PÁJARO.
TRAMAS POSTANTROPOCÉNICAS PARA CONJURAR
EL APOCALIPSIS ACONTECIDO

POR

GUADALUPE LUCERO
Universidad de Buenos Aires

I. UNA VISIÓN EXTRATERRESTRE

Jamás se es más provinciano que cuando se quiere tener
una “visión global”...

Bruno Latour, *Cara a cara con el planeta*

No hace falta desarrollar una simple búsqueda en Google para tener la certeza de que el globo azul y blanco sobre fondo negro es la imagen estereotipada que tenemos del planeta. El globo a menudo aparece entre manos u observable como absolutamente cercano y disponible. Esa imagen, la más familiar que tenemos de la tierra, es, sin embargo, una imagen extraterrestre. Pero no hacía falta salir a la estratósfera en una nave espacial para sentir esa exterioridad que sólo puede sentirse ante lo conquistable.

En “La época de la imagen del mundo” Heidegger afirma que la esencia de la época moderna es la cuestión de la representabilidad, y especialmente la representabilidad del mundo. El mundo es abarcable en términos de imagen porque es posible hacerse una idea, una visión de su totalidad. Se trata de una totalidad visible, disponible, que convierte al mundo en apropiable. Solo a través del dominio de la representación imaginaria del mundo es posible considerar la necesidad de un punto de vista que se construya como contraparte de la totalidad. Esa contraparte es la del punto de vista antrópico, aquel que erige al hombre como lo fundamental y necesario en medio de todo lo que hay (Ludueña). La representación global del planeta se exige para el punto de vista correlativo no intramundano. Si nos enredamos entre los existentes del mundo difícilmente veamos más allá de lo que nuestras terminales sensibles logren rozar. Cuanto más limpio de seres el horizonte, más fácil será configurar un paisaje.

En *Esferas III*, Sloterdijk cita el texto heideggeriano para desde allí recorrer las imágenes de la globalización como “motivo dominante del pensamiento europeo”(43). Este motivo implica en primer lugar el estriaje de lo inconmensurable. El espacio no es

el medio que es con y entre los cuerpos que lo habitan y que más bien lo constituyen. En adelante el mundo parece encajar en la geometría de la esfera: forma inteligible por antonomasia. Sin embargo ¿no habrá otros pueblos, entre los puntos definidos geoméricamente, que resultan ininteligibles a causa justamente de su no globalidad? Tomando prestada la terminología deleuziano-guattariana, para construir el mundo como una esfera primero es necesario trazar la red de puntos, la grilla, sobre la cual el mundo mismo podrá desplegarse. Dominar la esfera como forma y figura es ante todo considerar que es posible un estriaje total del mundo. Sabemos, sin embargo, que los espacios nunca pueden estar completamente estriados. El espacio liso, aquel que se ocupa sin medir, que adquiere sus cualidades a partir de los cuerpos y los pueblos que lo habitan, surge aquí y allá, y se encuentra junto a cualquier estriaje (Deleuze & Guatari).

La esferopoiesis del mundo no sólo implica la construcción de su imagen a partir de la geometría de la esfera sino, junto con ella, la de su disponibilidad real y simbólica, en tanto que la sensación misma del lugar se transforma en la relación geométrica del punto en el globo:

[L]os seres humanos, y sólo ellos, en tanto que conciben la figura del globo, se colocan en una relación inteligible, formal y constructiva con el todo del mundo. Tener un lugar en la naturaleza significa ahora, tras el encuentro del ser y del círculo: ocupar un sitio en un gran globo, sea ese sitio central o periférico. (Sloterdijk 43)

Se trata de un trastorno en la relación con la naturaleza, o quizás el comienzo de una lógica de relación que requiere separar, al menos formalmente, dos términos que se vinculan. Los seres humanos devienen así puntos que no son sino el extremo superficial de los rayos que atraviesan diametralmente el globo. La esferopoiesis se apoya en al menos dos ámbitos del pensar: la metafísica del círculo y la estética de su representación y construcción. No solo pensamos el mundo como un globo, también lo creamos y configuramos. Desde este punto de vista, la cuestión de la globalización resulta el asunto más antiguo de Occidente, y así lo demuestra la profusa imaginería esférica con la que Sloterdijk dialoga. La tierra habrá estado siempre disponible como esfera en los pies o en las manos de los emperadores y las reinas, tanto más repetidamente representados como preeminente fuera el vector conquistador de sus imperios. La tierra así, tomada en un solo vistazo como globo a la mano, no es nunca el suelo que nos sostiene, con su textura y relieve, con los existentes que lo moldean y se nos enredan. Es la tierra requerida por el punto de vista que la observa desde afuera.

Es quizás por eso que el cine no necesitó esperar a que el hombre llegue a la luna para nutrirnos de imágenes que toman la perspectiva extraterrestre sobre el planeta. Es que la conquista del espacio no es sino la continuación *natural* de una conquista del mundo que tempranamente reveló su destino apocalíptico: “Las representaciones modernas del vuelo sustituyen a las antiguas y medievales del ‘ascenso’” (Sloterdijk

706). Alcanza con revisar dos películas ineludibles en nuestro imaginario popular sobre viajes espaciales—*2001 Odisea del espacio* (1968) de Stanley Kubrick y *Solaris* (1972) de Andréi Tarkovski— para reconocer cómo se configuraron las historias posibles en torno al carácter extraterrestre—o más que terrestre—de lo humano. Resulta interesante volver a pensar las opciones narrativas, las utopías y distopías que ambas películas ponen en juego, a la luz de nuestra actual perspectiva antropocénica, especialmente en relación con la creación de mundos y de lógicas de existencia.

La película de Kubrick parece sostenerse sobre una caracterización de la humanidad como excepcionalidad, a tal punto excepcional que es necesario poner en escena una extraña piedra, un monolito, que quizás podríamos haber encontrado, en la época del film, en alguna exposición minimalista. Recordemos que las obras minimalistas fueron interpretadas—en su momento y después¹— como la puesta en escena de un cuerpo a cuerpo antropomorfo. Aquellas “estructuras primarias”, y también el monolito de Kubrick, en su absoluta cerrazón y desemejanza no dejan de presentarse como aquello que determina lo *humano*, una desemejanza antropomorfa entonces, como la definió Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira*. Observemos que la piedra rompe la relación del hombre con su antepasado animal para hacerlo entrar en una serie diferente, y además esa piedra no es una piedra cualquiera, sino la piedra erecta y perfecta. La piedra extraterrestre, presente desde el origen de la humanidad, muestra que el engaño, el asesinato y la competencia constituyen los rasgos desencadenantes de una historia evolutiva que se enlaza con la aventura espacial. En esa aventura, la inteligencia artificial habrá exacerbado los caracteres humanos hasta independizarse de su control y actuar ella misma como los humanos, es decir, sospechando, compitiendo, asesinando. En la lucha por su vida, el sobreviviente de la misión asesina a su modo a la computadora para luego reencontrarse con el extraño monolito que parece resumir todos los tiempos en uno: en la última imagen la película nos muestra un feto sin madre, de regreso a la tierra, pura humanidad separada y esencialmente extraterrestre.

Un cuento redondo respecto de las consecuencias de tomar en serio la ontología de la esfera: lo que no hay, en cualquier caso, es un tiempo para la historia. No lo hay para la Historia, teleológica y escatológica. Contra esa gran historia la globalización parece devolvernos la simultaneidad sin tiempo de la geometrización. Simultaneidad que no sin lógica aparece en la película de Kubrick en el monolito de forma geométrica perfecta, siempre inmutable en una historia que forma un gran círculo. Se trata de una concepción quizás demasiado occidental de las tensas relaciones entre tiempo y espacio, en las que habría necesariamente algún “ganador” que configure la necesidad (la seriedad, dice Sloterdijk) ontológica: se trataría de demostrar cuál de las dos dimensiones modela

¹ Recordemos que tanto la lectura que hizo Michael Fried en 1968 como las relecturas que luego hicieron Hal Foster o Didi-Huberman en los 90 apuntan en este sentido.

mejor nuestra metafísica. No hay lugar para la Historia, pero tampoco para ninguna historia, historias en plural, múltiples y mutantes.

Contra la fantasía transhumana –que exagera rasgos humanos de una forma especial de la antropogénesis: la antropogénesis patriarcal– *Solaris* pone en escena una inteligencia que no se encarna en la computadora sin fallos, sino en el misterioso océano de un planeta lejano. Esta suerte de “cerebro” oceánico, entidad indefinible en términos antropomórficos, interactúa con los habitantes de la estación espacial que se ha instalado allí para estudiarlo. En el momento en que llega el protagonista, los trabajadores de la estación son solo dos porque uno se ha suicidado. Contra las pulcras y perfectas imágenes de la nave que nos ofrece el film de Kubrick, aquí vemos una estación en estado de abandono, como si lo que estuviera en juego no fuera el todo o nada de la supervivencia perfecta o la muerte violenta, sino una especie de lento y quizás infinito estar en medio del fin. Rápidamente el recién llegado deberá afrontar los efectos del océano de Solaris: la materialización de unos “visitantes” que no son sino los espectros y fantasmas que los tripulantes cargan. Espectros en tanto que no son fantasmas sin cuerpo, sino cuerpos concretos, reales, que sin embargo viven y se alimentan del recuerdo y la fantasía de los humanos. El mundo extraño les devuelve así lo que ellos mismos quieren ver, lo que desean, solo un mundo humano, como obstáculo fundamental para comprender cualquier alteridad. La distopía tarkovskiana pone en juego los límites de la todavía optimista utopía de Kubrick. Los humanos aquí se abandonan a los efectos del planeta que no les devuelve ningún acceso, ninguna novedad, ninguna extrañeza más allá de la humana, demasiado humana. El límite que se nos impone frente a la extrañeza de otros mundos es la necesidad de ver en ellos solo un espejo.

La tensión entre el espacio y el tiempo, entre la geometrización y la historia, quizás solo sea verosímil para un modo de pensar que parece sobrereactuar su antropismo. De alguna manera, lo que aquí se pone en juego es esa tensión entre los modos de contar historias que encontramos en un breve ensayo de Úrsula Le Guin titulado “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”. En este texto, Le Guin esboza una posible teoría de la narración a partir del desplazamiento de la centralidad que ha tenido para el pensamiento occidental la figura del héroe. La autora se pregunta qué tipo de *humanidad* representa esta historia, qué tipo de vínculo con los otros y las otras, qué tipo de socialidad promueve. Y es justamente en un brevísimo resumen de *2001 Odisea del espacio* donde se sintetizan las características de esa historia del héroe:

¿Dónde está ese objeto maravilloso, grande, largo, duro, un hueso creo, con el que el primer Hombre Mono golpea a alguien en la película y que después, gruñendo de éxtasis por haber ejecutado el primer asesinato, lo lanza al cielo, y girando se convierte en una nave espacial abriéndose camino en el cosmos para fertilizarlo y producir al final de la película un feto adorable, un varón por supuesto, a la deriva en

la Vía Láctea sin (por extraño que parezca) ningún útero, ninguna matriz? No lo sé. Ni siquiera me importa. No estoy contando esa historia. La hemos escuchado, todxs hemos escuchado suficiente sobre los palos, lanzas y espadas, las cosas que sirven para aporrear y pegar y golpear, cosas largas y duras, pero no hemos escuchado mucho sobre la cosa para poner cosas dentro, el contenedor para la cosa contenida. Esa es una nueva historia. (Le Guin)

De acuerdo con Le Guin, la preeminencia de la narración heroica es fruto de algo así como una usurpación: la usurpación de otras historias por una única caracterizada por la hazaña individual generalmente asociada a la violencia y al uso de herramientas que son o pueden ser usadas como armas. La contrahistoria que nos propone Le Guin es aquella donde la herramienta fundamental y primaria es la bolsa para llevar los frutos de la recolección, actividad fundamental de las primeras comunidades humanas, mucho más que la caza de animales. El relato del héroe nos habría obstaculizado el acceso a otros relatos, menos violentos, menos individuales, menos masculinos.

2. LA CONTINUACIÓN DE LA AVENTURA AÉREA: EL PROYECTO AEROCENO

Como, oh Teodoro, se dice que una aguda y graciosa esclava tracia se burló de Tales, porque, mientras observaba las estrellas y miraba hacia arriba se cayó en un pozo. Platón, *Teeteto*

El término *Antropoceno*, popularizado por Crutzen y que más allá de su operatividad geológica ha resultado ser un poderoso aglutinador de problemas y visiones respecto de nuestra actual situación de emergencia planetaria, señala que el impacto de la actividad humana en el planeta, especialmente a partir de la aceleración de las escalas asociadas a los modos de producción globales, puede ser pensado desde una perspectiva geológica: el *anthropos* ha devenido fuerza geológica capaz de modificar drásticamente la biosfera.

El éxito heurístico de la categoría fomentó múltiples revisiones de su alcance y especificidad. Las revisiones apuntan al menos en dos direcciones. Por un lado, se trata de establecer cuál sería el punto crítico que daría comienzo a la nueva época, y por lo tanto si el fin del Holoceno debe fecharse en el comienzo de la agricultura, en la primera revolución industrial, la explosión de la primera bomba atómica, etc. Cada una de estas fechas modifica en cierto modo el alcance de la *responsabilidad* o más bien de la *culpabilidad* que el *Antropoceno* parece reclamar. Si la emergencia climática es efecto de la acción del hombre sobre el planeta, no es exactamente lo mismo fechar esa acción en el comienzo de la agricultura (fecha que diluye responsabilidades más cercanas y concretas, ya que señala la agencia global de la *especie* como causante del desastre), que fechar el fin del Holoceno en los albores del capitalismo en la temprana

modernidad, o en el desarrollo de la tecnología nuclear. No es lo mismo incluir a toda la especie sin distinción de pueblos, historias, cosmogonías, modos de ser en el mundo, que delinear exclusiones y causas. En segundo lugar, y en relación con el primer problema, la determinación del diagnóstico abre un particular horizonte de futuro, ya sea como apocalipsis global o como utopía posthumana. Son muchas las apuestas en este sentido. Bruno Latour ha desarmado la distinción entre naturaleza y cultura que parece fundar la perspectiva moderna de las ciencias y la crítica social para pensar el par como las dos caras de un mismo problema que deber volver a narrarse en términos de geohistoria. El Antropoceno daría cuenta de una “*mutación de nuestra relación con el mundo*” (Latour, *Cara a cara* 22), mutación que altera ante todo la idea misma de “relación”. De acuerdo con Latour la idea misma de relación es la que pierde sentido en el momento en que se vuelve inoperante la distinción Naturaleza/Cultura que estaría en la base de los términos relacionados. Dado que la visión sobre lo humano (el ámbito de la cultura) muta en fuerza geológica, es decir en naturaleza, se hace evidente el carácter arbitrario de la distinción. En adelante, todo lo que desde la modernidad hemos asignado al lado cultural del binomio será también naturaleza, y viceversa. Si el hombre debe pensarse como fuerza geológica, también la naturaleza debe pensarse políticamente, o más bien, qué política está en juego –siempre– con la naturaleza.

Bruno Latour ha encontrado en el artista argentino Tomás Saraceno un interlocutor fructífero para pensar modos de configurar mundos, de crear escenas, que permitan agenciar sus hipótesis. A partir de la obra que Saraceno instaló en la Bienal de Venecia en 2009, *Galaxies Forming along Filaments, like Droplets along the Strands of a Spider's Web*, Latour propuso un contrapunto respecto de la esfera de Sloterdijk gracias a su expansión en la forma de la red (Latour, “Algunos experimentos en arte y política”). Junto con Bronislaw Szerszynski, Latour comisarió la exhibición *Monumento Antropoceno* en Les Abattoirs de Toulouse (2014) donde Saraceno presentó el *Museo Aerosolar*, como continuación del proyecto *Cloud-Cities*, una escultura realizada con bolsas plásticas, a través de distintas intervenciones por el mundo, que toma forma con la energía solar y el aire. Las esculturas solares forman parte de una construcción utópica de la habitabilidad de la atmósfera, como posibilidad de salida al apremio antropocénico. Continuaremos entonces por la deriva que el propio Saraceno dio a esta experiencia aerosolar a través del proyecto *Aeroceno*.

Aeroceno se presenta como un proyecto multidisciplinario, abierto y comunitario. Inspirado en los debates propiciados por el Antropoceno, que pone en evidencia la necesaria relación entre las ciencias ambientales, la política, las ciencias sociales y el arte, el proyecto *Aeroceno* se presenta como una nueva época, postantropocénica, que apuesta por una salida *por arriba* de aquello que Stengers llamó la intrusión de Gaia. Se trata, en primer lugar, de diseñar formas alternativas de viaje sin utilizar combustibles fósiles, a través del uso exclusivo de la energía solar y las condiciones

meteorológicas. Pero a la vez fantasea con la posibilidad de *habitar* la atmósfera, a través de la creación de grandes burbujas o globos en los que podríamos aspirar a vivir. Los grandes globos solares permitirían despegarnos de la tierra y vivir limpiamente en el aire. En esta ficción de futuro, la civilización dependería únicamente de la energía solar y se *liberaría* de la superficie terrestre para devenir aérea (Saraceno, Engelmann y Szerszynski 59). Este nuevo relato se autopercebe como una nueva solidaridad entre humanos y no humanos² que contribuiría a la proyección de nuevos modos de habitar el mundo sin devastarlo. El foco puesto en la traslación, en la posibilidad del viaje, en la especificidad de lo humano como deseo de traspasar sus límites corporales y materiales (aquí ejemplificado en el viejo deseo de volar), resulta un curioso intento de participar en un debate que, de uno u otro modo, ha puesto en cuestión el deseo humano como motor de una historia que debe exceder la perspectiva antrópica. La búsqueda del *vuelo libre*, aquel que suelta amarras del suelo para desprenderse del destino terrícola de los humanos, parece ir a contrapelo de lo que autores como Latour, admirador de la obra de Saraceno, han propuesto respecto de otros modos de pensar nuestro estar-ser en el mundo: nunca se trata de *otra relación* con la tierra, sino de aceptar nuestro destino terrestre.

A propósito del vuelo realizado en Jujuy, Argentina, en enero de 2020, el canal estatal Encuentro³ produjo una serie de documentales sobre el proyecto. A diferencia del video publicado en el canal de Youtube promocionado en la página web de Aerocene, esta serie de documentales elige subrayar la relación de la performance *Aerocene Pacha* con los reclamos de las comunidades cercanas a las Salinas Grandes en Jujuy, especialmente contra la explotación de litio en la región que requiere de cantidades monumentales de agua para su extracción. Este acento social del proyecto parece justificarse en dos aspectos: en primer lugar, el hecho de que el proyecto reclama para sí el gesto *ambientalista*, ya que se trata de probar, a través de una serie de récords mundiales que la performance alcanza, la posibilidad de realizar vuelos sin combustibles fósiles y sin baterías solares (sin litio); en segundo lugar, que las comunidades formaron parte al menos lateralmente del proyecto en tanto que el globo lleva su *mensaje* (“El agua y la vida valen más que el litio” puede leerse en él) y que la pilota del vuelo lleva consigo la wiphala. Este giro social se acopla al uso de la figura de la *mujer* en el proyecto. Se trata de construir el espejo sobre el cual reflejar la llegada del hombre a la luna. Si la carrera espacial puede leerse como el último momento de la gran historia del hombre como conquistador de mundos más allá de cualquier costo ambiental, la época del

² Cfr. El apartado “The mission” disponible en la página web aerocene.org.

³ Canal de televisión estatal argentino dedicado a la producción de contenidos educativos, dependiente de la Secretaría de Medios y Comunicación Pública del gobierno nacional. La serie audiovisual se encuentra disponible en el canal de Youtube de Encuentro: <https://www.youtube.com/channel/UC1zLDoKL-eKmd_K7qkUZ-ow>.

Aeroceno vendría a tergiversar no solo el significante de conquista a partir de una idea general de solidaridad con la tierra, y entre humanos y no humanos, sino también la figura del hombre reemplazado por la mujer. El uso quizás demasiado discursivo de una agenda de género y una muy específica agenda ambiental de las comunidades originarias de Jujuy parece justificarse en la idea de *mensaje* de la obra: la serie de audiovisuales que acompañó el proyecto y que fueron exhibidos en el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires sostiene la idea de un mensaje para la nueva era. El mensaje parecía plasmarse en el imaginario mismo de la performance: un globo sustentable, con un texto vinculado a los reclamos ambientales de la zona, una pilota mujer, con una wiphala en la espalda. Todo el conjunto simbólico se sintetizaría en la *idea* o el *mensaje* general de la obra: la posibilidad de afrontar los problemas climáticos a partir de una nueva imaginación aérea, liviana, limpia, femenina y originaria.

En el tercer capítulo de esta serie audiovisual, el guión del documental recurre a la ficción de Le Guin, inspiradora del proyecto artístico, para hacer una extraña interpretación de la bolsa. Luego de sintetizar las líneas generales del texto a través de una animación en blanco y negro, la bolsa, como contenedor de la recolección colectiva y como herramienta femenina frente a las armas masculinas, se llena de aire para elevar a la mujer y se convierte en globo. Extraña parábola que nos devuelve una bolsa donde la comunidad queda en el suelo y la mujer –supuestamente la no heroica– emprende un vuelo solitario para romper récords mundiales.

3. HUNDIRSE EN LA TIERRA

Es blanca y brillante, informe y fresca, pasiva y obstinada en su único vicio: el peso; y dispone de medios excepcionales para satisfacer ese vicio: contornea, atraviesa, corroe, se infiltra.

Francis Ponge, *Del agua*

También Donna Haraway recurre al ensayo de Le Guin sobre la bolsa y la ficción, aunque con un sentido por completo diferente. No solamente por las necesarias disimetrías que pueden señalarse entre las materialidades contrastadas –un proyecto de arte contemporáneo, de un lado; un ensayo teórico en el marco del debate posthumanista, del otro–, sino porque el punto de partida respecto de la urgencia antropocénica es opuesto. Si es posible comparar los gestos en su diferencia, es porque es necesario reconstruir con el mayor cuidado posible el diagnóstico y punto de vista adoptado en cada caso.

En *Seguir con el problema* Haraway señala que el excepcionalismo humano se ha convertido en un obstáculo epistemológico tanto dentro de las ciencias biológicas como en la filosofía. Que el hombre como existente sea excepcional entre todos los existentes impide pensar los problemas que tanto la biología como la filosofía plantean

en la actualidad. En uno y otro caso el escollo se encuentra en la categoría de individuo y sus consecuencias ontológicas. En *La individuación* Simondon había ya acusado al concepto de individuo como el mayor obstáculo para comprender ontológicamente el problema de la individuación. El filósofo francés señalaba que a fin de comprender las entidades físicas, biológicas y sociales es necesario atender al proceso de individuación donde la relación con el medio es más determinante que la supuesta idea implícita en la forma final individuada. Es justamente una revisión de nuestra relación con el medio, el ambiente o más llanamente el mundo, lo que nos propone Haraway en su diagnóstico sobre nuestros tiempos de urgencia. La recusación del término *Antropoceno* se vincula íntimamente con la fábula leguiniana en tanto el relato al que nos parece conducir retoma todas las características de la vieja historia del héroe. El concepto de individuo como punto de partida y llegada de la metafísica y la biología es un avatar del Héroe.

Frente al Antropoceno Haraway apuesta por “seguir con el problema”. Seguir, no terminar, ni olvidar, ni desestimar, ni abandonarse a la imposibilidad de intervención. Mantenerse en el elemento de lo problemático implica no caer en resoluciones que disuelven su potencia, ya sea a través de proyecciones cínicamente apocalípticas (aquellas que afirman que nada hay para hacer) o a través de un relevo del héroe por parte de la ciencia y la tecnología. En cierto modo, lo que aquí se postula como premisa metodológica es no hacer frente a las urgencias planetarias en términos de soluciones o imposibilidades. Salir de la fábula del héroe es, como indica Úrsula Le Guin, reconocerse en otra historia de la humanidad. Una quizás menos individuada, más colectiva, hibridada, en monstruosos vínculos multiespecies y multiexistentes. Haraway elige presentar el problema a través de una araña. Curiosamente también Saraceno es un gran admirador de las arañas, de sus estructuras y de sus colaboraciones. Pero a diferencia de las grandes instalaciones de telas de araña que el artista argentino ha montado en varios museos del mundo,⁴ Haraway no saca a la araña de su lugar. La piensa allí, situada. Piensa con ella, sin atraparla. Piensa su modo de ser tentacular para acuñar el término que vendrá en auxilio para contrarrestar el *Antropoceno*: el *Chthuluceno*. La *pimoa cthulu*, araña californiana que puede encontrarse en los tocones de secuoyas, prestará el nombre para pensar nuestra con-temporaneidad modificando levemente la ortografía. En lugar del Cthulu lovecraftiano, Haraway decide emparentar la araña con otras raíces, las raíces griegas *khthonios* y *khthon* referidas a la pertenencia a la tierra (Haraway 259). Así los seres *chthónicos*, seres de la tierra y más bien subterráneos, permitirán construir una red problemática y narrativa más adecuada que la enraizada en el *anthropos*.

⁴ Por ejemplo, la muestra montada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2017 *Cómo atrapar el universo en una tela de araña*. La idea de “colaboración” entre las arañas y el artista parece ser un eufemismo para nombrar la captura y encierro de las arañas en el museo para luego exponer su trabajo bajo el nombre del artista.

De esta forma, la cuestión que Haraway intenta pensar a través del concepto de Chthuluceno es menos una utopía ascendente que una heterotopía⁵ descendente. Es decir, no se trata de una solución a los problemas de la tierra aspirando a lo aún no explorado, lo aún no habitado, por ejemplo el aire. ¿No es acaso esta la vieja utopía espacial, la de la salida hacia otros mundos aún por explorar, aún por conocer, pero siempre despegándonos de la envejecida Tierra? El Chthuluceno parece no ofrecer una utopía *limpia* y *blanca* como la salina, sino aquella que nos enreda, nos hunde en la tierra y nos convierte en el humus tibio de lo que se genera simpoiéticamente. Ese humus donde en lugar de grandes relatos heroicos encontramos el trabajo digestivo de las lombrices, los gusanos y demás bicherío, y que permite transformar los desechos en nueva tierra nutritiva para otras especies que por su parte transformarán esa tierra en materia orgánica comestible. Modos de ser colaborativos, simbióticos y simpoiéticos, que hacen en conjunto de modo tal que resulta quizás más complejo separar cada especie que toma lugar del proceso que pensar todo en conjunto como un *holobionte*. El problema antropocénico, para Haraway, es ante todo un problema narrativo. ¿Quién cuenta esta historia, quién es el héroe, aunque trágico, de esta historia? ¿Qué pasa si damos voz a los seres tentaculares?

4. EL APOCALIPSIS YA SUCEDIÓ

En mi opinión, solo podemos volvernos blancos el día en que ellos mismos se conviertan en yanomami.

Davi Kopenawa, *La chute du ciel*

El ejercicio perspectivista que vuelve contingente el horizonte de una *visión*, es quizás el primer momento de su inminente multiplicación. Leibniz nos enseñó que cada mónada, cada ser, expresa el mundo desde su particular punto de vista. Solo era necesario borrar el punto de vista unificador y compositor, el plan divino, para que las perspectivas devengan fuerzas que pugnan por afirmar modos de existencia imposibles. La imposibilidad es la consecuencia de un perspectivismo serio, para tomar la adjetivación de Sloterdijk. Ni siquiera la naturaleza puede ser el fondo último común sobre el que girarían todas las perspectivas. El multiculturalismo como visión que considera posible la *convivencia* de múltiples perspectivas en un *mismo* mundo solo puede sostenerse afirmando una tajante división entre naturaleza y cultura. Solo así podemos asignar culturalidad a las perspectivas como interpretaciones diversas de

⁵ Con el sentido que Foucault da al concepto de heterotopía: “Las utopías consuelan [...] las heterotopías inquietan”, es decir, la heterotopía no propone una solución o la posibilidad de un estado de equilibrio y armonía, sino por el contrario, se mantienen en la inquietud de híbrido y nunca completamente ordenado (Foucault 3).

una misma naturaleza. ¿No es esta la escena que se esboza en la *performance Aerocene Pacha*? Cada comunidad parece tener allí su lugar, las comunidades originarias con su reclamo territorial y su rito consultivo con la tierra, los fans de la banda coreana BTS, los expertos en arte contemporáneo, los investigadores especializados en ambientalismo, los equipos de televisión. La multiplicidad de visiones encastra en algún aspecto del gran proyecto común, como si no hubiera allí mundos en pugna. El tratamiento mismo del espacio necesario para la performance, un lugar sin viento y sin nubes, con un suelo blanco que parece borrar el horizonte, como si se tratara de una gran pantalla blanca capaz de reflejar toda la luz necesaria para que la elevación sea posible, resulta problemático. Volveremos sobre este punto.

El pensamiento tentacular que nos propone Haraway abreva en otro tipo de perspectivismo, uno que no considera posible separar siquiera de derecho la naturaleza de la cultura. Es justamente la mitología moderna, antrópica, la que nos detiene sobre la globalización de las historias y las geografías. El gran mito occidental es la historia de la excepcionalidad humana. La historia cuenta cómo hemos llegado a ser humanos y a separarnos del resto de los existentes que no son más que nuestro pasado. Es por ello quizás que aún en la actualidad resulta tan contraintuitivo pensar que, por ejemplo, las comunidades indígenas podrían conformarse como los pueblos de un futuro, tal es el lugar anacrónico que para los modernos occidentales les cabe. Sin embargo, de acuerdo con Viveiros de Castro, el *perspectivismo amerindio* cuenta una historia bien diferente a la de la excepcionalidad humana. Para muchas comunidades amazónicas, la humanidad es lo que está en el origen, y la historia es, en todo caso, la de las transformaciones de esa humanidad primigenia en otras entidades biológicas o geográficas. Se podría objetar que esta *otra* historia no tiene nada de diferente en tanto que mantiene como materia privilegiada y primigenia al modo de ser antropomorfo o humano, solo que en lugar de ponerlo al final lo ubica en el inicio. Sin embargo, la objeción de mera inversión parece derrumbarse en cuanto observamos sus consecuencias. En primer lugar, la humanidad no es una excepción ni un privilegio. Por el contrario, la humanidad es lo que compartimos con todo lo existente. En segundo lugar, todo lo existente puede adoptar el punto de vista humano en determinada circunstancia. Y, por lo tanto, la política humana es en realidad una política entre mundos, multiespecífica. Lo que aquí observamos es que no se trata de pensar un mundo que se cubre de una multiplicidad de interpretaciones, cada una correspondiente a un punto de vista, como el viejo ejemplo de la ciudad leibniziana. Sino que se trata de una pluralidad de mundos que afirman cada uno su perspectiva como humana, es decir, como capaz de tomar la posición subjetiva.

Lo que llamaríamos mundo natural, o “mundo” en general, es para los pueblos amazónicos una multiplicidad de multiplicidades intrincadamente conectadas. Las especies animales y otras son concebidas como otros tantos tipos de “gentes” o “pueblos”, esto es, como *entidades políticas*. Lo que llamamos ambiente es para ellos

una sociedad de sociedades, una arena internacional, una *cosmopoliteia*. No existe por lo tanto una diferencia absoluta de estatuto entre sociedad y ambiente, como si la primera fuese el “sujeto” y el segundo el “objeto”. Todo objeto es siempre otro sujeto, y siempre más de uno (Danowski y Viveiros de Castro 130-131).

La cuestión del Antropoceno importa especialmente en términos de plantear el problema de a qué mitología le hacemos el juego. A partir del análisis de las cosmogonías de los pueblos amerindios y sobre todo de sus geohistorias, observamos que aquello que la urgencia antropocénica sitúa como nuestro presente y futuro es en realidad el pasado de las culturas amerindias. De hecho, el encuentro con las culturas occidentales a menudo es tramitado como *fin del mundo*, es decir que para los pueblos amerindios el fin del mundo ya sucedió. Y si los blancos han desencadenado el cataclismo que impide a las comunidades sostener y reproducir su propio presente, también ellos finalmente serán devorados para dar lugar a una nueva humanidad, no necesariamente humana. Danowski y Viveiros de Castro recurren a la fábula de la invasión extraterrestre, en la que seres antropomorfos engañan a la humanidad para *conquistar el mundo*, es decir, exterminar lo innecesario, explotar todo lo posible los recursos y dejar finalmente la *tierra arrasada*. Esta fábula es la que los pueblos amerindios *ya vivieron*, y los alienígenas somos nosotros. Seres de mirada extraterrestre, que pueden tomar el planeta en una mano y observarlo con la suficiente distancia como para hacernos de él una única *visión*. Mirada del paisajista donde el punto de vista es siempre inhumano.

5. PERSPECTIVA DE PÁJARO

Llegados a este punto es necesario volver sobre el carácter escenográfico, no político, en el que quedan las entidades no-humanas terrestres en las diversas opciones ascendentes o extraterrestres. Particularmente, termina de transfigurarse el uso escenográfico de las culturas indígenas y el *paisaje* latinoamericano en la obra de Saraceno. Como extras de una escena cinematográfica, los pueblos y sus territorios devienen el decorado de la obra, el mejor escenario para el mensaje de la obra, pero justamente, en tanto que escenario, paisaje y, por lo tanto, deberíamos decir, repetición de una concepción de la tierra como horizonte de la conquista.

En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* Didi-Huberman analiza cómo el cine echó mano de los así llamados figurantes, aquellos que prestan su imagen pero únicamente como fondo de una escena que no los incluye: “los figurantes constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes” (Didi-Huberman, *Pueblos expuestos* 154). Este “accesorio de humanidad” es para Didi-Huberman el lugar asignado en general al *pueblo*, rostros sin atributos, cualesquiera, que pueden formar parte del paisaje. El gesto del filósofo francés apunta a hacer justicia a estos rostros, darles nombre. Sin embargo, ¿qué pasaría si la naturaleza deja de pensarse como el fondo inerte de la acción humana? ¿Cómo pensar entonces la

tierra, el espacio que conformamos, más allá de la perspectiva de paisaje, más allá de una lógica de lo figurante? Deleuze acuñó el término *espacio cualquiera* para pensar los espacios que no pueden convertirse en el escenario para la acción humana⁶. El espacio cualquiera conformado por intensidades como capas superpuestas, hojaldre sensible donde la naturaleza abandona el lugar de objeto para un sujeto y abre la posibilidad de una percepción posthumana en la materia. En relación con el alcance estético de un materialismo posthumano, Noelia Billi afirma que “la naturaleza deviene una serie de bucles o envolturas sensibles y fugitivas, lo cual permite pensar una estética distribuida a través de todo lo existente” (Billi 105). Este reparto estético de lo existente señala que la configuración imaginaria no pertenece al espacio cultural del arte, sino a los modos de hacer y producir estructuras, formas, imágenes, sonidos, tramas, alianzas, agenciados en la totalidad de lo que hay. Si volvemos sobre la hipótesis de Didi-Huberman quizás se trate de hacer justicia no solo a los pueblos *humanos*, sino a todos los pueblos que forman la *cosmopoliteia* de la que hablaban Danoeski y Viveiros de Castro. Hacer actuar, poner en juego, no solo los intereses de las comunidades, sino también los de la así llamada naturaleza. Una trama común sin escenario: pura acción cruzada, simbiótica. Haraway propone el concepto de *holobionte* para pensar esta trama común simpoiética:

Los bichos se interpenetran unos a otros, se rodean en bucles y se atraviesan mutuamente, se comen entre sí, se indigestan, se digieren y se asimilan parcialmente, estableciendo arreglos simpoiéticos conocidos como células, organismos y ensamblajes ecológicos. (Haraway 100)

Es necesario, entonces, tramar modos de imaginar, narrar, configurar, desde la lógica colaborativa aquí planteada. Pensar *seriamente* la solidaridad entre humanos y no humanos. Si la naturaleza antes que ser la superficie dispuesta para uso humano es multiverso de pueblos en pugna, pueblos minerales, vegetales, animales y también humanos, esos pueblos no pueden ser tratados como los figurantes.

Contra esta visión paisajística quisiéramos pensar otra forma de habitar esa fina capa sobre la tierra donde es posible la vida. En ella, el espacio aéreo es el que alcanzan las plantas, especialmente los árboles, y todo lo que puede elevarse con ellos, especialmente los pájaros. Invitada por el curador Gabriel Pérez Barreiro a participar como curadora/artista en la 33ra Bienal de San Pablo, en 2018, Claudia Fontes eligió para el espacio que debía comisariar el nombre de *Pájaro lento*.⁷ A la hora de pensar qué hacer en/con el pabellón, la primera pregunta que se plantea Fontes es cómo pensar

⁶ Cfr. Guadalupe Lucero, “El paisaje latinoamericano como espacio cualquiera”.

⁷ Respecto del trabajo de Fontes y especialmente de su propuesta para la Bienal de San Pablo, sigo aquí el trabajo de Paula Fleisner, “Uma vertigem lenta da matéria. Por uma estética materialista pós-antrópica”.

el pabellón situado, qué sucede con el edificio y el parque, qué vínculo establece con las plantas y los animales que lo rodean y lo habitan a su manera. Intentando responder a esa pregunta, Fontes sube al techo del edificio y se encuentra con un pájaro. En un juego perspectivista intenta pensar qué siente el pájaro. Se pregunta si tendrá vértigo como ella en la altura. Fontes piensa que quizás el pájaro no sienta vértigo en la altura y a velocidad, como nos sucede a nosotros, sino cuando baja la velocidad tanto que siente que puede caer. En este intento de pensar desde el cuerpo del pájaro, desde la visión del pájaro, Fontes pone en marcha la curadoría del pabellón. Es necesario entrar en una zona de afectividad común con el pájaro donde ciertamente el pájaro se humaniza –a través de la perspectiva de la artista– pero no sin que ella se pajarice a su vez.⁸ Su propia obra en la muestra, *Nota al pie*, consiste en los restos de una serie de figuras de cerámica que la artista fue dejando en su terraza para que los pájaros rompan. Las piezas fueron recubiertas con tejidos, acentuando el aspecto formal de los trozos, evitando toda posible reconstrucción imaginaria. La pregunta dirigida al pájaro –¿cómo habita? ¿qué siente?–, el intento de pensar más allá del deseo y la corporalidad humana, el dejar hacer al pájaro con las piezas de la terraza, buscar el problema que su propuesta debe abordar en una atención al lugar, a sus formas, a sus relaciones, quizás nos permita pensar otras posibilidades de relación con los existentes terranos.

⁸ En este punto considero que podemos seguir pensando el problema del devenir en los términos en los que Deleuze y Guattari lo plantearon en *Mil mesetas*. Devenir-animal no es nunca hacer la mímica del animal, copiarlo, sino entrar en un devenir común donde los dos términos del devenir alcanzan un punto de indiscernibilidad.

BIBLIOGRAFÍA

2001. *Odisea del espacio*. Dir. Stanley Kubrick. 1968.
- Billi, Noelia. “La naturaleza y la estética filosófica. El pensamiento de la naturaleza en el materialismo posthumano”. *doisPontos* 15/2 (2018): 99-106.
- Danowski, Déborah y Eduardo Viveiros de Castro. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*. Rodrigo Álvarez, trad. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta, trads. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- _____. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Horacio Pons, trad. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Fleisner, Paula. “Uma vertigem lenta da matéria. Por uma estética materialista pós-antrópica”. *Artes do corpo, corpos da arte*. Belo Horizonte: Relicario Edições, 2020.
- Foster, Hal. “El quid del minimalismo”. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Elsa Cecilia Frost, trad. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- Fried, Michael. “Arte y objetualidad”. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Rafael Guardiola, trad. Madrid: Machado Libros, 2004.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Helen Torres, trad. Bilbao: Consonni, 2018.
- Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Helena Cortés y Arturo Leyte, trads. Madrid: Alianza, 2010.
- Latour, Bruno. “Algunos experimentos en arte y política. De las esferas a las redes”. *Cuadernos materialistas* 4 (2019): 22-26. Red cibernética. <<https://colectivamateria.wixsite.com/cuadmaterialistas/4>>.
- _____. *Cara a cara con el planeta. Una mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*. Ariel Dillon, trad. Buenos Aires: Siglo XXI, 2017.
- Le Guin, Úrsula. “La teoría de la ficción como bolsa transportadora”. *Cuadernos materialistas* (2020): en prensa. <<https://colectivamateria.wixsite.com/cuadmaterialistas/4>>.
- Lucero, Guadalupe. “El paisaje latinoamericano como espacio cualquiera”. *La Deleuziana DOSSIER-PRIMER COLOQUIO RED ESTUDIOS LATINOAMERICANOS DELEUZE & GUATTARI* (2019): 76-83. <<http://www.ladeleuziana.org/2019/10/02/dossier-primer-coloquio-red-estudios-latinoamericanos-deleuze-guattari/>>.
- Ludueña Romandini, Fabián. *Más allá del principio antrópico. Hacia una filosofía del outside*. Buenos Aires: Prometeo, 2012.

- Saraceno, Tomas, Sasha Engelmann y Bronislaw Szerszynski. "Becoming Aerosolar: From Solar Sculptures to Cloud Cities." *Art in the Anthropocene. Encounters Among Politics, Environments and Epistemologies*. Londres: Open Humanities Press, 2015.
- Simondon, Gilbert. *La individuación a la luz de los conceptos de forma y de información*. Pablo Ires, trad. Buenos Aires: Cactus-La cebra, 2009.
- Sloterdijk, Peter. *Esferas III. Globos. Macroesferología*. Isidoro Reguera, trad. Madrid: Siruela, 2014.
- Solaris*. Dir. Andrei Tarkovski. 1972.