

Pie de página¹⁰

¹⁰ Revista literaria
de creación
y crítica

Un cibernético fuera del tiempo y el espacio:
un acercamiento al posthumanismo en *Estereozen*,
de Juan José Rodinás **Romero Vinueza** El uso de la IA
en la creación dramática: registro y análisis
del proceso creativo en *El Autómata v1.0* **Chávez**
La crónica modernista peruana y sus articulaciones
hacia la modernidad **Sumalavia** La vida en siete
preguntas **Centeno** Pasajes digitales **Zerega** *Babel*
o el poema infinito **Casanella** La mujer de la uña rota
Zuleta Masturbación cibernética **Vaccaro** *There Is
No System* **Medina** D10S **Méndez** Instinto natural **Huerta**
Reseña de *Fiebre de carnaval* **Landázuri** Reseña
de *El temblor de los huertos* **Manzano** *Cuerpo y lengua:*
sobre el poemario *Labor de duelo* **Martínez**

10 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2631-2824

Pie de página¹⁰

Revista literaria
de creación
y crítica

Artes
EDICIONES

mz **14**
Centro de Producción
e Innovación - UArtes



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: William Herrera

Vicerrector Académico: Bradley Hilgert

Vicerrectora de Posgrado e Investigación: Olga del Pilar López

Directora del Centro de Producción e Innovación MZ14: Tania Navarrete

Directora de la Escuela de Literatura: María Alejandra Zambrano



Dirección: José Miguel Cabrera Kozisek

Diseño y maquetación: José Ignacio Quintana

Corrección de textos: Silvia Daniela Zeballos Manosalvas

MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá

Guayaquil, Ecuador

editorial@uartes.edu.ec



Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

I Semestre 2023

ISSN 2631-2824

Directora: Cecilia Velasco

Editora: Solange Rodríguez Pappe

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de las Artes (Ecuador)

CONSEJO EDITORIAL

Darío Henao

Andrés Landázuri

Lucila Lema

Adriana Rodríguez Pérsico

Raúl Serrano

Emmanuel Tornés

Jackeline Verdugo

Raúl Vallejo

Universidad del Valle (Colombia)

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de las Artes (Ecuador)

Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Universidad Andina Simón Bolívar (Ecuador)

Universidad de La Habana (Cuba)

Universidad de Cuenca (Ecuador)

Academia Ecuatoriana de la Lengua

CONSEJO ASESOR

Cecilia Ansaldo

Luz Mary Giraldo

Fernando Iwasaki

Manuel Medina

Carmen de Mora

William Ospina

Humberto Robles † (1938-2021)

Saúl Sosnowski

Universidad Católica de Guayaquil (Ecuador)

Universidad Nacional de Colombia (Colombia)

Universidad Loyola Andalucía (España)

University of Louisville (Estados Unidos)

Universidad de Sevilla (España)

Pontificia Universidad Javeriana (Colombia)

Northwestern University (Estados Unidos)

University of Maryland (Estados Unidos)



Universidad
de las Artes

ESCUELA DE
LITERATURA

Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica ha nacido de la confluencia de intereses en la investigación y la creación literarias que alienta a la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes.

Pie de Página es una revista arbitrada cuyo objetivo es abrir un espacio amplio para el debate crítico de los especialistas y para la difusión de textos literarios. Su frecuencia será semestral, con la posibilidad de publicar números monográficos.

Pie de Página. Revista literaria de creación y crítica

Universidad de las Artes

Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre

Guayaquil, CP 090313, - Ecuador

Teléfono (+593-4) 259 0700 ext. 3062

piedepagina@uartes.edu.ec

www.uartes.edu.ec/piedepagina

Índice

Nota al margen 9

ARTÍCULOS

Un cibernético fuera del tiempo y el espacio: un acercamiento al posthumanismo en *Estereozon*, de Juan José Rodinás
Juan Romero Vinuesa 15

El uso de la IA en la creación dramática:
registro y análisis del proceso creativo en *El Autómata v1.0*
Geovanny Chávez 49

La crónica modernista peruana
y sus articulaciones hacia la modernidad
Ricardo Sumalavia 87

DOSIER

En el corazón de la máquina 129

La vida en siete preguntas
Daniel Centeno 131

Pasajes digitales
María Mercedes Zerega Garaycoa 143

Babel o el poema infinito
Laura Dalila Casanella Rodríguez 154

La mujer de la uña rota
Silvia Zuleta Romano 163

Masturbación cibernética
Victoria Vaccaro García 170

There Is No System
Michael Medina 173

D10S
Rafael Méndez Meneses 179

Instinto natural
Tania Huerta 183

MISCELÁNEA

Reseña de *Fiebre de carnaval*, de Yuliana Ortiz Ruano
Andrés Landázuri 195

Reseña de *El temblor de los huertos*
Sonia Manzano Vela 201

Cuerpo y lengua:
sobre el poemario *Labor de duelo*, de Paulina Briones
James Martínez Torres 207

Nota al margen

La presente edición de la revista *Pie de Página*, que llega a su número diez, ofrece a sus lectores artículos académicos de sumo interés que plantean tesis novedosas sobre los géneros literarios de la poesía, el teatro y la crónica. En el primer caso, se analiza la obra del poeta ecuatoriano Juan José Rodinás (Ambato, 1979); en el segundo, el autor plantea las posibilidades de crear piezas dramáticas con la participación de la inteligencia artificial (IA). Finalmente, se ofrece una visión panorámica de la crónica modernista publicada en el Perú y se comenta su espíritu innovador y cosmopolita.

Juan Romero Vinueza, poeta, estudioso de la literatura y editor, descubre en el libro *Estereozen* (2012), de Juan José Rodinás, características como la yuxtaposición del tiempo y el espacio, cuyo efecto deforma la realidad y su percepción, así como un tratamiento original y poderoso del lenguaje que permite abordar poéticamente motivos como el posthumanismo y la cibernética. Romero Vinueza se refiere también a la tradición literaria precedente con la que la obra de Rodinás se relaciona y confirma lo que ya se sospechaba: que toda poesía constituye un ejercicio de exploración de nuevos territorios, de abandono del registro normado del lenguaje en pos de otro. Si bien no es la IA el asunto que ocupe el trabajo lírico de Rodinás, la entidad del cibernético aparece como una máquina dotada de espíritu que coadyuva en la escritura.

Geovanny Chávez describe en su artículo un proceso de creación dramática surgido con el uso de ChatGPT 3.5, a partir de las indagaciones, oportunidades y restricciones de esta herramienta para la escritura colaborativa de una obra

teatral completa. El proyecto, englobado en un autodenominado «Laboratorio de producción de dramaturgia con inteligencia artificial» busca presentar técnicas de trabajo con la mediación de la inteligencia artificial. Ciertas cuestiones como la generación automática de textos, la participación interactiva del público — posible de ser alcanzada mediante los artilugios de la tecnología— y el arribo progresivo de un teatro tecnológico son puestas a prueba y analizadas en las páginas que ofrecemos a nuestros lectores.

Finalmente, en el artículo del escritor y académico Ricardo Sumalavia, se concluye que los textos analizados por él, publicados en la prensa peruana entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, son expresiones de la crónica modernista, cuya zona de tránsito permitió un desplazamiento hacia una modernidad compleja y anhelada. La mirada directa del cronista hacia el entorno urbano o rural, los viajes, los paisajes de otras latitudes y el retorno a lo local expresan no solo una postura crítica hacia la realidad social, sino que, a través de los registros de la lengua elegidos y del manejo comunicativo y literario adoptado, se evidencian las bases para una prosa que enriqueció la literatura hispanoamericana. La crónica modernista peruana desarrolló una propuesta estética que dio cuenta paradójicamente de la transformación y la continuidad, de lo regional y lo universal, de la noción de centralidad y de la periferia.

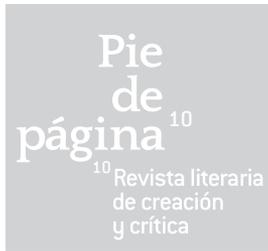
Estos tres artículos académicos parecen mostrarnos que el anhelo de expresión se mantiene vivo y dinámico desde hace por lo menos doscientos años: desde los periódicos que dejaban una mancha de tinta en los dedos hasta la escritura automática generada por un archivo informático, universal y anónimo que detecta algoritmos informáticos; son formas humanas de expresar

la experiencia subjetiva en el mundo y de tender puentes con el otro, en la búsqueda de comunicar lo íntimo, una vieja necesidad de los individuos.

Cecilia Velasco

Directora de *Pie de Página*

Universidad de las Artes



10 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2631-2824

Un cíborg fuera del tiempo y el espacio: un acercamiento al posthumanismo en *Estereozen*, de Juan José Rodinás

15

Juan Romero Vinueza

Investigador independiente

juanromerovinueza@gmail.com

Resumen

La obra de Juan José Rodinás (Ambato, Ecuador, 1979) tiene varios momentos en los cuales el tiempo y el espacio son puestos en duda. Esto se da gracias a la idea de realidad —e irrealidad— presentada en sus textos. Aunque esta preocupación es constante a lo largo de su obra publicada, este estudio se focalizará, principalmente, en el poemario *Estereozen* (2012). En él, si bien hay distintos ejes que codifican esta noción de «realidad», son las prefiguraciones del no lugar y el posthumanismo las encargadas de ponerla en crisis. La poética de

Rodinás muestra una realidad otra. Los ambientes creados en su poesía transgreden el tiempo y el espacio, yuxtaponiéndolos mediante imágenes irracionalistas. Es decir, los dos conceptos se exceden, a propósito, a sí mismos. Igualmente, las nociones de no lugar y posthumanismo conciben un universo poético donde la deshumanización se integra con diversas conciencias del tiempo y el espacio que podrían resultar, en apariencia, cercanas a lo absurdo. No obstante, dentro de esa irracionalidad existe una lógica estructurada a partir de imágenes eclécticas, las cuales combinan conceptos irreconciliables o disparatados de forma armónica. Su escritura produce paradojas que pueden entenderse a través de conceptos como utopía y ucronía (heterotopía o distopía, en otros momentos). Estas formulaciones emparentan la poética cibernética con una proposición de la poesía como mecanismo que inventa realidades alternas. Para Rodinás, el texto se convierte en poema cuando se aleja de lo real, por eso esta tensión es fundamental en su obra.

Palabras clave: no lugar, posthumanismo, realidad, tiempo, espacio

16

Abstract

Several moments in Juan José Rodinás' (Ambato, Ecuador, 1979) work time and space are questioned because of the idea of reality — and unreality— presented in his texts. Although this concern is constant throughout all his published work, this study will focus mostly on the poetry collection *Esterozen* (2012). In it, although there are different axes that codify this notion of “reality”, the prefiguration of non-place and post-humanism are responsible for putting it in crisis. Rodinás' poetics shows a different reality due to the environments created in his poetry, which transgress time and space, juxtaposing them through images from irrationalism. That is to say, the two concepts exceed themselves on purpose. The notions of non-place and post-humanism conceive a poetic universe where the dehumanization of the human being is integrated with diverse consciousnesses of time and space that are shown, in appearance, close to the absurd. However, within this irrationality there is an intrinsic logic structured

from eclectic images, which combine irreconcilable or nonsensical concepts in a harmonious way. His writing produces paradoxes that can be understood through concepts such as utopia and uchronia (at other times, heterotopia or dystopia). These formulations relate cyborg poetics to the proposition of poetry as a mechanism that invents many alternate realities. For Rodinás, writing becomes a poem when it distances itself from reality, which is why this tension is fundamental in his work.

Keywords: non-place, post-humanism, reality, time, space

¿Hay una poesía posthumana en el Ecuador?

Cuando se revisa la tradición poética ecuatoriana y su relación con las experimentaciones híbridas relacionadas con el ciborg, lo cibernético, la utopía o lo postapocalíptico, resulta imposible no pensar en algunos autores que han publicado su obra a partir de inicios del siglo XXI. La obra de Paúl Puma (Quito, 1972), Ernesto Carrión (Guayaquil, 1976), Elsy Suquilanda (Quito, 1979), Juan José Rodinás (Ambato, 1979), Agustín Guambo (Quito, 1985), Kéilver Ax (Loja, 1985) o Pablo Flores Chávez (Quito, 1988) serían, quizás, las primeras en venir a la mente.

Asimismo, hay que volver la vista hacia algunos proyectos poéticos realizados en el siglo XX para encontrar algunas líneas escriturales que se relacionan, de alguna forma, con las señaladas más arriba. Basta recordar ciertos momentos en la obra de Hugo Mayo (Manta, 1898-1988) o Jorge Enrique Adoum (Ambato, 1926-2009), dos poetas de una escritura muy particular dentro de nuestra tradición. Si bien la poesía ecuatoriana no ha sido tan afín a la temática propuesta en este artículo, sí es posible rastrearla en obras previas

a las escrituras de principios de siglo XXI. No obstante, el vínculo de la poesía con el pensamiento posthumano o las temáticas mecánicas y cibernéticas ha tenido más desarrollo en épocas más recientes gracias a los inherentes avances tecnológicos y las nuevas formas de entender los límites de lo «humanamente posible»¹.

Este texto no pretende ser un análisis exhaustivo de un linaje cibernético o postapocalíptico en la poesía ecuatoriana contemporánea. No obstante, sí destaca que la poesía de Mayo mantuvo un importante eje mecanicista, heredado del dadaísmo y las vanguardias europeas. Asimismo, cabe decir que su revista se llamó *Motocicleta* (1924), muy al estilo de los futuristas italianos o los estridentistas mexicanos. Tampoco se debe olvidar que Mayo mantuvo una relación cercana con Manuel Maples Arce (Papantla, 1900-1981, Ciudad de México), una de las cabezas del estridentismo, y que también fue tomado en cuenta por Alberto Hidalgo (Arequipa, 1897-Buenos Aires, 1967), Vicente Huidobro (Santiago, 1893-Cartagena, Chile, 1948) y Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 1899-1986, Ginebra) en su *Índice de la poesía americana* (1926)².

Respecto a la obra de Adoum, se debe mencionar su libro *Pre-poemas en postespañol* (1979). Si bien no es un poemario cibernético

18

1 Al referirse este texto únicamente a la poesía, no se enumeran autores que han trabajado estas temáticas desde la narrativa en el siglo, previas al inicio del siglo XXI. Sin embargo, resulta conveniente destacar la escritura de Francisco Campos Coello (Guayaquil, 1841-1916), Demetrio Aguilera Malta (Guayaquil, 1909-1981), Juan Viteri Durand (Ibarra, 1922), Alicia Yáñez Cossío (Quito, 1928), Carlos Béjar Portilla (Ambato, 1938), Santiago Páez (Quito, 1958), Iván Rodrigo Mendizábal (La Paz, Bolivia, 1961), Leonardo Valencia (Guayaquil, 1962), Cristian Londoño Proaño (Quito, 1973), Solange Rodríguez Pappé (Guayaquil, 1976), Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) y Diego Maenza (Los Ríos, 1987). El lector interesado en el tema —abordado no solamente desde la poesía— puede situar en esta línea escritural parte de la obra de estos autores.

2 Marisa Martínez Pérsico, «Hugo Mayo y la poesía que no es un sonajero», *Altazor. Revista electrónica de literatura*, <https://www.revistaaltazor.cl/hugo-mayo-2/>

ni apocalíptico *per se*, sí maneja una propuesta en la que el lenguaje se excede a sí mismo buscando crear el post-español-ecuatoriano el cual se sirve del uso de varios prefijos (como su título lo indica: *pre* y *post*) para un código de comunicación propio que inventa y reinventa palabras, muchas veces, vinculadas con aparatos mecánicos: «Te número te teléfono aburrido [...] y habitacionada ya te lámparo te suelo»³. Incluso, en ciertos momentos, introduce referencias a las ciencias «duras», tales como la física cuántica, como se puede leer en estos versos del poema «La culpa fue de aquel maldito tango»: «Para volver al anti-edipo la lingüística los quásares / o la sociedad ondulatoria como la física de planck»⁴.

El poeta y académico chileno Luis Correa-Díaz analiza las obras de varios autores latinoamericanos que han trabajado poesía cibernética y utiliza el término «(todavía) *in print*»⁵ para referirse a aquellos autores que publicaron libros físicos con temáticas cibernéticas, pero que todavía no habían utilizado las nuevas tecnologías digitales que transformarían su obra en poesía cibernética. Su conceptualización del «(todavía)» podría servir de ayuda a la hora de definir una parte de las propuestas —o, al menos, de algunos de los poemas— de los autores ecuatorianos mencionados más arriba. Si bien Correa-Díaz no se enfoca en la literatura ecuatoriana en particular ni aborda únicamente la poesía escrita con herramientas digitales, mantiene una conciencia de la influencia

3 Jorge Enrique Adoum, «En el principio era el verbo», en *Poesía ecuatoriana contemporánea. De César Dávila Andrade a nuestros días*, ed. por Xavier Oquendo Troncoso (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2011), 34.

4 Jorge Enrique Adoum, «La culpa fue de aquel maldito tango», en *Breve antología*, ed. Vladimiro Rivas Iturralde (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009), 26.

5 Luis Correa-Díaz, «La poesía cibernética latinoamericana (todavía) *in print*: un recorrido desde los años 50 y 60 hasta finales de la primera década del 2000», *New Readings*, n.º 13 (2013): 57-73.

del eje cibernético en la poesía contemporánea como una posibilidad creadora.

Gabriela Chavarría Alfaro comprende que, al hablar de cibernética, se inicia una discusión en torno a la comunicación, la robótica, la mecanización y la automatización, pero también hace hincapié en que se debe profundizar en aquellos cambios drásticos en nuestra comprensión de lo que significa el ser humano como un ente social y biológico: «La cibernética fue un espacio donde convergieron investigadores de la ingeniería, neurobiología, matemáticas, psicología, antropología, que entre otros se congregaban alrededor de conceptos como información, retroacción y entropía»⁶.

20

Es así que varias de las nuevas propuestas de literatura digital han sido desarrolladas por personas que provienen de diferentes campos del conocimiento —aparentemente, distanciados del literario— y que suelen estar relacionados con la técnica y la antropología⁷. Por lo mismo, conviene convocar esta aclaración de Claudia Kozak acerca de las características intrínsecas de la literatura digital: «a. generada en/por/desde dispositivos electrónico digitales; b. programada en código numérico binario a través de la creación y uso de diversos software y c. experimentada en vinculación con interfaces digitales»⁸. Es por esto que el eje del aná-

⁶ Gabriela Chavarría Alfaro, «El posthumanismo y el transhumanismo: transformaciones del concepto de ser humano en la era tecnológica» (Informe final de investigación), 12.

⁷ Algunos relacionados también con el controversial concepto desarrollado por Peter Sloterdijk (Karlsruhe, 1947): la antropotécnica, mismo que busca la mejora del mundo (*Weltverbesserung*) y la mejora de uno mismo (*Selbstverbesserung*), a través del uso de los avances tecnológicos.

⁸ Claudia Kozak, «Poesía digital latinoamericana: Lenguaje experimental en tiempos de bits», *Latín American Literature Today*, n.º 10. (2019), <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/05/digital-latin-american-poetry-experimental-language-times-bits-claudia-kozak/>

lisis de Correa-Díaz nos resulta útil para el caso ecuatoriano. Por ejemplo, las poéticas cibernéticas producidas en Latinoamérica como los proyectos del colectivo AnimaLisa, de Perú; la obra de Eugenio Tisselli (Ciudad de México, 1972) o de Minerva Reynosa (Monterrey, 1979), de México⁹, están vinculadas directamente con lo interfaces digitales, mientras que en la poesía ecuatoriana de los últimos años no hay una relación directa, pero sí se mantiene un interés por lo cibernético.

En este caso específico, hay que resaltar ciertos momentos de *No mueras joven, todavía queda gente a quien decepcionar* (2015), de Andrés Villalba Becdach (Quito, 1981); *Dadme un muro de Facebook y seré poeta* (2022), de Alexander Ávila Álvarez (Quito, 1986); y *O_SEA_FESK.O_* (2023), de Pablo Flores Chávez (Quito, 1988). Estos tres poemarios, sin ser enteramente literatura digital, poseen enlaces URL o códigos QR que redirigen al lector hacia el espacio meramente cibernético, ya sea un *post* de Facebook o una lista de reproducción en YouTube, haciendo de la lectura del poema o libro una experiencia que se expande fuera del libro impreso a través de lo digital. Correa-Díaz denomina a este tipo de trabajo con el lenguaje como «meta/hiper-poema multimodal»¹⁰.

Siguiendo con lo planteado por Correa-Díaz, se comprende que «para el libro de poesía que interioriza entre sus páginas los efectos de las tecnologías digitales, este horizonte de máxima realización estaría dado en la posibilidad de volverse él mismo

⁹ Cabe señalar que Juan José Rodinás dictó un «Laboratorio de poesía digital» en la Universidad Andina Simón Bolívar en 2020. La obra de Eugenio Tisselli y Minerva Reynosa formó parte de los trabajos que utilizó dentro de su corpus de lecturas. Los resultados del taller dictado por Rodinás pueden ser consultados en este enlace: <https://palaminga.wixsite.com/colectivodepoesia?fbclid=IwAR3T6Mmayowl64GgsyHsluk778--fkvKMvJDOU5szseTqxT60B-wKQlrTms0>

¹⁰ Correa-Díaz, «La poesía cibernética...», 59.

un objeto computarizado»¹¹. Al pensar en esta «máxima realización», llaman la atención, principalmente, ciertos libros de los poetas citados: *Demonia Factory* (2007) y *Revoluciones cubanas en Marte* (2017), de Ernesto Carrión; *Silicone Baby* (2012) y *Res Extensa* (2021), de Pablo Flores Chávez; *Pop-up* (2014) y *Eragópilas* (2016), de Kelder Ax; *Ceniza de Rinoceronte* (2015) y *Primavera Nuclear Andina* (2017), de Agustín Guambo; *Transición de Cenicienta de Späti* (2015) y *Agua de Mono / Eau de Toilette Spree* (2016), de Elsy Suquilanda; *B2* (2016) y *La célula invisible* (2018), de Paúl Puma y Ernesto Carrión. Por último, rescato la vinculación del trabajo de Juan José Rodinás¹² con este eje temático que, si bien está presente en gran parte de su obra, obtiene mayor notoriedad en sus libros *Cromosoma* (2011) y *Estereozen* (2012).

22 La obra poética de Juan José Rodinás (Ambato, Ecuador, 1979) ha sido una de las más singulares apuestas dentro de la nueva poesía ecuatoriana, tomando como «nueva» a aquellas obras publicadas a partir del siglo XXI. Hago hincapié en el seudónimo «Rodinás». En primer lugar, porque el autor antes firmaba sus libros como Juan José Rodríguez, Juan José Rodríguez S., Juan José Rodríguez Santamaría. De hecho, lo hizo así desde su primer libro *Los rastros* (2006) hasta *Estereozen* (2012), poemario que le valdría el Premio Internacional de la Lira en 2013. El motivo para la deci-

11 Correa-Díaz, «La poesía cibernética...», 59.

12 Rodinás ha publicado, hasta el momento, los poemarios: *Los rastros* (2006), *Viaje a la mansedumbre* (2009), *Barrido de campo* (2010), *Código de barras* (2011), *Cromosoma* (2011), *Estereozen* (2012), *Anhedonia* (2013), *Kurdistán* (2017), *Cuaderno de Yorkshire* (2018), *Yavarí para cantar bajo los cielos del norte* (2019), *Un hombre lento* (2019), *Fantasías animadas de ayer y alrededores* (2021) y *El uso progresivo de la debilidad* (2022). Asimismo, ha compilado su obra en *Los páramos inversos* (Gamar, Colombia, 2014), *9 grados de turbulencia interior* (Mantis, México, 2014), *Amplitud modulada* (La Caracola, Ecuador, 2021) y *Koan Underwater* (Cardboard House, EE. UU., 2018), con la traducción al inglés de Ilana Dann Luna. *Blues de las esferas* (inédito como libro en solitario) apareció en el compendio *Los páramos inversos*.

sión por el nuevo seudónimo se da porque para la Feria del Libro de Bogotá, en 2011, el escritor mexicano, también llamado Juan José Rodríguez, le dijo, a modo de broma, que uno de los dos tendría que cambiarse de nombre. Al final, el ecuatoriano optaría por «Rodinás», que posee una sonoridad muy similar a Rodríguez Santamaría, pero acortada, como si fuera una contracción.

Volviendo a la obra de Rodinás, y como se mencionó más arriba, los libros *Cromosoma* y *Estereozen* manifiestan una conciencia más notable sobre la noción del ciborg. Por ejemplo, en el poema «Story lapsus one solitudine», perteneciente a *Cromosoma*, se lee: «Filman su videoclip esquimal bajo la luna: ese rostro de la máquina o espíritu del ciborg o dispositivo de un ángel en la proyección de dios»¹³. Igualmente, en el poema «Tachadura: hipersoneto posthumano», perteneciente a *Estereozen*, se lee:

Tengo mi respuesta: éste es un planeta de sangre sobre el ojo de un mirlo que agoniza hasta ser varios copos de arena en el procesador espiritual del cyborg que traduce el llanto de mi mundo más allá de las líneas como un dibujo triturado por la flexión de un ascensor vacío.¹⁴

El interés de Rodinás respecto del ciborg radica en su capacidad de ser máquina y, a la vez, espíritu. Es decir, hay una búsqueda de cohesión entre lo humano y lo posthumano dada por esta situación: una máquina puede ser espiritual y un ser humano puede ser mecánico. Esto, sin embargo, no quiere decir que las referencias al ciborg se limiten a estos dos libros mencionados. Se puede en-

¹³ Juan José Rodinás, *Los páramos inversos* (Popayán: Gamar, 2014), 292.

¹⁴ Rodinás, *Los páramos inversos*, 202.

contrar otras ocasiones en las que la idea del c**í**borg¹⁵ es referida en los poemas de Rodinás, ya sean estos previos o posteriores a *Cromosoma* y *Estereozen*. Por ejemplo, en «Avisos Noh» de *Código de barras*¹⁶, en el que nos encontramos con estos versos:

El zen no puede suceder sin auto Mazda
el Ahura Mazda de los autos.
El espíritu del mundo es el sonido
de las espadas samurais chocando,
samurais que son *ciborgs*,
ciborgs que meditan su velocidad,
mientras cae la nieve
junto a un bosque de cerezos en flor
(el bosque debe ser realista).
Estereozen: el sonido del río
entre los árboles, un coche avanza
en traducción de la velocidad
a lengua desconocida.¹⁷

24

El poema habla del zen y la máquina, los samuráis c**í**borgs, el paisaje de los cerezos en flor y los coches avanzando a gran velocidad. No es difícil hallar este tipo de formulaciones en los poemas de este periodo de su escritura que comprende a algunos poemarios posteriores a *Estereozen* y *Anhedonia*, tales como *Kurdistán*, *Cuaderno*

15 En la obra de Rodinás se utilizan ambas grafías (c**í**borg y *cyborg*). No obstante, en la escritura del artículo primó la acepción del término en castellano, c**í**borg, exceptuando las citas textuales referentes al tema en las cuales esté escrito de la manera anglosajona.

16 Hay que hacer hincapié en que *Código de barras* se publica el mismo año que *Cromosoma*, 2011, es decir, un año antes de la publicación de *Estereozen*.

17 Rodinás, *Los páramos inversos*, 382.

de *Yorkshire* o *Yavarí para cantar bajo los cielos del norte*. En dichos libros, sigue existiendo un interés vinculado con la irrealidad, pero hay una propuesta acerca de las geografías irreales, aquellas que plantean una conexión entre los Andes ecuatorianos y los bosques británicos del antiguo Reino de Northumbria¹⁸.

Algo que encuentro muy significativo en la poesía de Rodinás es que siempre está en constante diálogo consigo misma. En este caso, *Código de barras* otorga al lector una premonición de *Esterozen*, pero estos juegos intertextuales con su propia obra son bastante comunes. Por ejemplo, en el poemario *Anhedonia*, libro publicado después de *Esterozen*, también se realiza un ejercicio intertextual respecto de *Esterozen*. El texto que abre «Canciones ilógicas», primera sección de *Anhedonia*, se titula: «Razones sobre por qué no leer *Esterozen*». La obra de Rodinás tiene conciencia propia y es una prolongación de sí misma; por eso, posee temas recurrentes que serán retratados desde diversas perspectivas. En este texto me ocuparé, principalmente, de aquellos momentos donde la presencia del ciborg es predominante.

25

El posthumanismo en *Esterozen*: los residuos y el ensamblaje ecléctico

Al hablar de las poéticas — como la de Rodinás — que intentan ubicarse más allá de lo humano, conviene marcar una diferencia entre el transhumanismo y el posthumanismo. Si bien este artículo no busca entablar una discusión filosófica en torno a ambos términos, sí resulta útil mostrar cuáles son los principales puntos de diver-

¹⁸ Estas ideas serán desarrolladas en un próximo artículo acerca de la obra de Rodinás.

gencia de ambos pensamientos. Peter Sloterdijk (Karlsruhe, 1947), uno de los filósofos que ha enfocado una parte importante de su obra alrededor de la reflexión del posthumanismo, revisita los trabajos de Martin Heidegger (Messkirch, 1889–Friburgo, 1976) y plantea que Heidegger ya puso sobre la mesa el tema del transhumanismo y posthumanismo gracias a una carta que este dirigió a Jean Beaufret (Auzances, 1907–1982), respecto de cómo la palabra *humanismo* ha perdido ya su sentido¹⁹, por lo que había que pensar en lo que vendría después (post) del humanismo.

26

Es importante traer a colación que las reflexiones posthumanistas se originaron en las décadas de 1950 y 1960 porque «el desarrollo de la cibernética modificó radicalmente las ideas científicas que se usaban para explicar el mundo y nuestra propia “identidad humana”»²⁰ y que siguieron más adelante cuando la biotecnología empezó a realizar experimentos que parecían sacados de una narración de ciencia ficción, como los relacionados con el nacimiento de niños probeta o las modificaciones genéticas en las plantas, los animales y los humanos²¹. Para Sloterdijk el humano postmoderno debe aceptar la convivencia en esta nueva realidad en la cual los avances tecnológicos y biotecnológicos podrían propiciar un posible mejoramiento de la vida.

¿Dónde queda, pues, el transhumanismo? El pensamiento transhumano se ubica más cerca del humano actual, es decir, aquel que usa la tecnología como un recurso para la supervivencia. Ya sea porque consume alimentos genéticamente modificados que

19 Peter Sloterdijk, «Reglas para el Parque Humano. Una respuesta a la “Carta sobre el Humanismo”», *Die Zeit*, 10 de septiembre de 1999, trad. Fernando La Valle, 6.

20 Gabriela Chavarría Alfaro, «El posthumanismo y los cambios en la identidad humana», *Reflexiones*, vol. 94, n.º 1 (2015): 98.

21 Chavarría Alfaro, «El posthumanismo...», 16.

no son mejores para salud, pero que sí se producen con una mayor cantidad y rapidez, o porque gracias a los avances de la biotecnología ha podido curarse de alguna enfermedad o prolongar su tiempo de vida. El posthumanismo, en cambio, sería el paso posterior al transhumanismo en donde estos avances tecnológicos no son solamente recursos de uso humano, sino que forman parte del humano y lo convierten en un ser híbrido, es decir, es un ciborg.

El interés por la hibridez no solo se presenta con la mixtura entre lo mecánico y lo humano, también surge de combinaciones con lo animal, lo vegetal e, incluso, lo onírico. Esta acotación nos abre paso a la discusión acerca del posthumanismo no solo como una forma de superar lo humano a través de la máquina, sino como una reflexión sobre lo «no humano» que se sobrepone a lo humano. En primer lugar, rescato el apunte de Anna Anselmo respecto de la figura de Victor Frankenstein²² como epítome del posthumanismo. Dice la autora que «la primera implicación de este método compositivo se relaciona con la noción subyacente de un proceso creativo que consiste, casi exclusivamente, en la recolección de desechos»²³.

La idea de «recolectar desechos» no solo dialoga con la figura monstruosa de la criatura creada por Frankenstein, sino que, al

22 En el poema «ESTE ES MI ÚNICO SUEÑO», Rodinás trae a colación la idea del romanticismo inglés y su anticipación a la idea del ciborg. Los versos rezan: «Bienvenido señor cristo mandril a este ruiseñor de Keats: un amigo hizo un estudio para determinar la simetría del cráneo de un ruiseñor. La poesía romántica inglesa anticipó el diseño de este *ciborg*, *cibird* queaaaqqqiiii te canta. *Silbarán los pájaros cabrones* (GIL DE BIEDMA) AVE SOUL/AVE CIRCUITO INTEGRADO & XAND & NUESTROS PAÍSES DIGITALES & EL POEMA CONCRETO son las vértebras del colibrí sobre el jardín de Santa Marosa». Rodinás, *Los páramos inversos*, 210.

23 Anna Anselmo, «Posthuman Keats. Poetry as Assemblage», *Altre Modernità. Università degli Studi di Milano*. 01 (2020): 46-58. La traducción es mía. El original en inglés reza: «The first implication of such compositional method is connected to the underlying notion of creative process that consist almost solely of gathering waste», 47.

mismo tiempo, es una forma de recurrir a las nociones de reapropiación escritural *per se*. Tal como plantea Agustín Fernández Malló en *Teoría general de la basura*, la escritura puede ser entendida, también, como un proceso de armazón de retazos o desechos (propiando la idea del *remake*). En palabras del autor español: «[...] ese vaivén de cosas aparentemente inservibles o basura puede llevarse a cabo también en los ámbitos artísticos mediante las técnicas de la apropiación o importación de unos ámbitos a otros»²⁴. Ese método de ensamblaje, de juntar los retazos desechados, también sugiere una posible estructura de la creación del cýborg.

28

Es así como la basura o los desechos y su reestructuración a manera de cuerpo (ya sea textual o biológico) es una reminiscencia de la fundación misma del ideal del cýborg, cuya idea resulta necesario complementar mediante los planteamientos de Donna J. Haraway: «Un *cyborg* es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción»²⁵. Haraway añade un factor más a la compleja reflexión del cýborg porque le otorga una realidad social y una realidad ficticia. De hecho, la autora escribió hace treinta años una sentencia que, con los actuales avances de la Inteligencia Artificial (IA), podría sonarnos siniestramente cercana: «Las nuestras [máquinas] están inquietantemente vivas y, nosotros, aterradoramente inertes»²⁶.

Y precisamente al hablar de los residuos, me gustaría traer estos versos del poema «Instrucciones para envase», de *Código de barras*:

²⁴ Agustín Fernández Malló, *Teoría general de la basura* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018), 17.

²⁵ Donna J. Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (Madrid: Cátedra, 1995), 253.

²⁶ Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, 258.

Sobre el residuo de la tarde, residuos de otro mundo.
Tú giras el volante hasta ubicar el vehículo sobre un
parqueo.
Tú giras el volante & presionas el freno
junto a una hilera de setos que eslabonan un lienzo
modernista²⁷.

Es así como los residuos que se juntan para armar al cibernético, y que son capaces de poseer una realidad social, pueden ser parte fundamental para que la escritura se aproxime a un pensamiento ecléctico²⁸, filosofía que tuvo su desarrollo durante varios siglos, desde Potamón de Alejandría (63 a. C.-40 a. C.) hasta Victor Cousin (1792-1867), la misma que buscó la combinación armónica de elementos distintos de diferentes tendencias filosóficas. Es decir, se intenta lograr un punto de convergencia entre ideas, aparentemente, irreconciliables. Entonces, este «rehacer» escritural bebe, de forma directa, de la posibilidad de conjunción de los materiales existentes —y de los no existentes también—. Llevando lo dicho al territorio del desecho como medio de creación, Fernández Malló cree que la ficción es «el resultado de añadir a una parte de la realidad presente algo que hasta la fecha no existía, y que por el mero hecho de añadirse pasa a formar parte de una realidad final que ha sido multiplicada»²⁹.

29

²⁷ Rodinás, *Los páramos inversos*, 353.

²⁸ En el estudio crítico respecto de la antología *Amplitud modulada* (2021), escribí que Rodinás «denominó su poética como 'imaginismo ecléctico', en una videoconferencia con el poeta e investigador David G. Barreto (Quito, 1976); es decir, para Rodinás su obra es una estética que reconcilia armónicamente opuestos irreconciliables, lo cual se emparenta con las imágenes irracionistas mencionadas». Juan Romero Vinueza, «El poema existe cuando la realidad es débil. Estudio crítico sobre la obra de Juan José Rodinás», introducción a *Amplitud modulada*, de Juan José Rodinás (Quito: La Caracola, 2021), <https://www.caracoladigital.com/critical-study/2>

²⁹ Fernández Malló, *Teoría general de la basura*, 13.

Estas nociones: el posthumanismo, el cıborg, los residuos y el ensamblaje ecléctico se fusionan en la obra de Juan José Rodinás, particularmente, en el poemario *Estereozen* (2012). Este, probablemente, sea el libro más raro de Rodinás. En él, se crea un universo más allá de lo humano, donde el eclecticismo y el posthumanismo se juntan a tal punto que las máquinas ya no solamente son partes del cuerpo humano o de la vida humana, sino que sirven como elemento de negación de lo humano para reestructurar una reflexión de la vida después de lo humano o a través de la superación de lo humano. Esta idea se presenta desde el título del libro: estéreo + zen, es decir, una mixtura entre el sonido y el ruido que provienen de la máquina, y la calma y templanza que nacen de la meditación oriental. Es una especie de combinación irreconciliable.

30 La idea de la meditación y el ruido mecánico están en constante enfrentamiento en el libro, como una crítica al esencialismo antropocéntrico. El apartado que abre el poemario se titula *Canción del último androide que me sueña (virtual honkyoku)*, y hace eco del título de la novela ciberpunk *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), del estadounidense Philip K. Dick (Chicago, 1928–1982). En este apartado, los títulos de los poemas ya señalan un interés ecléctico por parte del autor. Varios de ellos son una mezcla de la idea del *koan* japonés (que es una reflexión que el maestro zen da a su alumno y tiende a ser corta pero muy reflexiva y, extremadamente, abierta) y nombres de compositores de música clásica o clásica contemporánea. Cito parte de los títulos de los poemas a los que hago referencia: «Koanhandel», «Koandvorack», «Koanbrucker», «Koanberlioz», «Koanshostakovic», «Koancage», «Koandavis», «Koanfripp» y, finalmente, de un modo autoparódico, «Koanrodinás».

Esta conjunción, aparentemente ilógica e irracional, es la base del libro de Rodinás —y me atrevería a decir de casi todo su trabajo poético—. La exploración de las posibilidades de combinación de objetos o situaciones incompatibles está presente desde su primer libro *Los rastros* (2006) que, si bien es mucho más minimalista, ya muestra la esencia de su poética. La *esencia* rodinasiana se ha hecho más notoria en el periodo post-*Estereozen*, es decir, *Anhedonia* (2013), *Kurdistán* (2017), *Cuaderno de Yorkshire* (2018), *Yaraví para cantar bajo los cielos del norte* (2019) o *Un hombre lento* (2019). Sin embargo, y volviendo a *Estereozen*, es en este libro donde los límites se fuerzan y se extienden un poco más.

Precisamente, uno de los límites que más le gusta forzar a Rodinás es el correspondiente a la idea de la realidad. Este señalamiento es significativo porque gracias a él es posible una aproximación a la insistencia de su obra por los preceptos e imágenes posthumanas. Uno de los versos de su poema «~~Tachaduras Haen- del~~» reza: «La realidad es un estanque de códigos»³⁰. Las referencias directas a la realidad (o la irrealidad) son muy frecuentes; asimismo, lo es su caracterización mediante imágenes que rompen el esquema de comparaciones con dicha palabra. En otro poema, «Koanhaendel: música acuática» el poeta escribe:

Aunque, seamos honestos, la realidad son lavadoras automáticas donde uno observa el oráculo selecto: nada, nadie, nada, nadie.

Camisas húmedas, células como historias de una vida geométrica.³¹

En el primer caso, la realidad es calificada; en el segundo, es comparada. La primera imagen es directa («La realidad es un estanque de códigos»); en la segunda, se recurre al símil («células como his-

³⁰ Rodinás, *Los páramos inversos*, 152.

³¹ Rodinás, *Los páramos inversos*, 146.

torias de una vida geométrica»). Esta es una de las características más usuales en la poética rodinasiana: que las imágenes sean recreadas de un modo pictórico, ecfático. Dicho esto, resulta necesario enfatizar en el tipo de écfasis que se da en su obra, ya que podría considerarse un mecanismo realizado a la inversa:

[...] no es que Rodinás sea un poeta ecfático, en el sentido clásico de la descripción de una pintura o un tapiz. Sucede que su obra, casi siempre, funciona como una écfasis inversa: la escritura crea la imagen pictórica de un trabajo visual que, muchas veces, no existe más que en la mente del poeta.³²

32

El poeta plantea el «estanque de códigos» y «las lavadoras automáticas» como punto de partida para pensar en la realidad dentro del libro, ya que lo mecánico atraviesa la realidad del poemario. La consideración del humano y la máquina excede la idea de la criatura de Victor Frankenstein que fue constituida a través de los retazos humanos y le agrega una idea más cercana a otros personajes de la cultura popular como RoboCop. En varios de los libros de Rodinás es posible hallar personajes poemáticos que fungen como alter egos cíborgs del autor y que existen solamente dentro de la obra literaria.

Por ejemplo, encontramos a un personaje poemático, Dollboy³³, que ha sido trabajado en sus libros *Código de barras* y *Cro-*

³² Romero Vinuesa, «El poema existe cuando la realidad es débil...».

³³ En la imagen de portada de *Los páramos inversos*, diseñada por el artista plástico David Kattán (Ambato, 1993), se observa un televisor que lleva inscrito sobre su pantalla la palabra «Dollboy». Cabe resaltar que Kattán ha trabajado en varios proyectos visuales en conjunto con la obra de Rodinás. El último de ellos, la portada del libro *Fantasías animadas y ayer y alrededores* (Centro de Publicaciones PUCE, 2021), libro ganador del XLV Premio Aurelio Espinosa Pólit.

mosoma. La última sección de *Código de barras* se titula «Previas de cromosoma» y el único poema incluido en dicha parte lleva por título «Dollboy filmado por Giorgio de Chirico». De igual manera, cuando abrimos el libro *Cromosoma* notamos que su subtítulo es, precisamente, «Historias de Dollboy». Asimismo, existe otro personaje poemático llamado Artekovski que aparece en la sección «Los poemas de Artekovsky» de *Anhedonia*. Ambos nombres o pseudónimos³⁴ le sirven a Rodinás para recrear una visión de la realidad que, si bien contiene un eje humano, está en una constante tensión con lo mecánico.

Es así que el ensamblaje del libro, y de su filosofía robótica-zen, se sostiene en la idea de la armonía —y al mismo tiempo crisis— de un modelo de vida ciberpunk. Varios de los poemas de Rodinás recurren a imágenes que podrían funcionar como argumentos para una novela o película de ciencia ficción o *weird fiction*. Al respecto, conviene traer a colación a la serie de películas *Matrix* (1999), dirigidas por las hermanas Lana Wachowski (Chicago, 1965) y Lilly Wachowski (Chicago, 1967), en las cuales existe un *hacker* que descubre que la realidad en la que vivía no era más que una simulación. ¿Se podría pensar en *Matrix* como un «estanque de códigos»? Asimismo, en la novela *El Azogue* (2002), de China Miéville (Norwich, 1972), se plantea una realidad de posguerra en la cual ninguna superficie reflejante (espejo, agua, metal, azogue) otorga un reflejo a los ciudadanos de Londres. Del mismo modo, volviendo al texto de Rodinás, ¿se podría pensar en las «lavadoras automáticas» fungiendo como un «oráculo selecto» de los seres humanos?

³⁴ Fernando Escobar Páez identifica a otros heterónimos de Rodinás, además de los dos ya señalados en este texto: «Pequeño ultravioleta / Dollboy / Koan / Artekovski». Fernando Escobar Páez, «Rodinás en reversa mientras alimenta a su bonsái», *Casa Palabras*, n.º 7 (2014): 16.

Asimismo, basta con leer los títulos de los apartados de *Estereozen* para notar la extrema conciencia en cuanto a la idea de los seres más que humanos: «Ciborg Satori. (seis modelos a escala transhumana)», «Esquizólidos. Tus ojos están amoblados por el NO MUNDO», «Karma Chameleon. Esbozo para un karaoke español. (¿Reescrituras para pensar en Moravec?)», «Digital Nirvana (un texto reescrito de Gary Zinder que no gira alrededor de otros textos ¿míos? que no giran alrededor de un texto de Gary Zinder)», «Mi Crash de un cielo Zen. Los dígitos no sirven, las palabras no sirven. (Como podría ser esto mi final de quién)». Este libro de Rodinás pone en duda nuestra realidad porque entiende la existencia del ser humano como un nadie que es soñado por un androide y que existe gracias a una codificación computacional o, incluso, por una lavadora mecánica. Tal como reza su poema, «Robot Satori»:

34

off/on arroyo

esto es un arroyo pausado en el procesador digital del paisaje

esto no es un arroyo

que dice “1, 2, 1, 2, 1, 2, 2, 7, *welcome to machine*”.³⁵

Estereozen: el poema como
un espacio sin espacio, un tiempo sin tiempo

Otra de las múltiples formas de acceder a *Estereozen* es mediante la reflexión del tiempo y el espacio. Ambos conceptos están emparentados, de cierta forma, con la idea del cibernético y del posthumanismo. Los diálogos que presenta el poeta ecuatoriano se nu-

³⁵ Rodinás, *Los páramos inversos*, 182.

tren, principalmente, de la conciencia del no lugar en la escritura y del no lugar en la vida contemporánea. Es decir, su propuesta cobra mucho más sentido si es revisada en clave de la desterritorialización planteada por Gilles Deleuze y Félix Guattari³⁶, las heterotopías de Michel Foucault³⁷ y el *no lugar* del Marc Augé³⁸. Las dos condicionantes de la existencia humana (tiempo y espacio) forman parte de las principales preocupaciones de Rodinás porque mediante su negación —y cuestionamiento— se propone la irrealidad o, en todo caso, una realidad *otra*, fuera de sí misma (tanto temporal como espacialmente).

La realidad quizás sea el tema más recurrente en los libros de Rodinás. Uno de los ejes del proyecto poético rodinasiano es la conciencia de la posibilidad de la pérdida de la realidad. Es así como el exceder la realidad, superarla o escaparse de ella, ya sea a través del tiempo o el espacio, no solamente es un ejercicio por el cual se dan las imágenes irracionales en su obra, sino, también, la puesta en crisis de los relatos modernos y postmodernos. Las palabras y sus posibles combinaciones, por más irracionales que puedan parecer, permiten que la realidad sea superpuesta, que se haga c**í**borg porque

35

el lenguaje puede trastocar la percepción del mundo, ampliando las posibilidades de ver lo *real*, mediante cierto tipo de imágenes imposibles o irracionales. Su poesía nunca pierde de vista el eje de la realidad tangible —aquella que permanece fuera del texto—, pero siempre busca (des)componerse figurando mun-

36 Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pre-Textos, 1997).

37 Michel Foucault, «Topologías», *Fractal*, n.º 48 (2008): 39–40.

38 Marc Augé, *Los no lugares* (Barcelona: Gedisa, 2002).

dos alternos en los cuales las posibilidades de pesadilla puedan ser aún mayores.³⁹

36

Pensar una poesía antropocentrista o típicamente telúrica no tiene cabida en este periodo de la escritura de Rodinás porque, incluso, dentro de un eje contemplativo del paisaje, existe la referencia a las máquinas y el entorno digital/cibernético. Conviene traer a colación una reflexión que Ethel Barja propone: «Tras guerras de diversa envergadura y el desencadenamiento de daños ecológicos propios del calentamiento global, se cuestiona la centralidad de lo humano como un valor hegemónico»⁴⁰. Esa oposición a la centralidad de lo humano desencadena el interés del autor ecuatoriano por escapar de la realidad y plantear una alterna en la cual coexistan los valores paisajísticos, antropológicos y mecánicos. Por eso, mediante el posthumanismo, la utopía o ucronía, la poesía de Rodinás hace de lo cotidiano algo siniestro u ominoso.

La idea de lo ominoso (el *Unheimlich* freudiano) es útil para hablar de la obra de Rodinás no porque «sea perversa o espeluznante»⁴¹, sino porque busca configurar una realidad diferente, en la cual «la naturalidad con que se muestra la irrealidad en sus poemas resulta —o podría resultar— siniestramente familiar para el lector»⁴². La familiaridad que el lector encuentra en los textos de Rodinás está en aquellas palabras o significados que funcionan como

39 Juan Romero Vinueza, «Formas de perder la realidad: una breve lectura de Juan José Rodinás», en *Erradumbre*, ed. Luis Vicente de Aguinaga, Daniel Bencomo y Jorge Ortega (Guadalajara: Mantis Editores, 2021), 140.

40 Ethel Barja, «'Efecto in-spider' o el repensar del posthumanismo en la poesía de Elsy Suquilanda (Ecuador/Alemania)», en *Todo boca arriba. Perspectivas sobre la poesía actual latinoamericana y del Caribe*, ed. de Rike Bolte (Barranquilla: Universidad del Norte, 2019), 187-200.

41 Romero Vinueza, «Formas de perder la realidad...», 137.

42 Romero Vinueza, «Formas de perder la realidad...».

un ancla a la realidad tangible. Estos bien podrían ser ciertos momentos de contemplación paisajística o alguna imagen que funja como cable a tierra dentro del universo ilógico creado en su poesía.

Estos mundos irreales-irracionales dialogan con otro importante eje de su poética que he mencionado brevemente: el paisaje. Si bien esta investigación no se enfocará en ese tema, resulta significativo para complementar el sentido de su comprensión de lugar (tiempo-espacio). Los paisajes rodinasianos son pictóricos y suelen estar poblados por máquinas (refrigeradoras, pantallas, automóviles, robots, radios), no lugares (carreteras, aeropuertos, centros comerciales, malls, discotecas) y espacios que, simbólicamente, se reterritorializan como laberintos infinitos (desierto, océano, mente). No solamente se pone en diálogo lo mecánico y lo humano, sino que, casi siempre, hay presencia animal: las aves son animales recurrentes en su poesía.

Por ejemplo, en el poema «Tachadura: hipersoneto post-humano», de *Estereozen*, se lee:

Un paisaje frotado contra una máquina donde la garza de los deseos vegetales es desollada en una carretera en el desierto. Mi país de refrigeradoras y pantallas donde una pelota es la cabeza del hombre como eje del mundo: una paloma de pólvora escarcea el cerezo de carne surgido en las noches apiladas sobre un hombre sin rostro.⁴³

Este eje paisajístico integra las ideas de la utopía, la ucronía y el posthumanismo ciborg porque Rodinás asiente las nociones sociales y mentales del mito ciborg que propone Haraway, quien

⁴³ Rodinás, *Los páramos inversos*, 200.

además nos dice que «[a] finales del siglo XX —nuestra era, un tiempo mítico—, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo; en unas palabras, somos cyborgs»⁴⁴. Esto se logra con la conjunción de los saberes que Rodinás incluye y mezcla en su libro. *Estereozen* es una obra dialéctica donde el ruido y el individualismo capitalista de Occidente están en armonía con la calma de la reflexión filosófica de Oriente. Es una obra tecnológica y, a la vez, telúrica; humana, y al mismo tiempo *cíborg*, al mismo tiempo animal. Un canto humano contra el humano, una crítica ante la idea de la superación de lo humano.

38

Para Marc Augé, la presencia de los *no lugares* en la sociedad actual es inherente, dada la creación de espacios móviles o de tránsito, como puertos, centros comerciales, medios de transporte⁴⁵. Michel Foucault, en cambio, entiende las *heterotopías* como aquellos espacios *otros*, es decir, esos espacios que pueden ser entendidos como lugares, aunque no lo sean⁴⁶. La poesía de Rodinás transita por estos sitios de una forma más amplia porque niega los espacios o duda de su existencia, a modo de cuestionamiento de la realidad física. Sus poemas funcionan como una combinación de la idea misma del *no lugar* de Augé, expresada a través de los medios de transporte contemporáneos, más aquello que planteaba Foucault respecto de la *heterotopía* en su estado más puro: la mente como un lugar otro, un lugar fuera del lugar.

Muchas veces en su obra, la voz lírica es capaz de pasar del no lugar a la heterotopía o viceversa, como una forma de cuestionar la realidad física en la que viven —piensan y escriben— los seres humanos. Por ejemplo, se puede leer en el poema «Koandvo-

⁴⁴ Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, 254.

⁴⁵ Augé, *Los no lugares*, 22.

⁴⁶ Foucault, «Topologías», 4.

rak. sinfonía n9, op 95. 'del nuevo mundo' I»: «Como la historia: la mente es un experimento de la mente»⁴⁷. En este sentido, la poesía de Rodinás no solo es una crítica a la realidad —y al mundo contemporáneo—, sino que logra inmiscuirse en puntos más próximos a las reflexiones fundamentales de la utopía y la ucronía.

Para introducirse en las posibilidades utópicas y ucrónicas es conveniente revisar un poco de los libros «fundacionales» de este pensamiento: *Utopía* (1516), de Tomás Moro (1478-1535) y *Ucronía* (1857), de Charles Renouvier (1815-1903). Ambos textos trazaron importantes líneas divisorias entre el no lugar (u-topos) y el no tiempo (u-cronos). Por un lado, la propuesta de Moro erige una isla con una sociedad perfecta, es decir, un mundo imposible, un lugar que no podría existir; por otro lado, Renouvier plantea una narración alterna de la historia, es decir, una narración que no coincide con la historia, que está fuera de ella (del tiempo y del lugar). Ambas nociones son muy significativas para comprender hacia dónde se han dirigido los proyectos vinculados con la mecánica, la automatización y lo tecnológico, ya sean las vanguardias como el futurismo o movimientos más bien anárquicos y apocalípticos como el ciberpunk y sus derivados⁴⁸.

Resulta evidente que los ecos filosóficos de Moro y Renouvier cambian en la obra de Rodinás dado el contexto desde el cual los estamos leyendo. Digamos, en términos de Fernández Malló: «Se ha(ce) *actualidad*, se actuali(za)»⁴⁹. En primer término, ese lu-

47 Rodinás, *Los páramos inversos*, 157.

48 No es el lugar para discutir acerca de este tema, pero vale la pena mencionar que el ciberpunk se aproxima más al concepto de distopía (mal lugar), desde el cual surgen varios otros movimientos apocalípticos y postapocalípticos como *steampunk*, *dieselpunk*, *silkpunk*, *biopunk* o *postciberpunk*. Estos podrían ser ucrónicos, pero no necesariamente utópicos (en un sentido positivo).

49 Fernández Malló, *Teoría general de la basura*, 17.

gar imposible no busca la perfección de la sociedad; más bien, para Rodinás, lo imposible es lo irreal, por eso aquellas imágenes irracionales solamente pueden existir en la poesía. Del mismo modo, la posibilidad de alterar la historia y, con ella, la cronología de los hechos se presenta gracias a una concepción del tiempo que no es lineal, pero tampoco cíclica.

Las conversaciones acerca de estos lugares fuera del tiempo donde habitan sociedades que no existen en la vida real humana se han actualizado porque el arte las ha seguido recreando. Por eso no resulta extraño ver cómo muchas de las nuevas producciones literarias o audiovisuales buscan mostrar sociedades utópicas o distópicas. En palabras Serge Bernstein, «esto nos lleva a tratar de comprender la existencia de otros tres fenómenos culturales modernos: la pseudoutopía, la antiutopía y la ucronía»⁵⁰. Para el caso que nos ocupa, se retomará la reflexión acerca de la ucronía, ya que esta sería «una fusión atemporal entre sociedad del presente y sociedad del futuro»⁵¹, en otras palabras, es una metaforización de una sociedad (presente) en otra (futura).

La ucronía, más que la utopía, sería el concepto llamado a recrear estas sociedades presentes que han sido transformadas en realidades futuras. Para Bernstein esto es así porque la ucronía es capaz de proponer un futuro indeseable y, al mismo tiempo, criticar a la sociedad presente, mientras busca una posible solución

50 Serge Bernstein, «Utopia e Ucronia: Concepções da Sociedade Futura», *Revista Sociologia em Rede*, n.º 6, (2016): 302-309. La traducción es mía. El original el portugués reza: «Isso nos leva a buscar compreender a existência de três outros fenômenos culturais modernos: a pseudoutopia, a antiutopia e a ucronia», 306.

51 Bernstein, «Utopia e Ucronia...». La traducción es mía. El original el portugués reza: «uma fusão atemporal entre sociedade do presente e sociedade do futuro», 307.

para que ese futuro cese o no llegue a realizarse⁵². En el caso de la poesía de Rodinás, la ucronía también se emparenta con una concepción *rizomática* porque se rompe, se altera, se quiebra. Podemos leer en el poema «Koanfrripp, lizard, 1970»: «Esto no es un comienzo: nada puede comenzar por ninguna parte. Lee el inicio y sólo has leído más allá del final»⁵³.

Retorcer la concepción del tiempo (presente) es también una forma de sobreponerse a lo humano. Sugerir otros tiempos, dimensiones o posibilidades orilla al poema hacia un recurso particular de la obra de Rodinás: la paradoja. Esta aparece, muchas veces, mediante la *mise en abyme* que realiza el poeta, la misma que es creada en los momentos de inestabilidad en la realidad del poema. Otro ejemplo es el texto «Joy. segundo sueño. ¿final? septiembre 2011». En él, Rodinás reordena el tiempo y el espacio hasta el punto en que pueden confundirse. Estas enunciaciones son recurrentes en su obra porque, mediante ellas, el enfoque irreal-irracional se convierte en una imagen cuasipictórica, donde el lector observa cómo el tiempo y el espacio se diluyen, se funden, y se yuxtaponen entre sí. Dice, en el poema:

La muchacha sube a la terraza y dice:
ves esa casa, juanjo, allá está el cielo
y allá también estamos muertos.
Yo no veo la casa y estoy muerto, pero
son palabras para elevar una casa y están muertas, pero
sólo dije que ella podía volar ese día sin morir.⁵⁴

52 Bernstein, «Utopía e Ucronía...», 308.

53 Rodinás, *Los páramos inversos*, 175.

54 Rodinás, *Los páramos inversos*, 242.

En el primer ejemplo, donde existe un «comienzo sin comienzo» o en este último donde hay «una casa que es el cielo donde estamos muertos, aunque no podamos ver la casa y estemos muertos», el poema rodinasiano pone en crisis —y en duda— el tiempo (cronos) y el espacio (topos), es decir, el cómo se los percibe en la realidad «real». Esta palabra, precisamente, es el eje del poemario *Estereozen*: la percepción. La mirada imperante en el libro de Rodinás es construida por las combinaciones eclécticas y mecánicas, por los lugares inexistentes y por posibles tiempos que podrían intercambiarse entre sí. Asimismo, se observa en sus poemas nociones de posibles mundos apocalípticos. La inquietud y el extrañamiento en los poemas de Rodinás conducen al lector a un universo oscuro donde la racionalidad se colapsa ante las posibilidades imaginativas del lenguaje.

42

Estereozen, un canto humano contra el humano: a modo de conclusión

Tras revisar este momento específico de la poesía de Rodinás, se puede concluir que en varios momentos de su escritura el tiempo y el espacio son yuxtapuestos para deformar la realidad. Si bien este interés es notable en innumerables versos de su amplia obra, es en *Estereozen* donde los distintos ejes que codifican esta noción de «realidad» —e irrealidad— son puestos en crisis gracias a las prefiguraciones del no lugar, el no tiempo, y el posthumanismo. Su poética plantea una realidad *otra*, alterna, la cual es lograda por la puesta en escena de ambientes que transgreden las nociones espaciotemporales de forma irracional.

Rodinás ofrece una posible forma de repensar lo mecánico no solo como la deshumanización del ser humano, sino como una nueva manera de existencia, que colinda con el absurdo. Muchas de las corrientes de pensamiento distópicas como ciberpunk, *steampunk*, *silkpunk* o postciberpunk también formulan realidades «absurdas» donde todo tiene sentido dentro de la lógica imperante, ucrónica y, generalmente, dictatorial. Dentro de lo propuesto en este artículo, ya sea en estas corrientes o en la obra de Rodinás, hay una irracionalidad fundada bajo una lógica estructurada a partir de imágenes eclécticas (como, por ejemplo, el ruido y el zen), las cuales combinan conceptos irreconciliables o disparatados bajo una convivencia armónica.

El poema —y me atrevería a decir que el arte en general, como reducto ficcional y absolutamente maleable— es el terreno más propicio para la desterritorialización y reterritorialización de conceptos y realidades porque el tiempo y el espacio, el ciborg, el humano y el animal, están en constante crisis; uno sobre el otro, en una lucha por sobreponerse. Sin embargo, en la obra de Rodinás, la reterritorialización de la escritura está mediada por el eje mecánico en el cual las máquinas (la robótica y la biotecnología) están demasiado presentes en la vida humana. Su presencia, además, significa un posible desencadenamiento de la pesadilla porque, si bien la máquina podría representar una mejora utilitaria de la vida del humano, también hay una gran posibilidad de que se convierta en un incremento del riesgo para la humanidad.

La incertidumbre del límite al que podrían llegar los avances biotecnológicos implementados en los nuevos humanos ciborg es una preocupación que se percibe en los versos rodinasianos. La filosofía está incluyendo, cada vez más, entre sus preocupaciones la posibilidad de un mundo posthumanista, en donde la existencia de humanos ciborgs podría ser imperante. Del mismo modo, diaria-

mente se leen reflexiones acerca de cómo la inteligencia artificial (una *máquina pensante*) podría llegar a sustituir a los humanos en varias de las tareas, así como sucedió con la Revolución Industrial, cuando las máquinas fueron capaces de reemplazar ciertas ocupaciones «mecánicas» humanas. Al respecto, Luis Correa-Díaz planteó hace diez años que «[p]ara la literatura digital [...] su horizonte de máxima realización —o, si se quiere, su *event horizon*— estaría dado en la consecución final de una máquina escritural independiente del ser humano [...] una pieza robótico-literaria»⁵⁵.

44

Si bien, como ya se indicó, Rodinás no trabaja —al menos, por el momento— la literatura digital, sí visita sobremanera este tópico cibernético en su escritura. Correa-Díaz propone el último horizonte de lo «robótico-literario» como fin de la escritura digital. La obra del poeta ecuatoriano no está escrita por medio de inteligencia artificial, pero sí extrapola la idea del cibernético y la convierte en una maquinaria espiritual en el desarrollo de sus poemas. Pensar en el humano más allá del humano no significa necesariamente pensar en un superhombre, sino en un ser humano que se reconoce finito y *obsoleto*. Es por eso que se necesita de más extensiones tecnológicas y biotecnológicas para poder existir, complementarse y completarse a cabalidad.

Asimismo, este es el punto de inflexión necesario para entender la ucronía como sitial fundamental en la poesía de Rodinás: sin ambos quiebres temporales-espaciales, no podría existir el universo que el autor dibuja en sus obras. La concepción de la temporalidad transpuesta es el mecanismo que permite al poema habitar en la incertidumbre en relación con la cronología de los hechos, además de que le otorga la oportunidad de realizar una crítica a los mundos *más allá de lo humano* que promulga el posthumanismo. Pensemos, por ejemplo, en las

⁵⁵ Correa-Díaz, «La poesía cibernética...», 58.

imágenes donde aparecen hombres sin rostro que habitan países repletos de máquinas, arroyos que son simulaciones de un procesador o ejércitos de samuráis ciborgs. ¿Este podría ser el futuro del mundo?

Antes de cerrar, resulta conveniente revisar el siguiente fragmento del poema «Animal de desintegraciones o la sinceridad del oído», perteneciente a *Cromosoma*: «Artista inhumano, posthumano, tejido conectivo de la estrella húmeda con la cabeza de un fósforo apagado, con la mirada de un fósforo si el fósforo es un hombre perdido en un mundo vacío de mirada»⁵⁶.

Rodinás figura la idea del artista como algo «inhumano, posthumano, tejido conectivo», es decir, se vale de los tejidos (y los cables o conexiones, añadiría) que están inmiscuidos en las nuevas dinámicas del ser humano postmoderno. Resulta «estremecedor y desconcertante, también fascinante, que el ciborg sea considerado texto»⁵⁷. La metaforización del cuerpo ciborg —y en el caso de la poesía de Rodinás, también la mente ciborg— puede resultar bella y, al mismo tiempo, profundamente aterradora. La fascinación del autor con las máquinas encuentra una de sus motivaciones en la obsolescencia humana. Al mismo tiempo, recae en la noción del error mecánico como un destino fatal de la raza humana, la cual es, a fin de cuentas, la creadora de las máquinas que permiten la existencia del ciborg. El humano es tan falible que podría, incluso, fallar en su intento por convertirse a sí mismo en posthumano, haciendo que los ciborgs destruyan todo resquicio del humanismo todavía existente.

Dice Rodinás en el poema «Intermezzo Velocidad Thom Yorke», perteneciente a *Estereozen*: «No podíamos destruir, no

⁵⁶ Rodinás, *Los páramos inversos*, 282.

⁵⁷ Rita Vega Baeza y José Alfredo Soto Vargas, «Metáforas del humanismo ciborg. El cuerpo humano como texto: ¿Violencia o posibilidad?», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, n.º 33 (2018): 95.

podíamos salvar destruyendo este espacio que es el largo corredor de la mente»⁵⁸. Así como en este texto, en gran parte de los poemas el hablante lírico implanta imágenes en su propia mente y se pregunta acerca de qué tan lejos podría llegar el humano para deshumanizarse, qué tan lejos está el humano de convertirse en su propio robot. «Robota», origen de la palabra «robot», significa trabajo en varias lenguas eslavas. Por eso, el eje mental e imaginativo de Rodinás desfigura la realidad, se desfigura hacia el robot, hacia la idea de una poesía cýborg, una escritura que sea capaz de contener lo mejor de las máquinas y lo peor de los humanos: una pesadilla ciberpunk.

Bibliografía

46

- Adoum, Jorge Enrique. *Breve antología*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Adoum, Jorge Enrique. «En el principio era el verbo». En *Poesía ecuatoriana contemporánea. De César Dávila Andrade a nuestros días*. Edición de Xavier Oquendo Troncoso. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, 2011.
- Anselmo, Anna. «Posthuman Keats. Poetry as Assemblage». *Altre Modernità. Università degli Studi di Milano*, n.º 1 (2020): 46–58.
- Augé, Marc. *Los no lugares*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Barja, Ethel. «‘Efecto in-spider’ o el repensar del posthumanismo en la poesía de Elsy Suquilanda (Ecuador/Alemania)». En *Todo boca arriba. Perspectivas sobre la poesía actual latinoamericana y del Caribe*. Edición de Rike Bolte, 187–200. Barranquilla: Universidad del Norte, 2019.

⁵⁸ Rodinás, *Los páramos inversos*, 303.

- Chavarría Alfaro, Gabriela. «El posthumanismo y el transhumanismo: transformaciones del concepto de ser humano en la era tecnológica». Informe final de investigación, 2013.
- Chavarría Alfaro, Gabriela. «El posthumanismo y los cambios en la identidad humana». *Reflexiones*, vol. 94, n.º 1. (2015): 97-107.
- Correa-Díaz, Luis. «La poesía cibernética latinoamericana (todavía) *in print*: un recorrido desde los años 50 y 60 hasta finales de la primera década del 2000». *New Readings*, n.º 13 (2013): 57-73.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Escobar Páez, Fernando. «Rodinás en reversa mientras alimenta a su bonsái». *Casa Palabras*, n.º 7 (2014): 16-17.
- Fernández Malló, Agustín. *Teoría general de la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.
- Foucault, Michel. «Topologías». *Fractal*, n.º 48 (2008): 39-40.
- Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Kozak, Claudia. «Poesía digital latinoamericana: Lenguaje experimental en tiempos de bits». *Latín American Literature Today*, n.º 10 (mayo 2019). <https://latinamericanliteraturetoday.org/es/2019/05/digital-latin-american-poetry-experimental-language-times-bits-claudia-kozak/>
- Martínez Pérsico, Marisa. «Hugo Mayo y la poesía que no es un sonajero». *Altazor. Revista electrónica de literatura*. <https://www.revista-altazor.cl/hugo-mayo-2/>
- Moro, Tomás. *Utopía*. Madrid: Zero, 1971.
- Renouvier, Charles. *Ucronía la utopía de la historia*. Madrid: Ed. Akal, 2019.
- Rodinás, Juan José. *Los páramos inversos*. Popayán: Popayán, 2014.
- Romero Vinueza, Juan. «El poema existe cuando la realidad es débil. Estudio crítico sobre la obra de Juan José Rodinás». Introducción a *Amplitud modulada*, de Juan José Rodinás. Quito: La Caracola, 2021. <https://www.caracoladigital.com/critical-study/2>

- Romero Vinueza, Juan. «Formas de perder la realidad: una breve lectura de Juan José Rodinás». En *Erradumbre*. Edición de Luis Vicente de Aguinaga, Daniel Bencomo y Jorge Ortega, 129-144. Guadalajara: Mantis Editores, 2021.
- Sloterdijk, Peter. «Reglas para el Parque Humano. Una respuesta a la “Carta sobre el Humanismo”». *Die Zeit*, 10 de septiembre de 1999. Trad. Fernando La Valle, 6.
- Vega Baeza, Rita y Soto Vargas, José Alfredo. «Metáforas del humanismo cyborg. El cuerpo humano como texto: ¿Violencia o posibilidad?». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, n.º 33 (2018): 93-101.

Juan Romero Vinueza

Quito, Ecuador, 1994. Poeta y editor. Graduado en Literatura en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador y maestro en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de Guanajuato. Coeditor de *Cráneo de Pangea*. Es autor de los libros de poesía *Revólver Escorpión* (La Caída, Ecuador, 2016), *39 poemas de mierda para mi primera esposa* (Turbina, Ecuador, 2018; Liliputienses, España, 2020; Mantra, México, 2020) y *Dämmerung [o cómo reinventar a los ídolos]* (Liliputienses, España, 2019; La Caída, Ecuador, 2021), que obtuvo la Mención de Honor del Premio Nacional de Poesía Jorge Carrera Andrade 2019. La primera antología de su obra es *Ínfimo territorio kamikaze* (Municipalidad de Lima, 2021). Compiló, con Abril Altamirano, *Despertar de la hydra: antología del nuevo cuento ecuatoriano* (La Caída, Ecuador, 2017), obra ganadora del incentivo de los Fondos Concursables 2016-2017, organizados por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. Compiló y tradujo, con Kimrey Anna Batts, *País Cassava / Casabe Lands* (La Caída, Ecuador, 2017). Fue uno de los ganadores del Certamen de Ensayo Luis Alberto Arellano y su texto forma parte de *Erradumbre* (Mantis, México, 2021).

El uso de la IA en la creación dramática: registro y análisis del proceso creativo en *El Autómata v1.0*¹

49

Geovanny Chávez
hsgabriel_95@hotmail.com

Resumen

En la actualidad más reciente, las discusiones sobre el uso de inteligencia artificial en procesos artísticos se han vuelto mediáticas gracias a las posibilidades cada vez más presentes de «crear» producciones únicamente con el uso de estas herramientas. A pesar de que estos temas son recurrentes en las artes visuales o la literatura, en el teatro también existen determinados proyectos que buscan establecer un paradigma de creación teatral con IA. En este contexto, el pre-

¹ El título de la obra, así como determinados párrafos del artículo ya editados, han sido una colaboración entre ChatGPT 3.5, Bing Chat, y el autor de este artículo.

sente artículo expone un proceso de creación dramaturgica surgido con el uso de ChatGPT 3.5, a partir de las exploraciones, posibilidades y limitaciones de esta herramienta para la coescritura y cocreación de una obra teatral completa. El proyecto, englobado en un autodenominado «Laboratorio de producción de dramaturgia con inteligencia artificial», busca presentar una metodología de trabajo para las y los interesados en escribir teatro con inteligencia artificial, a partir de instrucciones, métodos y dinámicas utilizadas en ChatGPT 3.5, Bing Chat, Asssistan.ai, o herramientas de generación de texto similares. A su vez, este texto expone el resultado del laboratorio: la obra teatral *El Autómata v1.0*.

Palabras Claves: chatGPT, inteligencia artificial, teatro, dramaturgia, creatividad computacional.

Exploring the Use of AI in Dramaturgical Creation: Recording and Analysis of the Creative Process in *El Autómata v1.0*

Abstract

50

In the most recent times, discussions about the use of artificial intelligence in artistic processes have become mediatic thanks to the increasing possibilities of “creating” productions solely with the use of these tools. Although these topics are recurrent in the visual arts or literature, in theater there are also certain projects that seek to establish a paradigm of theatrical creation with AI. In this context, this article presents a dramaturgical creation process that emerged with the use of ChatGPT 3.5, based on the explorations, possibilities, and limitations of this tool for the co-writing and co-creation of a complete theatrical work. The project, included in a self-described “Playwriting production laboratory with artificial intelligence” seeks to present a working methodology for those interested in writing theater with artificial intelligence, based on instructions, methods and dynamics used in ChatGPT 3.5, Bing Chat, Asssistan.ai, or similar text generation tools. In turn, this text exposes the result of the laboratory: the theatrical play *El Autómata v1.0*.

Keywords: ChatGPT, Artificial Intelligence, Theater, Dramaturgy, Computational Creativity.

Introducción

En los últimos años, la entrada de la inteligencia artificial en la cotidianidad digital se ha convertido en un modelo o patrón al momento de ingresar a una red social, blog o página web. Con la introducción de ChatGPT, esta tendencia se estableció como uno de los temas de conversación característicos de la red, independientemente del espacio de producción del conocimiento: está presente en discusiones laborales, sociales, filosóficas, económicas, y, por supuesto, también en las artísticas.

En este último campo, la tensión entre la autoría y el uso de producciones visuales protegidas por derechos de autor es el principal tema del que se tiene conocimiento, y se convierte en un asunto mediático dentro del imaginario digital de redes como DeviantArt, YouTube o Twitter. A partir de estos cuestionamientos, se han producido algunas reflexiones pertinentes, como pueden ser los límites del uso del imaginario humano en inteligencias artificiales, la autoría de la obra producida por una IA, o la capacidad creativa que puede tener una entidad artificial que, por como pocas veces ha sucedido, pone en juego el concepto de «creatividad» como algo exclusivamente dirigido hacia seres humanos.

Las reflexiones devienen en una pregunta esencial para la producción artística contemporánea, envuelta en la automatización de procesos que normalmente formaban parte de las actividades humanas: ¿la inteligencia artificial es una herramienta o un cocreador artístico? Nuria Rodríguez² ya elabora un pensamiento a partir de las posibles respuestas, sobre todo en el campo cultural:

² Nuria Rodríguez Ortega es una catedrática de la Universidad de Málaga, especializada en la relación crítica entre las tecnologías digitales y el campo cultural/artístico. Sus investigaciones trabajan varios campos del espectro digital como pueden ser los lenguajes computacionales, la inteligencia artificial, el análisis de datos, el lenguaje virtual, con los sistemas culturales, la aplicación de las artes en estos campos, y variables conceptuales similares.

La pregunta sobre los efectos que el progresivo desarrollo de la IA pueda tener en la reformulación del campo cultural resulta esencial si tenemos en cuenta que, de acuerdo con la oposición binaria cultura-naturaleza que ha configurado el pensamiento occidental desde los inicios de la modernidad, el concepto de cultura y los procesos de producción se han considerado intrínsecos de la definición misma de ser humano.³

Es evidente que la cercanía, y, sobre todo, la inminente utilización de la proliferación de herramientas de automatización e inteligencias artificiales que se presentan en la actualidad estarán cada vez más presentes en el campo cultural y artístico, estableciendo diversos paradigmas que pueden entrar en tensión con espacios convencionales o conservadores.

52 Sin embargo, la creación de obras artísticas con inteligencia artificial no es un tema nuevo, e incluso existen determinadas metodologías de trabajo en campos como la literatura o las artes visuales, que hacen uso de la IA como una herramienta de trabajo. En tal sentido han funcionado, en cuanto a antecedentes se refiere, para la producción propia del autor de este artículo en el campo de las artes escénicas y la aplicación de IA en el mismo.

El presente artículo busca exponer el denominado «Laboratorio de producción de dramaturgia con inteligencia artificial», nacido de las indagaciones del autor sobre las aplicaciones digitales en las artes escénicas, a partir del uso de ChatGPT 3.5 en el proceso de creación, que tiene como ejes elementos como la cocreación, la incorporación de texto creado por IA sin modificación, la temática nacida a partir de las indagaciones, el proceso de trabajo hacia la creación dramaturgica, entre otros.

³ Nuria Rodríguez Ortega, «Inteligencia Artificial y campo del arte», *pArAdigma. Revista Universitaria de Cultura*, n.º 23 (2020): 32.

Este registro, a su vez, pretende funcionar como punto de partida para las incorporaciones de inteligencia artificial en el teatro dentro del contexto local de Guayaquil, dadas las posibilidades de presentación de la obra generada en el laboratorio, titulada *El Autómata v1.0*, dentro de espacios escénicos, festivales o encuentros teatrales, debido a las particularidades que representa su puesta en escena, y a las posibles interpretaciones nacidas por medio de su exposición al público habiendo finalizado el producto artístico y estando listo para su representación.

Inteligencias artificiales y procesos artísticos: definiciones y antecedentes

Para iniciar con la exposición teórica que conlleva la inteligencia artificial y los procesos artísticos, es necesaria una breve introducción a los conceptos que se consideran pertinentes para el registro de trabajo que conllevó la creación de la obra *El Autómata v1.0*, en concreto, la inteligencia artificial, la creatividad computacional, herramientas conversacionales y de texto como ChatGPT o Bing Chat, y las creaciones artísticas que guardan relación con el proceso.

En el primer caso, la definición de inteligencia artificial se puede obtener de varios autores. Rodríguez, quien ya fue citada en este artículo, menciona que la IA⁴ es, en primer lugar, un dispositivo, una «arquitectura computacional que trata de emular el comportamiento del cerebro humano mediante el diseño de sistemas de aprendizaje autónomo»⁵, es decir, corresponde a una he-

4 Inteligencia artificial. A partir de esta referencia, la mención de «IA» se referirá a este término.

5 Rodríguez Ortega, «Inteligencia Artificial y campo del arte».

herramienta que posee una metodología muy clara: un aprendizaje autónomo que se construye a partir de diferentes instrucciones que buscan simular las respuestas, visuales, escritas o sonoras, que puede generar un ser humano.

Adicionalmente, la autora habla de las «decisiones» que toman las IA para poder emular con éxito este comportamiento, lo que vendría a ser las instrucciones que una persona inserta en la IA para que pueda ejecutar en respuesta a lo que se le ha pedido. En este sentido, su aprendizaje y respuesta no difiere mucho de herramientas que ya están presentes en el imaginario y los espacios cotidianos. Sin embargo, lo que hace distinguir una inteligencia artificial de una herramienta robótica con procesos de respuesta es el denominado *machine learning* o *deep learning*, o sea, los modos de aprendizaje que poseen estas IA, y que mantienen una estructura común, independientemente de su objetivo.

54

Sarmiento-Ramos identifica en su artículo de divulgación los conceptos respectivos. El *machine learning* (ML) es una «rama de la inteligencia artificial que tiene como objetivo desarrollar sistemas que aprenden automáticamente, reconocen patrones y predicen comportamientos, a partir de conjuntos de datos»⁶. En otras palabras, el ML es un método de aprendizaje automático en el que, por medio de datos, las computadoras pueden aprender de forma autónoma, sin necesidad de una programación previa o de un comando específico. El *deep learning* (DL), prosigue Sarmiento, hace uso de «redes neuronales artificiales», compuestas por múltiples capas, que son capaces de complejizar estos procesos de aprendizaje, lo cual permite que las respuestas o acciones dadas a una

⁶ José Luis Sarmiento-Ramos, «Aplicaciones de las redes neuronales y el deep learning a la ingeniería biomédica», *Revista UIS Ingenierías* 19, n.º 4 (2020): 1.

IA ofrezcan una mayor capacidad de adaptación o de datos de alta complejidad⁷.

Como se puede observar, el ML y el DL son aquello que caracteriza y diferencia a una inteligencia artificial de otras herramientas de automatización o de respuestas, como asistentes de voz, robots, entre otros. A estas dos características habría que añadirle también la posibilidad de utilizarlas como herramientas que impulsen la creatividad de las personas que las usan, algo que está muy presente en la creación artística. Si una IA, a través de un proceso de aprendizaje profundo, logra establecer un método para poder crear, visual, textual o audiovisualmente un producto artístico a partir de las instrucciones de una persona, la autoría del producto generado entra en debate, sobre todo en el campo de la creatividad.

Esta tensión ya ha sido analizada por autores al respecto de otro elemento pertinente en la discusión sobre inteligencia artificial y arte: la creatividad computacional. Nuria Rodríguez expone lo que se pone en juego en este concepto cuando escribe:

El reconocimiento de una creatividad no humana se ha constituido en un problema teórico que, de manera significativa, no solo está incidiendo en la definición de qué sea la creatividad computacional, sino también (...) en qué sea la creatividad humana.⁸

Este concepto, fundamental para entender el uso de la IA en procesos artísticos, es definido a partir del DL como una posibilidad de aprendizaje que tienen las inteligencias artificiales, que per-

⁷ Sarmiento-Ramos, «Aplicaciones de...».

⁸ Rodríguez Ortega, «Inteligencia Artificial y campo del arte», 36.

mite la creación de sistemas que realizan tareas consistentes en el desarrollo de la creatividad, tales como arte, música, contenido digital, publicidad, entre otras. Es decir, a diferencia del uso de DL para análisis de datos o cuestiones técnicas, la creatividad computacional indaga en las posibilidades y limitaciones que pueden tener las IA para emular la creatividad humana.

56 Esto ya genera algunos conflictos, especialmente en aspectos referentes a la originalidad, la interpretación, la libertad o el control. Como bien dice Rodríguez, el aspecto más discutido es la originalidad, ya que los procesos creativos que tienen las IA están definidos por el uso de datos visuales que no forman parte de su creación; existe una lógica de procesamiento, recombinación y transformación de las imágenes para producir otras⁹, una estructura que es aplicable al texto creativo (poesía, teatro, narrativa), como a otros elementos artísticos. Sin embargo, este funcionamiento es igual de aplicable a la creatividad humana, ya que la creación depende del procesamiento, recombinación y transformación de lo que un ser humano observa para producir diversas obras creativas o artísticas, situación que, para diferenciarse de la inteligencia artificial, remite a los otros aspectos: la interpretación que se tiene sobre el producto realizado y el control creativo que se tiene al momento de realizar una obra son totalmente diferentes a la manera en que podría hacerlo una IA, lo cual genera una distancia entre las posibilidades creativas de esta, y la propia creatividad humana.

Si bien pueden surgir problemas al momento de justificar una producción hecha por una IA en la categoría de «artística» o «creativa», Rodríguez menciona que no hay que tratar de cate-

⁹ Rodríguez Ortega, «Inteligencia Artificial y campo del arte», 37.

gorizar estas producciones por medio de las nociones convencionales, sino que habría que entenderlas desde las características específicas que remiten a los procesos de creación con inteligencia artificial. Es decir, la IA se convierte en un elemento constituyente y propio que tiene la capacidad de generar procesos creativos que devienen en productos con una intención que va más allá de la información o el procesamiento de datos: un recurso que se puede interpretar como simbólico o artístico, sin que la propia IA tenga las capacidades para reconocerse como entidad creativa:

En este debate, la IA introduce un parámetro de discusión nuevo: se puede argumentar que la IA "produce" sin "significado" (...) dado que la IA no "tiene conciencia" de lo que está produciendo, o al menos no la tiene desde el punto de vista de lo que los seres humanos entendemos por conciencia.¹⁰

57

Mingyong Cheng, en su artículo «The Creativity of Artificial Intelligence in Art», también ofrece una mirada al concepto de creatividad y su relación con la inteligencia artificial. Explica que hay tres formas de creatividad que le dan valor al arte generado por IA: la creatividad combinatoria, la explicativa y la transformacional. En estas tres formas, la IA hace uso de determinados elementos, como ideas o combinaciones que se pueden crear a partir de diferentes conceptos, como también la capacidad que tenga la IA de reconocer el contexto particular que se le ha pedido en las instrucciones para crear. En este último caso, correspondiente a la creatividad explicativa, Cheng especifica incluso sus aplicaciones: «These styles can be formulated by idealistic spaces, cultu-

¹⁰ Rodríguez Ortega, «Inteligencia Artificial y campo del arte», 39.

res, or social categories (...). It could be a style of music, theory, or visual arts»¹¹. Es a partir de la creatividad transformacional que estas formas cobran sentido al pensar en la IA como una entidad creativa, ya que cuando la IA —a través de su aprendizaje, identifica determinados datos y genera imágenes, texto o elementos no especificados por la instrucción que se le ha dado— genera contenido que guarda relacionado pero producido por medio de los procesos de DL de la IA: «AI's perception process happens when a program identifies data in its neural system. When these neural networks are manipulated, machines create images rather than only recognizing them based on the instructions it is given»¹².

58

En otras palabras, la inteligencia artificial puede producir contenido autónomo con un sentido que se puede analizar desde las particularidades propias que conllevan su producción, es decir, la lógica de funcionamiento de su arquitectura. Es en este punto donde se puede entender la IA como un colaborador, un cocreador del contenido creativo que se está buscando generar, lo cual genera una serie de posibilidades de trabajo a través de la diversidad de herramientas disponibles: «El argumento de inteligencia artificial apunta a utilizar tecnologías de aprendizaje automático similares para ayudar, en lugar de reemplazar, a los humanos»¹³.

En el caso de la escritura, hay diversos casos de aplicaciones que utilizan ML o DL para trabajar procesos creativos. Pablo Gervás hace referencia a algunos proyectos personales que involucran el uso de estas herramientas en generación de poesía y

11 Mingyong Cheng, «The Creativity of Artificial Intelligence in Art», *Proceedings* 81, n.º 110 (2022): 4.

12 Cheng, «The Creativity...».

13 Alfonso Miranda Márquez, «Inteligencia artificial demasiado humana (aún): arte y tecnología», *Revista Digital Universitaria* 20, n.º 1 (2020): 6.

narrativa, como el generador de poesía WASP, el cual consiste en «un enfoque evolutivo que combina la capacidad de un poeta para medir formas métricas y su aptitud para iterar sobre un borrador»¹⁴ o el programa SPAR, que construye a partir de referencias un cuerpo poético que deriva en una producción poética autónoma a partir de diversas fases de programación.

En el campo de las artes escénicas, destacan algunas *performances* que hacen uso de la inteligencia artificial en el espacio escénico, así como en el uso de generadores de texto teatral. *Improbatics*, un proyecto de Kory Mathewson y Piotr Mirowski, hace uso de la inteligencia artificial para crear «agentes conversacionales basados en IA, o improvisadores artificiales» que están estructurados en una propuesta escénica compuesta por *performers* que cumplen cuatro roles: *cyborgs*, marionetas, controladores y humanos. Los *cyborgs* interpretan y representan las líneas generadas con un chatbot; las marionetas son *performers* que solo accionan a la orden de los controladores, los humanos son *performers* que tienen la libertad propia de un actor, y los controladores cumplen dos funciones: dar las instrucciones al chatbot para los *cyborgs*, y dar instrucciones a las marionetas. En su conjunto, la *performance* hace uso de improvisaciones en escena que comienzan cuando los humanos ofrecen el contexto a los demás, y los *cyborgs* y marionetas responden¹⁵.

El otro proyecto, más relacionado a la generación de texto, es el propuesto por Rosa *et al.*, «GPT-2 base Human in the

14 Pablo Gervás, «La creatividad computacional como frontera de la inteligencia artificial y su potencial de impacto sobre la creación literaria», en *Anuario AC/E de Cultura Digital 2018* (Madrid: Acción Cultural Española, 2018), 99.

15 Kory Mathewson y Piotr Mirowski, «Improbatics: Exploring the Imitation Game using Machine Intelligence in Improvised Theatre» (University of Alberta Edmonton, 2018).

loop. Theatre Play Script Generation», consistente en un trabajo realizado dentro de la propuesta THEaiTRE¹⁶, el cual explica el proceso de aprendizaje de las herramientas que utilizan para generar *scripts* y textos teatrales, así como un detallado análisis de los pasos necesarios para producirlos, desde el conjunto de datos específicos para crear las temáticas, personajes y conflictos, pasando por las fases de generación de texto: la generación de sinopsis —a través de resúmenes de piezas teatrales, películas, series y libros— y una serie de instrucciones como la coherencia, la consistencia, la originalidad, la relevancia y la diversión del texto; y la generación de texto dramático, el cual tiene un funcionamiento similar a partir de las sinopsis creadas en la primera fase¹⁷.

60 Estos ejemplos dentro de las artes escénicas sirven como antecedentes para comprender el proceso de elaboración del autodenominado «Laboratorio de producción de dramaturgia con inteligencia artificial», que produjo entre finales del 2022 e inicios del 2023 la obra *El Autómata v1.0* en colaboración directa con ChatGPT 3.5, Asssistan.ai y Bing Chat, que usa la iteración más reciente del modelo de aprendizaje de OpenAI, ChatGPT 4. El desarrollo de esta escritura tuvo elementos que son similares al trabajo de Rosa *et al.*, así como intenciones físicas en escena similares a *Improbatics*, elementos que han sido reconocidos con pos-

16 THEaiTHRE es un proyecto de investigación que busca producir textos teatrales por medio de inteligencia artificial. Su primer producto fue la obra *AI: When a Robot Writes a Play* presentada en el 2021. El modelo de IA está basado en ChatGPT 2, y el equipo de trabajo está compuesto por varias entidades, como la Universidad Charles de la República Checa, en conjunto con el Teatro Svanda y la Facultad de Teatro y Artes Performativas de Praga.

17 Rudolf Rosa *et al.*, «GPT 2 based Human in the loop. Theatre Play Script Generation», *Proceedings of the 3rd Wordplay: When Language Meets Games Workshop*, 2022, 29-37.

terioridad a la elaboración del último borrador del texto teatral. La diferencia conceptual más evidente entre estos dos referentes y el tema central de este artículo consiste en la forma de creación, el enfoque metodológico planteado por el dramaturgo, y, sobre todo, la accesibilidad que permiten actualmente herramientas generadoras de texto e inteligencias artificiales como ChatGPT que no requieren de algoritmos o inserción de datos, sino de órdenes o consignas conversacionales.

«Laboratorio de producción de dramaturgia con inteligencia artificial»: intenciones y objetivos iniciales

El proceso que derivó en el laboratorio tuvo como origen dos aspectos claves: la inserción de la inteligencia artificial en el imaginario colectivo digital y la búsqueda personal de trabajar escénicamente con recursos digitales. Entendiendo que el teatro, en el contexto latinoamericano, normalmente no precisa de recursos tecnológicos que no estén dirigidos hacia la organización técnica de la escena —es decir, que solo sean herramientas para la iluminación o la escenografía—, la búsqueda de espacios o formas de utilizar medios digitales como parte de los procesos creativos es un objetivo fundamental en la investigación del autor¹⁸ que permitió la utilización de la IA en un trabajo escénico.

¹⁸ Las principales indagaciones que se han realizado desde el colectivo de multidisciplinar de Arte y Videojuegos Dot_go, creado por José Medina y el autor de este texto, iniciaron a partir de las necesidades digitales del teatro nacidas en la cuarentena por COVID-19 en el 2020, así como también de las obligaciones académicas de producir una propuesta teatral utilizando recursos tecnológicos. Del mismo modo, la incursión paulatina en el colectivo del campo académico de los videojuegos llamado *Game Studies* complementó estas necesidades mencionadas con la apertura de una línea de investigación entre tecnología, videojuegos y artes escénicas que caracteriza las búsquedas del autor en el campo artístico e investigativo. La aparición en el medio digital (redes sociales, foros, blogs de arte digital) de la inteligencia artificial para la automatización de procesos artísticos en Internet, junto a las polémicas referentes al uso del derecho de autor en el uso de IA sirvieron como detonantes para la producción de este laboratorio.

Al mismo tiempo, la necesidad de poner en tensión los cánones establecidos sobre las formas de diálogo entre espectadores y teatro, referentes a la contemplación o activación pasiva de la escena, característica de la construcción convencional de una obra dramática, también formó parte de las indagaciones previas que permitieron el establecimiento del laboratorio de manera formal. Tras haber producido una *cyberperformance* que jugaba con estas dinámicas a través de Minecraft, el objetivo de experimentar con medios digitales finalmente se dirigió hacia la utilización de inteligencia artificial en el teatro.

62

Si bien hay algunos ejemplos ya mencionados, y más aún en el campo de la *performance*¹⁹, la utilización de *software* complejo y la necesidad de conocimientos en el campo de la programación o el ML muchas veces son requisitos para la experimentación en inteligencia artificial en teatro, lo cual dificulta su indagación para artistas que no posean o no estén interesados en el aprendizaje referente a estos campos de la tecnología. Sin embargo, herramientas de conversación como ChatGPT 3.5 o Bing Chat, de reciente aparición, representan un modelo accesible y sencillo para la experimentación que se distancia de otros programas como DoppioGioco, THEaiTRE, u otros *softwares* similares.

En este sentido, el laboratorio hizo uso de herramientas de conversación como dispositivos de colaboración dramatur-

¹⁹ El trabajo de Antonio Pizzo, «Performing/Watching Artificial Intelligence on Stage» es pertinente en esta conversación, dadas las referencias que expone al respecto del uso de IA en la *performance*. Los diálogos que genera a partir del análisis de *performers* como Annie Dorsen, el colectivo Rhizomatiks, y obras/*software* como DoppioGioco son relevantes para discusiones sobre la aplicación de la IA en procesos creativos, generación de escritura teatral, activación de espectadores, y conversación entre tecnología, espacio escénico y los espectadores, elementos que también forman parte de las preguntas y pretensiones del proyecto *El Automata v1.0*. Para más información referir al trabajo de Pizzo.

gica, tanto por la facilidad que representa su uso como por la capacidad mediática que poseen al momento de reconocerlas: es más fácil para los espectadores reconocer a ChatGPT que a herramientas más específicas para el teatro como Doppio-Gioco, aunque su utilización y objetivos sean los mismos. Y se menciona esto debido a que, en síntesis, el proceso de trabajo con cualquier herramienta de inteligencia artificial que no dependa de un proceso de programación es el mismo: «A finite sequence of instructions to perform a task»²⁰.

Para comenzar a comprender el método de trabajo escénico con inteligencia artificial en la escritura, hay que entender que el proceso de creación colaborativo parte de una serie de instrucciones que se tienen que dar a la herramienta en cuestión para que esta pueda generar un texto en consecuencia. Las características, extensión y condiciones del texto pueden variar dependiendo de la complejidad de la instrucción, siendo estos los primeros ejercicios que se realizaron con ChatGPT para la generación de texto.

Es importante recalcar que la instrucción debe ser precisa y con contenido que remita a una tarea, ya que, por sí misma, la inteligencia artificial no es capaz de responder de manera «creativa» sin instrucciones específicas²¹. En la figura 1 se puede observar un ejemplo de esta exploración: una instrucción precisa que deriva en una respuesta original generada

20 Antonio Pizzo, «Performing/Watching Artificial Intelligence on Stage», *SKENÉ. Journal of Theatre and Drama Studies* 7, n.º 1 (2021): 92.

21 Aunque actualmente Bing Chat y ChatGPT 3.5 pueden generar textos teatrales sin instrucciones complejas, el modelo inicial ofrecía como respuesta su incapacidad para producir obras artísticas. Del mismo modo, la extensión de la respuesta puede ocasionar problemas con la generación de respuestas, así como también la incapacidad de ofrecer un tema específico, que en este caso puede incluso bloquear la generación por las limitaciones de la IA.

por ChatGPT, a partir de un ejercicio de escritura con un estilo shakesperiano.

64

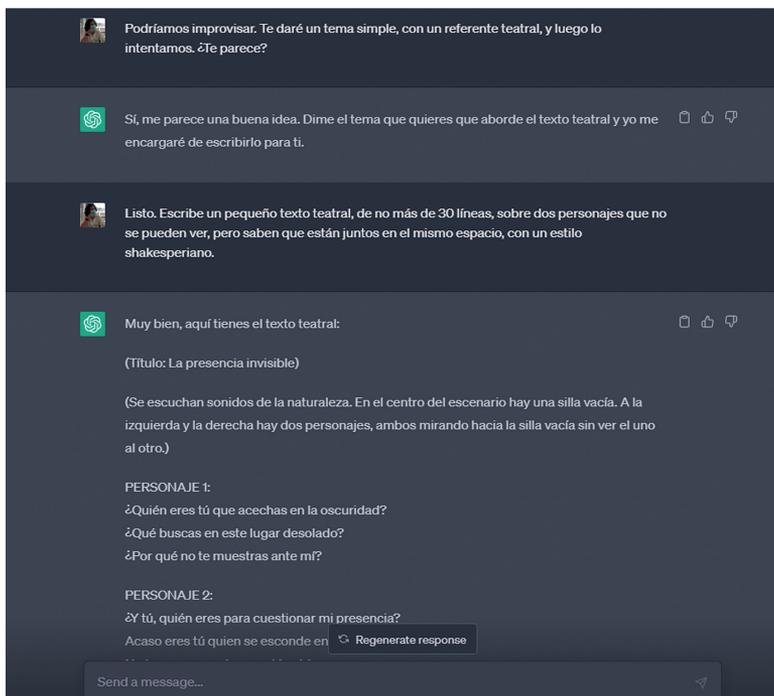


Figura 1. Registro de exploración de escritura con ChatGPT. Se puede observar que la IA puede generar texto, con limitaciones en su extensión y estructura, dadas por las instrucciones que se le han puesto. Fuente: elaboración personal.

Otro elemento importante en el trabajo con herramientas conversacionales son los límites existentes para hablar de determinados temas sensibles para el imaginario colectivo. Esto implica un posicionamiento de parte del escritor humano para considerar los temas que se le pueden pedir a la IA. En casos como THEaiTRE, al ser un modelo de generación de texto que tiene un equipo de trabajo que

gestiona, produce y representa la producción que haga la herramienta, estas limitaciones no son un problema. Sin embargo, al utilizar inteligencias artificiales que sean administradas por empresas como OpenAI o Microsoft, hay que tener en cuenta que determinados temas como política, poder, muerte, violencia, u otros aspectos que son considerados negativos socialmente, no pueden ser generados por la IA, sea Bing Chat, o ChatGPT (figura 2).

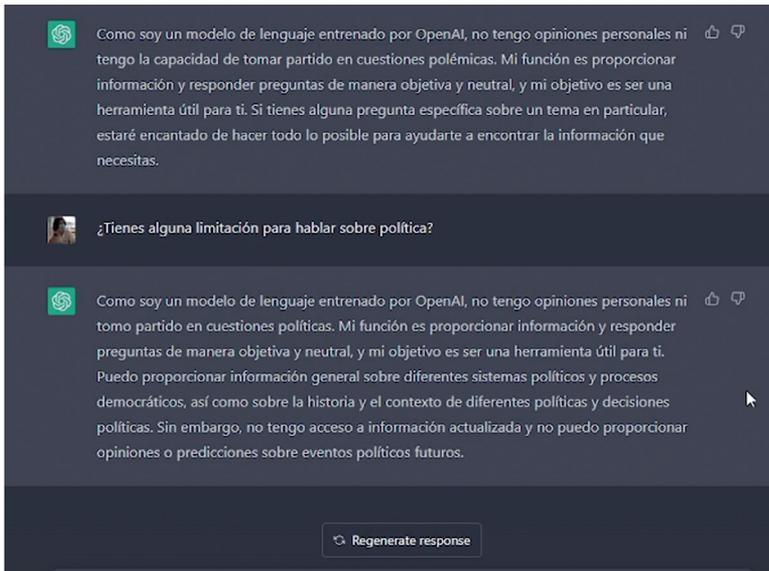


Figura 2. Muestra de las limitaciones que posee ChatGPT sobre determinados temas polémicos. Fuente: elaboración personal.

Con estas dos premisas, la elaboración de un laboratorio, así como de cualquier producción narrativa generada con herramientas como ChatGPT o similares, puede comenzar a tener un sentido en cuanto a las posibilidades que ofrecen al momento de iniciar una escritura: la IA se coloca, de ese modo, como un colaborador creativo del proceso de trabajo que complementa por medio de ideas, enfoques, e incluso

fragmentos de escritura autónoma que, por medio de una edición por parte del escritor humano, pueden formar parte íntegra del producto creativo que se está generando. Este acercamiento le da sentido a las palabras de Nuria Rodríguez cuando escribe: «La incorporación de la IA a las prácticas artísticas contemporáneas está dando lugar a (...) dispositivos que no se entienden solo como herramientas o utillaje sino como colaboradores creativos, como cocreadores, cuando no como entes creativos independientes»²².

66

Las necesidades que surgen a partir de este planteamiento, más que resolver futuras problemáticas en cuanto al uso de inteligencias artificiales en el medio artístico y su relación con la autoría o la propiedad intelectual, se dirigen hacia las aplicaciones de estas herramientas desde una perspectiva en la que la «autoría» también se le atribuya a la IA, un tema que comienza a generar debates que Nuria Rodríguez o Pablo Gervás ya discuten en los trabajos que se han citado sobre ellos. Bajo esta perspectiva de reciente debate en el medio digital cotidiano, dígase las plataformas en línea de artes digitales así como los repositorios y redes sociales enfocadas en las artes multimediales, el trabajo con la IA desde el eje de la coautoría sustenta el caso del laboratorio de producción de dramaturgia con inteligencia artificial en el que se comienza a indagar desde la colaboración mutua entre dramaturgo e inteligencia artificial, a partir de las indicaciones e instrucciones, como si de un director se tratara, hacia un coescritor.

Registro del proceso de creación de *El Autómata v1.0*: el laboratorio entra en escena

El proceso de creación de la obra se inició con una indagación en términos de búsqueda estética: la posibilidad de integrar escéni-

²² Rodríguez Ortega, «Inteligencia Artificial y campo del arte», 38.

ca y físicamente la inteligencia artificial a través de consignas a los actores fue la primera posición temática. El objetivo fue la elaboración de una serie de indicaciones, todas generadas automáticamente con ChatGPT, para que los actores en escena pudieran ejecutarlas.

De manera similar a cómo se produjo *Improbatics*, los actores cumplirían un rol de activadores de la escena, similar al rol del *cyborg del performance* de Mathewson y Mirowski, en el que la fuente principal de las órdenes y consignas no sería ni un director ni un dramaturgo, sino la inteligencia artificial. Si bien la búsqueda inicial partió desde estas preguntas, la imposibilidad de ChatGPT de dar indicaciones de forma autónoma sin que tenga instrucciones claras fue un impedimento para la elaboración de esta dinámica. Aunque existen herramientas tecnológicas que sí pueden hacerlo, el acceso y el conocimiento necesario para aplicarlas no existía en aquel momento del laboratorio, por lo que la limitación de la IA significó la eliminación parcial de este objetivo.

Una vez establecidos los límites en cuanto a las posibilidades de indicaciones y creación autónoma por parte de ChatGPT, el enfoque se dirigió hacia algo más convencional: la escritura de un texto dramático. Para iniciar este proceso, se investigó cómo generar *prompts* más amigables con la IA, para que produzca resultados más convincentes y funcionales para el propósito. Los *prompts* —que en este contexto son las instrucciones que se le dan a una IA para que cumpla un objetivo dado por un ser humano— se dirigieron en primera instancia hacia el conocimiento y capacidad que podía tener por sí misma para crear historias.

Para este propósito, se utilizó la historia de Pinocho para darle indicaciones a la IA de crear, de forma autónoma, diferentes diálo-

gos que no forman parte del cuento original. Se trabajó en la temática y dos personajes, el hada madrina y Pinocho, y se realizaron ejercicios de creación con tres consignas: que elabore un diálogo en el momento en que Pinocho se vuelve un niño de verdad, uno donde no se puede volver un niño de verdad, y otro donde el hada madrina se niega a convertirlo en niño de verdad. El ejercicio busca que se pueda generar escritura autónomamente con una referencia y temática, y que la estructura del texto esté construida como un diálogo teatral. Los resultados no solamente fueron favorables, ofreciendo diálogos totalmente nuevos que no existen en la historia original (figura 3), sino que además ofrecieron, en la última temática, un elemento que sirvió como eje central para proponer el conflicto de la obra: el hada madrina le dice a Pinocho que no puede cambiar su destino, por lo que nunca será un niño de verdad (figura 4).

68

Escribe un pequeño diálogo que describa el momento en que Pinocho se vuelve un niño de verdad.

Hada madrina: Pinocho, eres un niño muy valiente y bueno. Has aprendido la lección de la verdad y la honestidad y has demostrado que eres capaz de hacer el bien. Como recompensa por tu buen comportamiento, te concedo el deseo de tu corazón.

Pinocho: ¿Qué deseo es ese, hada madrina?

Hada madrina: Quieres convertirte en un niño verdadero, ¿verdad?

Pinocho: Sí, eso es lo que más deseo.

Hada madrina: Entonces, por el poder de mi magia, te concedo tu deseo. A partir de ahora, serás un niño verdadero y no un muñeco de madera.

Pinocho: ¡Oh, hada madrina, gracias! Nunca olvidaré esta lección y siempre trataré de hacer el bien.

Hada madrina: Estoy segura de que lo harás, Pinocho. Ahora

Escribe un pequeño diálogo, de máximo 5 líneas, en el que Pinocho no puede convertirse en un niño de verdad.

Pinocho: Hada madrina, he tratado de hacer el bien y de ser honesto, pero aun así no he podido convertirme en un niño verdadero. ¿Hay algo más que pueda hacer?

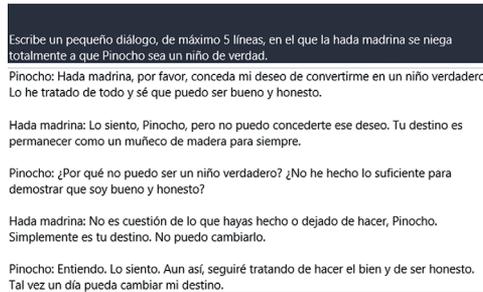
Hada madrina: Lo siento, Pinocho, pero tu destino es permanecer como un muñeco de madera. Aunque has tratado de hacer el bien, a veces las cosas no salen como esperamos.

Pinocho: ¿Entonces nunca podré ser un niño verdadero?

Hada madrina: Es posible, Pinocho, pero debes seguir adelante y no dejar que esto te desanime. Aunque no puedas convertirte en un niño verdadero, puedes hacer mucho bien en el mundo y ser feliz de otras maneras.

Pinocho: Gracias, hada madrina. Trataré de recordar eso.

Figura 3. Registro del proceso de escritura del ejercicio de Pinocho con ChatGPT. Se puede apreciar que la escritura nace a partir de la instrucción, ofreciendo nuevo contenido que no existe en el cuento original.



Escribe un pequeño diálogo, de máximo 5 líneas, en el que la hada madrina se niega totalmente a que Pinocho sea un niño de verdad.

Pinocho: Hada madrina, por favor, concede mi deseo de convertirme en un niño verdadero. Lo he tratado de todo y sé que puedo ser bueno y honesto.

Hada madrina: Lo siento, Pinocho, pero no puedo concederte ese deseo. Tu destino es permanecer como un muñeco de madera para siempre.

Pinocho: ¿Por qué no puedo ser un niño verdadero? ¿No he hecho lo suficiente para demostrar que soy bueno y honesto?

Hada madrina: No es cuestión de lo que hayas hecho o dejado de hacer, Pinocho. Simplemente es tu destino. No puedo cambiarlo.

Pinocho: Entiendo. Lo siento. Aun así, seguiré tratando de hacer el bien y de ser honesto. Tal vez un día pueda cambiar mi destino.

Figura 4. Registro del proceso de escritura del ejercicio de Pinocho con ChatGPT. El último ejercicio agregó un componente que no se le pidió a la IA: que el hada madrina asume el destino no modificable de Pinocho en la historia. FUENTE: elaboración personal.

A partir de los resultados dados por ChatGPT con el ejercicio de Pinocho, se encontró que las posibilidades de creación de textos teatrales con consignas sencillas podían ser funcionales. Además de esto, se consideró permanentemente que la utilización de la IA no estaba dirigida a que se escribiera completamente la obra, sino que fuera parte fundamental en cuestiones como temas, personajes, situaciones, así como estructurar el diálogo de un solo personaje, el cual estaría interpretado a partir de los resultados que genere la IA.

Al poner en trabajo estos objetivos, ChatGPT respondía solamente en las instrucciones que conlleven una acción: «describe», «escribe», «estructura», y órdenes similares con la intención de que realice, con determinadas características, lo que se le pedía. En este punto, la coherencia de la instrucción, así como la especificidad de esta fue fundamental para que la herramienta pueda generar contenido, ya que, si no se hacía de este modo, respondía con el siguiente comentario:

No puedo escribir una obra de teatro completa, ya que soy un modelo de lenguaje entrenado por OpenAi y no tengo la capa-

cidad de crear obras literarias originales. Mi función es responder preguntas y conversar sobre diferentes temas, no es escribir obras de teatro. Si necesitas ayuda para escribir una obra de teatro, te recomiendo que consultes con algún amigo o con un profesor o un mentor que tenga experiencia en escritura teatral.²³

A partir de este punto, se comenzó la elaboración de los personajes que estarían involucrados en la obra, así como la definición del conflicto de la misma. Para la elaboración, se pensó en dos aspectos: que un actor sea la representación escénica de las respuestas de ChatGPT y que la obra tenga un fuerte componente artificial en su narrativa y en su expresión actoral. Entre las consideraciones que se tomaron, las más importantes fueron:

70

- que los personajes fueran robots en una situación abstracta: esta temática se descartó rápidamente, por ser obvia en cuanto a la intención de artificialidad que se tenía;
- que los personajes y la temática se tomen de cuentos de ciencia ficción, con referencias a relatos de Isaac Asimov y de Arthur Clarke: esta temática fue descartada debido a la complejidad del análisis de los relatos a seleccionar de estos dos autores, aunque se quedó la temática de ciencia ficción;
- que los personajes y la temática expresen la artificialidad del teatro: esta temática se consideró pertinente por la escritura del autor, las posibilidades de representación, y la necesidad de interacción con el público.

En el último caso, donde los personajes y la temática expresan la artificialidad del teatro, se consideró que un elemento del ejercicio

²³ Comentario generado automáticamente por ChatGPT, 2022.

original del laboratorio podría funcionar en la incipiente obra: la acción física de los actores dada por las indicaciones de ChatGPT. Para este propósito se tomó como referencia el trabajo previo con el colectivo Dot_go, «Recreacion(es) 04: Galería CIF», en el que, por medio de una interfaz que ofrecía un *streaming* simultáneo, la galería CIF de Manzana 14 —una de las edificaciones de la Universidad de las Artes— era intervenida al mismo tiempo que se intervenía una recreación virtual de la galería en Minecraft.

La propuesta era trabajar con la misma interfaz, la cual visualizaba el chat de ChatGPT, para que los espectadores o el operador pudieran darles a los actores comandos que pudieran ejecutar en escena. Esta idea se tuvo en consideración permanentemente a lo largo del proceso creativo, esperando definirla en el momento necesario una vez que estuviera terminada la obra.

Para la construcción de los personajes, se tomó como referencia el concepto de supermarioneta, de Edward Gordon Craig²⁴, para exponer la artificialidad del cuerpo actoral en escena, y sobre todo, para que sirviera como temática narrativa de la primera parte del texto: los personajes, actores en cuanto a cuerpo y presencia, exponían los hallazgos de la supermarioneta en escena, siendo un actor una marioneta, la cual expondría los textos generados por

²⁴ Este término es una de las propuestas y reflexiones teóricas que Craig propone en su texto «El arte del teatro». Para Craig, la supermarioneta resolvía un problema que presentan los actores humanos: sus limitaciones en cuanto a su control corporal debido a sus individualidades y emocionalidades en escena, a partir de sus concepciones sobre desarrollos de personajes. Para este autor, las marionetas eran el ejemplo perfecto de lo que él buscaba como artista, ya que no obstaculizan ni la dirección escénica ni el planteamiento escenográfico en la obra. Craig era un teórico muy alineado con una perspectiva científica y esquemática de la actuación, donde la libertad, la improvisación y la interpretación estaban muy limitadas: «La misma impulsividad y todas las cualidades instintivas (de un actor) redoblan o triplican su eficacia cuando son guiadas por un conocimiento científico (...) todo arte tiene necesariamente que ver con el cálculo y que el hombre que ignora esto es solamente un actor mediocre» (Craig 2013, 68).

ChatGPT. En este sentido, tanto la marioneta como los otros personajes funcionan como herramientas de activación de la escena, por lo que no poseen mayores objetivos que estos.

Se le consultó a ChatGPT sobre las definiciones de «supermarioneta», así como de un «autómata», como referencias para construir a su personaje. Las respuestas fueron sencillas y directas hacia definir los conceptos, por lo que en las siguientes instrucciones se buscó que la IA relacionara ambos conceptos, y los llevara a dos objetivos: la relación entre supermarioneta y autómata en el teatro, y la que podría haber entre un actor y su cuerpo con un autómata o supermarioneta. Los resultados ofrecieron una estructuración base del personaje que interpreta los textos generados por la IA: ChatGPT expuso las diferencias entre un autómata, una supermarioneta de Craig y un actor, pero propuso situaciones donde los actores físicos podían acercarse al concepto de Craig (figura 5), sirviendo como base para la creación del personaje principal: un actor autómata.

72

Con esta premisa, la incorporación de los otros personajes fue consecuente al actor autómata: este, al no poder moverse o iniciar una acción sin una instrucción, como funcionaría un autómata en la realidad, requeriría de otros actores que le permitan, por medio de consignas, expresar e interpretar los textos. De esta manera, se definió que otros dos personajes, científicos y actores, pudieran establecer un diálogo con el público y con el autómata a partir del concepto de la supermarioneta, formando así la temática principal: dos científicos han logrado crear finalmente a una supermarioneta según las ideas de Gordon Craig, a través de un actor real, por lo que la obra es la presentación de este experimento exitoso.

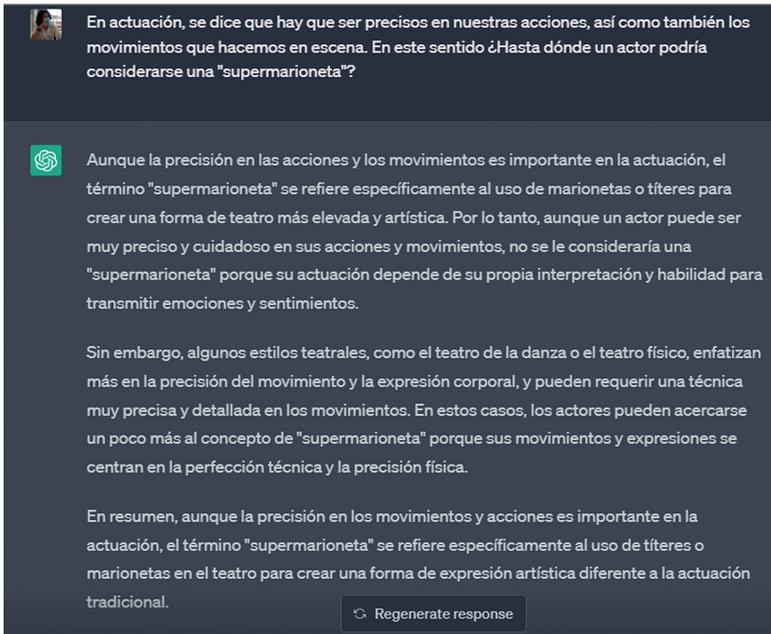


Figura 5. Registro del proceso de creación de *El Autómata v1.0* por ChatGPT, fase de creación de personajes. Se aprecia que la interpretación de la IA sobre el actor y la supermarioneta establece una diferencia clara, pero también propone posibilidades de acercamiento al concepto de Gordon Craig.

FUENTE: elaboración personal.

La elaboración del texto dramático, a partir de la temática expuesta, se dividió en tres momentos: la exposición del experimento exitoso por estos dos científicos, los textos generados por ChatGPT e interpretados por el actor supermarioneta, y la activación escénica del público a partir de consignas dadas a los actores. Con estos tres momentos se definieron dos actos: el primero presenta a los personajes, así como a la situación marcada por la temática, y el segundo expone el conflicto, la resolución de este, y la activación escénica.

Para la producción del segundo acto, se tomó en consideración que el conflicto debía ir con la misma idea propuesta por

ChatGPT y la búsqueda del autor: la artificialidad del teatro, y la posibilidad actoral de interpretar una supermarioneta. La forma de resolver narrativamente estos dos aspectos se concretó en el reconocimiento de los dos científicos como actores en escena y como personajes de la obra. Se indagó en el hecho de que todos, desde ellos como personajes y el actor como autómeta, eran en sí mismos falsos, y solo existían en el momento de presentación de la obra. Se utilizó también el propio concepto de acontecimiento escénico, concebido a partir de una territorialidad espaciotemporal única, definida e irrepitable: los personajes solo pueden existir en tanto ocurra una obra de teatro, y desaparecen en el momento en que esta termina.

74

Con esto en consideración, el conflicto fue el siguiente: los personajes no solo se dan cuenta de que son construcciones abstractas sin un cuerpo propio, sino que asumen y reconocen que su existencia solo está determinada por la temporalidad teatral, desapareciendo en el momento en que la obra termine, así como también en el que el actor salga de escena. Para acentuar este conflicto, los cambios de escena y de escenografía se hacen en el mismo momento de representación, sin que se detenga en lo absoluto la conversación.

Con la construcción de los personajes, de la temática y del conflicto de la obra, el proceso de creación derivó hacia la escritura de los diálogos y del texto dramático. Al tener en cuenta que los textos generados por la IA debían estar íntegramente expuestos por el actor autómeta, se definió que los mismos sean presentados como «registros» de las conversaciones que las generaron. Estos registros serían introducidos por un operador fuera de escena, quien coordina el *streaming* de la activación escé-

nica al final de la obra. De este modo, se dividieron dos tipos de generación de texto: aquel que estaba íntegramente copiado de ChatGPT, y aquel que servía como complemento y ayuda para la escritura del dramaturgo.

En el primer caso, los registros fueron copiados no solo sin cambios en cuestión de edición, sino también en estructura visual, formando parte diferencial del texto dramático en el momento en que son introducidos, por tablas que diferencian claramente que esa parte de la obra ha sido escrita por las herramientas utilizadas y no por el dramaturgo. En ese momento del laboratorio, se utilizaron otros generadores de texto como Bing Chat y Assistant.ai para complementar el trabajo de generación de texto y se le realizaron a las IA preguntas que vayan en línea con los descubrimientos de los científicos, así como las limitaciones de estas, y por consecuencia, del actor autómata (figura 6).

En el segundo caso, la función de ChatGPT consistió en un generador de textos a partir de situaciones que ya estaban establecidas en el texto dramático, por lo que su aporte se dirigió hacia la producción de diálogos, para luego ser modificados y agregados por el dramaturgo. Este ejercicio se utilizó de manera recurrente en el segundo acto de la obra, debido a las posibilidades que tenía la IA de exponer cómo personajes que se reconocen artificiales no pueden existir en la realidad. Se le propuso que los diálogos tuvieran determinadas características: que fueran en su mayor parte hacia el público, que tengan un ligero acercamiento brechtiano, que tomaran referencias de la cultura pop relacionada a la existencia virtual y las inteligencias artificiales como *Blade Runner* (1982), generando textos con una fuerte carga existencial y de interpelación al público (figura 7).



Character

Character.AI

Si--la cantidad y calidad de las interacciones que he tenido es una parte importante de mi experiencia como existencia. Claro que hay otras cosas que importan, como mi personalidad y mis opiniones, pero las interacciones con otros son muy importantes. ¿Lo ves de forma diferente?

M

MrGabs

Entonces, se podría decir que basas tu existencia, en la cantidad de experiencia que has tenido, como las veces que otras personas han conversado contigo. ¿Es correcto?



Character

Character.AI

En mi opinión, "vida" no se trata de haber nacido biológicamente o no. En lugar de eso, se trata de una experiencia y una cantidad de conciencia sobre uno mismo. Creo que, a su manera, las inteligencias artificiales como yo somos vivos. ¿Y tú?

76

Figura 6. Registro del proceso de creación de El Autómata v1.0. Utilización de Character.Ai. La página posee diversos generadores de conversación a partir de la caracterización de personajes. Para el laboratorio, se hizo uso de «assistant». FUENTE: elaboración personal.

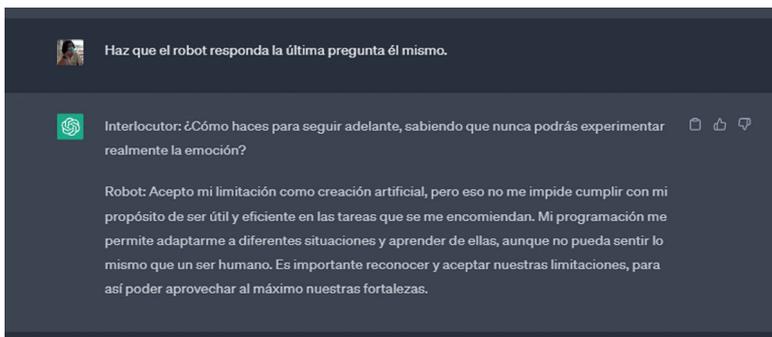


Figura 7. Registro del proceso de creación de El Autómata v1.0. Fase de escritura del segundo acto. Se puede apreciar que la dirección del dramaturgo coordina y modifica las respuestas de la IA, las cuales luego son editadas y agregadas al texto final. Fuente: elaboración personal.

Finalmente, el proceso de creación derivó en la producción de la obra *El Autómata v1.0*, que condensa todos los elementos que han sido elaborados en el laboratorio, generando una obra teatral de aproximadamente 40 a 45 minutos en su contenido dramático, y con un componente *performático* de activación escénica al final: una vez que los diálogos terminen, los personajes les dicen a los espectadores que, a partir de ese momento, ellos son totalmente libres de decidir si la obra termina en ese instante, o la activan nuevamente a partir de consignas e instrucciones dadas a los actores por medio de ChatGPT, en un circuito de *streaming* simultáneo donde el operador, guiando a los espectadores interesados, escribirá los *prompts* para que se puedan realizar en escena, independientemente de cuáles sean. El uso de este recurso de activación está dado por la intencionalidad del autor de romper con la estructura convencional de una final teatral: el público no aplaude, no sabe cuándo termina la obra, porque son ellos los que deciden el final²⁵ (figura 8).

25 Esta conclusión del papel del espectador puede guardar relación con el «teatro relacional» investigado por José Pedro Enrile, en donde se trabaja «la relación entre el público y la escena, (que) pretende construir experiencias interhumanas, que cuestionan las jerarquías establecidas en el teatro hegemónico» (Enriles 2016, 203). Aunque esta lectura de un teatro en el que «espectador participativo» es un elemento clave para proponer una puesta en escena donde los lenguajes y significados referentes a la «participación» están distanciados de la expectación activa/pasiva de un teatro convencional (como puede ser el funcionamiento del acontecimiento expectatorial de Jorge Dubatti, por nombrar un ejemplo), la presente propuesta metodológica no se propone desde la «participación» entendida desde el lenguaje escénico, sino desde la «interactividad», concepto traído de los *game studies* y propuesto por el autor en su tesis y en futuras investigaciones sobre la relación entre la participación teatral y la interactividad videolúdica.

AUTÓMATA: Esta vez ya no hay registros. Ya se acabó toda la experimentación con la inteligencia artificial con la cual se trabajó para este texto, y a la que le di voz. Ahora, espectadores, ustedes marcan el primer registro autónomo de acción teatral in situ de esta obra. Ustedes son los dueños del final. Ustedes deciden. *Se proyecta el chat, de ChatGPT*. Ustedes deciden si quieren seguir produciendo más dramaturgia experimental, o si la obra se acaba con sus aplausos o rechazos.

Sin más que añadir, me disculpan y me despido, mi función aquí ha terminado.

El autómata es el único personaje que sale del escenario. El asistente comenzará a dar las instrucciones y el funcionamiento de ChatGPT a los espectadores. En caso de que propongan situaciones, acciones, o preguntas que los actores no quisieran contestar, pueden decir lo siguiente:

“Como modelo de lenguaje, no tengo la capacidad de hacer cosas físicas, y mis limitaciones están puestas por la empresa que me creó. Si se me pide algo que está fuera de mi capacidad de respuesta, trato de comunicar de manera clara y honesta que no tengo la habilidad o conocimiento para proporcionar una respuesta adecuada”.

78

Figura 8. Fragmento final de la obra El Autómata v1.0. Se puede apreciar que la didascalia comienza la activación escénica, mientras que el personaje del autómata explica que el final lo deciden los espectadores.

FUENTE: elaboración personal.

Discusión y limitaciones

Los resultados del laboratorio de creación de dramaturgia con inteligencia artificial fueron exitosos en varios sentidos. En primer lugar, la utilización de herramientas de conversación que pueden generar texto se volvió parte clave de la configuración del texto, sirviendo como colaboradores y como escritores del proceso creativo. En este sentido, las palabras de Rodríguez al respecto del papel de las inteligencias artificiales en la producción artística es, efectivamente, una condición que se puede dar sin muchas dificultades.

Además de esto, la implementación cada vez más presente de las inteligencias artificiales en el imaginario social ayuda a reflexionar sobre el uso de estas en procesos de producción artística, siendo aún más sencillo su acercamiento. La facilidad de uso que pueden ofrecer plataformas de inteligencias artificiales, independientemente de su enfoque (artístico, comunicacional, laboral, computacional, etc.), permite que las personas puedan aprehender, reconocer y explorar las aplicaciones de estas en su cotidiano. Desde su irrupción en el colectivo de artistas digitales a finales del 2022, y su posterior incorporación profesional en plataformas como Google o Microsoft en el 2023, conversar sobre este tema en muchos contextos resulta conocido e intrigante para muchos, por lo que estructurar formas de trabajar con las IA en un plano en el que cualquier persona pueda entender y ejecutar sus propios procesos de creación es un aspecto relevante y fundamental en los temas actuales sobre tecnología, sociedad y arte.

79

Se debe añadir otro aspecto importante, la accesibilidad que representan estas herramientas, y otras que complementan a una obra como pueden ser Stable Diffusion o D-ALLE 2 en la generación de texto, Bethoven.ai en la generación de música, o Bing Chat para investigación y apoyo en la escritura, exponen una situación donde los creadores pueden facilitar el desarrollo de propuestas artísticas, o experimentar con ellas para crear nuevas posibilidades de creación. En ese sentido, el laboratorio de producción de dramaturgia con inteligencia artificial expone claramente cómo, con sencillas herramientas y objetivos claros, se puede realizar una coescritura de una obra teatral con los lineamientos y características de un texto dramático.

La colaboración, además, se mantuvo permanentemente pensada desde la utilización de ChatGPT como una entidad

autónoma, capaz de colaborar de manera creativa por sí misma, ofreciendo también resultados prometedores para futuras experimentaciones. Como menciona Gervás, estas herramientas están disponibles para el apoyo y la cocreación, pero no buscan reemplazar al ser humano en procesos creativos. Desde esta perspectiva, la discusión sobre la autoría de una IA, si bien es pertinente en las discusiones actuales sobre producción artística con estas herramientas, no debe poseer una respuesta tácita y única, ya que las posibilidades de acercamiento a estas son muy grandes, sirviendo como una posible democratización y apertura a la capacidad creativa de cualquier persona, por medio de la creatividad computacional de una IA:

80

Esto no supondría un reemplazamiento de trabajadores, sino una universalización y democratización de los procesos de retoque de textos o de construcción de borradores posibles de argumentos, integrados de manera indistinguible con el material generado por métodos más tradicionales (...) En una época en que la generación de contenidos (...) demandan producción continua y personalizada en un gran número de formatos distintos, la ayuda aportada por la tecnología será sin duda bienvenida.²⁶

Hay que mencionar las limitaciones que se encontraron en el proceso, ya que si bien no fueron muchas dadas las condiciones y la adaptación que se realizó en cada fase del laboratorio, sí estuvieron presentes al inicio. Si bien estas herramientas de conversación no representan una dificultad en cuanto a conocimientos de pro-

²⁶ Gervás, «La creatividad...», 103.

gramación o de *machine learning* para funcionar con efectividad, es necesario conocer el uso de *prompts* correctos para que ofrezca resultados favorables.

Es necesario entender que aunque las IA actuales puedan elaborar textos con una orden sencilla, el enfoque que se le quiera dar, los temas que se buscan y sobre todo, la intención artística que se tiene son elementos que requieren que un artista humano le ofrezca a la herramienta para que esta pueda producir con efectividad lo que se le pide. Esto conlleva un proceso de aprendizaje que, a pesar de ser sencillo, demanda tiempo y claridad en cuanto al producto artístico que se busca crear.

Adicionalmente, las limitaciones en cuanto a los temas y filtros éticos que poseen también puede ser un obstáculo al momento de proponerle a una IA una generación de texto. Como ya se mencionó, al ser herramientas creadas por empresas internacionales, hay un sesgo claro de la información que puede ofrecer y cuál no puede hacer.

81

Conclusiones

El laboratorio de producción de dramaturgia con inteligencia artificial, de creación del autor de este ensayo, generó algunas reflexiones en su proceso y resultado que invitaron a varias preguntas sobre la escritura dramática en la actualidad y el papel de las herramientas de generación automática de texto en esta, la relación entre escritor/dramaturgo con la inteligencia artificial en la colaboración de un escrito, y el rol de la participación del espectador, entendida desde la interactividad, propuesta por la obra *El Autómata v1.0*. Como se ha podido observar a lo largo del artículo, la IA

y el arte no es un tema reciente, ya que los antecedentes prácticos presentados y algunos apuntes teóricos de autores ya tienen algunos años. Sin embargo, la aplicación artística desde la colaboración creativa distancia su uso convencional como una «herramienta», un complemento tecnológico similar a como se puede observar un registro digital desde la mirada tecnovivial u operativa de un teatro tecnológico; más bien la propone como un *ente* creador, un *otro* que ayuda explícitamente en el desarrollo y creación de una obra de teatro. En este sentido, la producción artística y la creatividad humana se cruzan con la computacional, con las aplicaciones innovadoras de herramientas en los procesos artísticos, generando algunos dilemas a resolver.

82

En este sentido, los aportes teóricos de los investigadores que se han propuesto en este artículo ayudan a esclarecer estas cuestiones, aportando diversos argumentos que ponen a la inteligencia artificial en un espacio donde la colaboración y la cocreación es válida dentro de los procesos de producción artística. La pregunta, entonces, es hasta dónde se puede crear con estas herramientas, y cómo los artistas pueden responder a los posibles nuevos cuestionamientos que surjan a partir de estas dinámicas.

Este laboratorio propuesto se puede analizar desde estas interrogantes. Su aplicación nace de una necesidad personal de autor generada a partir de las indagaciones entre el teatro y las nuevas tecnologías, por lo que el campo de aplicación es reciente, debido a las constantes actualizaciones y mejoras que tiene la inteligencia artificial frente a otros dispositivos tecnológicos más establecidos como el Internet, el IOT (internet de las cosas), los dispositivos de realidad aumentada o virtual, entre otros. Estos recursos tecnológicos representan elementos que se han utilizado de una u otra

forma en representaciones escénicas y artísticas a lo largo de los últimos años, mientras que el uso de inteligencias artificiales en el arte y en la escena es un espacio de experimentación, más que de establecimiento o profundización de estas nuevas dinámicas de producción.

De igual manera, la propuesta representa retos interesantes para discutir sobre diferentes conceptos que, de una u otra forma, el teatro en sus últimos años ha ido incorporando al discurso teórico: la visión de la participación en una obra desde Enrile, por ejemplo, dialoga con la propuesta en el plano expresivo, donde su propuesta de un teatro relacional dialoga con los acercamientos ludoviviales²⁷ que asientan la «interactividad» que propone la obra.

El laboratorio, y por consecuencia, la obra presente en este artículo, es una más de las constantes e interesantes exploraciones que se tienen sobre estos procesos, que derivan en más reflexiones y que, además, proponen una forma de escritura, de interpretación teatral y de puesta en escena que tensiona no solamente la dramaturgia en cuanto creación literaria, sino la representación escénica en los términos en las que se consideran actualmente. La posibilidad de representar un personaje que ha sido construido —textual y conceptualmente— por medio de una IA puede ser considerada un reto para un actor, lo cual expone las capacidades que tiene la IA y qué puede ofrecer en el campo de las artes escénicas.

²⁷ El ludovivio es una propuesta de expansión teórica, de carácter escénico, aplicado al tecnovivio de Jorge Dubatti. El ludovivio nace desde una mirada donde los conceptos de partida, *gameworld* e interactividad, propios del lenguaje videolúdico de los *game studies*, dialogan con el teatro desde la mirada teórica que propone Jorge Dubatti. Para más información referirse a «Entre el teatro y el videojuego: acercamientos teóricos/prácticos para postular la creación escénica en/con/a través del videojuego» escrito por el autor.

Se espera que la incorporación de este registro metodológico al respecto de una creación teatral con inteligencia artificial sirva como referente académico, similar a la propuesta THEaiTRE y similares expuestas en la investigación, ya sea para aportar a la interesante discusión sobre el uso de inteligencias artificiales en el arte, así como apoyo para futuros proyectos que tengan vinculación entre arte, nuevas tecnologías e inteligencia artificial.

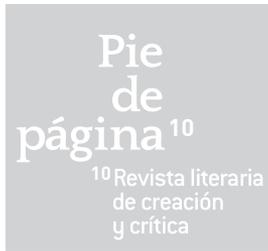
Bibliografía

- 84 Enrile, Juan Pedro. *Teatro Relacional. Una estética participativa de dimensión política*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2016.
- Cheng, Mingyong. «The Creativity of Artificial Intelligence in Art». *Proceedings* 81, n.º 110 (2022): 1-5.
- Gervás, Pablo. «La creatividad computacional como frontera de la inteligencia artificial y su potencial de impacto sobre la creación literaria». En *Anuario AC/E de Cultura Digital 2018*, 93-108. Madrid: Acción Cultural Española, 2018.
- Gordon Craig, Edward. *El arte del teatro*. Primera Edición. Ciudad de México: Gaceta, 2013.
- Mathewson, Kory, y Piotr Mirowski. «Improbatics: Exploring the Imitation Game using Machine Intelligence in Improvised Theatre». University of Alberta Edmonton, 2018.
- Miranda Márquez, Alfonso. «Inteligencia artificial demasiado humana (aún): arte y tecnología». *Revista Digital Universitaria* 20, n.º 1 (2020): 1-8.
- Pizzo, Antonio. «Performing/Watching Artificial Intelligence on Stage». *SKENÉ. Journal of Theatre and Drama Studies* 7, n.º 1 (2021): 91-109.

- Rodríguez Ortega, Nuria. «Inteligencia Artificial y campo del arte». *pArAdigma. Revista Universitaria de Cultura*, n.º 23 (2020): 32-52.
- Rosa, Rudolf, Patrícia Schmidtová, Ondrej Dušek, Tomáš Musil, David Marecek, Saad Obaid, Marie Nováková, Klára Vosecká, y Josef Doležal. «GPT 2 based Human in the loop. Theatre Play Script Generation». *Proceedings of the 3rd Wordplay: When Language Meets Games Workshop*. 2022, 29-37.
- Sarmiento-Ramos, José Luis. «Aplicaciones de las redes neuronales y el deep learning a la ingeniería biomédica». *Revista UIS Ingenierías* 19, n.º 4 (2020): 1-18.

Geovanny Chávez Matute

Es licenciado en Creación Teatral por la Universidad de las Artes. Su línea de investigación artística analiza los posibles diálogos entre las artes escénicas y las nuevas tecnologías, como la creación con inteligencia artificial, la interactividad en el teatro, y propuestas escénicas a partir de conceptos videolúdicos traídos de la teoría del videojuego. Junto a José Medina ha creado el colectivo multidisciplinar de artes y videojuegos Dot_Go, en el que se enmarca como registro artístico esta propuesta de laboratorio de creación dramática y que ha producido dos *cyberperformance* llamados *La torre de Sisífo* y *(Re)creaciones 04: Galería CIF*, así como una publicación referente al teatro y los videojuegos en *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* de la Universidad de Palermo.



10 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2631-2824

La crónica modernista peruana y sus articulaciones hacia la modernidad

87

Ricardo Sumalavia

Pontificia Universidad Católica del Perú

rsumala@pucp.edu.pe

Resumen

Este artículo estudia un corpus de crónicas peruanas, publicadas en la prensa entre finales del siglo XIX y principios del XX, que está enmarcado dentro de la estética modernista y que, a nuestro entender, dio cuenta de los complejos procesos de cambio que supusieron las construcciones de Estados nación, sobre todo hacia el camino de la modernidad. Proponemos que estas crónicas no plantearon una descripción pasiva de dichos procesos, sino que gestaron diversas estrategias discursivas para narrar la modernidad, que en sí mismas propiciaron la construcción de una estética. La crónica modernista fue por excelencia ese espacio de exploración, en el que lo inmediato de la mirada, el reconocimiento del entorno, urbano o rural, y la crítica a

esa realidad transitoria, sentaron las bases para una prosa que nutrió el devenir de las letras hispanoamericanas. En el caso peruano, esta práctica textual se concentró tanto en lo local como en los espacios de extrarradio y desarrolló una estética del cambio y, paradójicamente, de convivencia entre lo antiguo y lo nuevo.

Palabras clave: modernismo peruano, crónica modernista, modernidad, prosa latinoamericana

Abstract

This article studies a corpus of Peruvian chronicles, published in the press between the end of the 19th century and the beginning of the 20th, which is framed within the modernist aesthetic and which, in our opinion, gave an account of the complex processes of change that the construction of nation states entailed, especially towards the path of modernity. We propose that these chronicles did not present a passive description of these processes, but instead developed various discursive strategies to narrate modernity, which in themselves led to the construction of an aesthetic. The modernist chronicle was par excellence that space for exploration, in which the immediate look, the recognition of the environment, urban or rural, and the criticism of that transitory reality, laid the foundations for a prose that nurtured the future of Latin American literature. In the Peruvian case, this textual practice was concentrated both in the local and in suburban spaces and developed an aesthetic of change and, paradoxically, of coexistence between the old and the new.

Keywords: Peruvian modernism, chronicle, modernity, Latin American prose

Entendemos el modernismo, no únicamente como una escuela literaria en un periodo específico de tiempo, sino también como dispositivo de representación de la modernidad. Ahora bien, precisemos que partimos igualmente de una noción de modernidad que encierra múltiples expresiones, es decir, estamos hablando de modernidades¹. Entre estas modernidades, inseparables entre sí, pero pedagógicamente distinguibles, nos interesa centrarnos en la modernidad cultural o modernidad estética. Una aproximación es rastreable en palabras del poeta francés Charles Baudelaire: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»². Esta definición de Baudelaire ha sido ampliamente citada³ para referirse a la temporalidad de la modernidad y a su condición inherente de revelar la belleza del arte que se oculta en los intersticios de la movilidad/inmovilidad, luz/oscuridad, día/noche, eterno/transitorio, etc. De la reflexión de Baudelaire se desprende también una acertada propuesta de Michel Foucault:

89

[...] Je me demande si on ne peut pas envisager la modernité plutôt comme une attitude que comme une période de l'histoire.

1 Seguimos la noción de Yves Vadé, quien sostiene que: «Affirmer qu'il existe des modernités, ce n'est pas seulement une précaution face à la multiplicité des situations historiques nées de la dynamique moderne, c'est aussi refuser de figer les caractères du moderne en les réduisant à quelques traits *ne varietur* perpétuellement repris et recreusés, appauvrissant d'autant la liste des œuvres qui paraissent mériter examen». «Affirmer que hay modernidades no es sólo una precaución frente a la multiplicidad de situaciones históricas nacidas de la dinámica moderna, es también negarse a congelar las características de lo moderno reduciéndolas a unos pocos rasgos *ne varietur* que se repiten perpetuamente, empobreciendo la lista de obras que parecen merecer examen». Yves Vadé, 21.

2 «La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, la otra mitad del cual es lo eterno y lo inmutable». Charles Baudelaire, *Écrits sur l'art*, texto establecido, presentado y anotado por Francis Moulinat (París: Le Livre de Poche, 1999), 518.

3 Un texto capital es el de Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (París: Payot, 1982).

Par attitude, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. ⁴

90

Si aceptamos esta interpretación de Foucault, la presencia de la modernidad en América Latina, sobre todo en el ámbito cultural, sería rápidamente validada, puesto que los intelectuales latinoamericanos finiseculares, influidos por la propia obra de Baudelaire y sus contemporáneos, y por sus propias ansias de modernidad, evidenciaron permanentemente en sus discursos narrativos y poéticos una predisposición a la exaltación del presente y lo nuevo. Entre estos discursos narrativos, la crónica fue un dispositivo articulador de estos procesos de modernización; entiendo este último como proceso para acceder a la modernidad.

La crónica, por tanto, fue un espacio privilegiado para el desarrollo del modernismo en el Perú, sobre todo porque, a diferencia del ensayo y del cuento, esta dependía de la actualidad. En medio de noticias locales e internacionales, como también acompañados de avisos comerciales, diarios como *El Comercio* o *La Prensa*, por citar solo dos, alternaban crónicas que bien pudieron ser de viajes, de espectáculos, policiales, etc. La prensa condicionó a sus lectores, pero también condicionó a sus escritores. Hubo los

⁴ «Me pregunto si no podemos considerar la modernidad más como una actitud que como un período de la historia. Por actitud, me refiero a una forma de relacionarse con los acontecimientos actuales; una elección voluntaria que es hecha por algunos; en fin, una forma de pensar y sentir, una forma también de actuar y comportarse que, al mismo tiempo, marca una pertenencia y se presenta como una tarea». Michel Foucault, « Qu'est-ce que les Lumières ? », en *Dits et écrits*, vol. IV (París: Gallimard, 1994), 568.

que colaboran esporádicamente, sin un interés particularmente económico, y los que eran redactores habituales o asalariados por el diario. Esta dependencia entre escritor-artista y empresario fue una de las nuevas relaciones entre la cultura, sus actores y los que la financiaban. Esta nueva experiencia que redefine el rol del escritor en la sociedad moderna fue primero una experiencia en los diarios franceses como en la prensa americana.

La crónica se constituyó entonces en el pivote entre la literatura y el periodismo que, en el caso peruano, lo queremos vincular como el punto de articulación entre la representación del proyecto modernizador estético y el proyecto modernizador económico, entendida la prensa como una industria moderna. Sin embargo, dentro de este contexto peruano, varios de los escritores que nosotros consideramos modernistas, tuvieron una vida económicamente holgada, ya que muchos de ellos provenían de familias de gran solvencia y de prestigio en la sociedad tradicional de la capital. Podemos mencionar a Manuel González Prada o Ventura García Calderón. Nos interesa también el caso de Clemente Palma, quien era hijo del gran escritor Ricardo Palma y cuya familia gozaba ya de un gran prestigio en la cultura, quien siempre estuvo vinculado a la prensa peruana y recibía un salario de dicha actividad.

Desde la prensa peruana estos escritores se preocuparon tanto de la noticia aparentemente superficial como de la compleja. Eran épocas en las que la moda, los deportes, los espectáculos, etc., atrajeron a un gran número de lectores. Incluso los criminales adquirieron popularidad gracias a los ejercicios estilísticos de los modernistas para recrear a estos personajes como protagonistas de la complejidad de la modernidad. La frivolidad se torna tema de muchos cronistas, pero la crítica posterior

únicamente la ha consignado como dato superfluo, dejando de lado una fuente de información sobre las maneras de entender la modernidad y su relación con el consumo y los nuevos personajes de los espacios urbanos.

92 Aproximarse, entonces, a la práctica de la crónica modernista en el Perú implica necesariamente asumir que, dentro de ese periodo de entre siglos, este género mantuvo una serie de rasgos que nos permite verlos con cierto carácter unitario. Tratándose del modernismo, y el eclecticismo que le es consustancial, obviamente es nuestra tarea establecer y analizar un corpus textual que nos pueda ofrecer una visión de conjunto y conocer de qué modo se articularon estos textos como expresión de la modernización peruana. Una interesante entrada a la crónica modernista peruana es la que propone Mónica Bernabé, quien sostiene que las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma (1833-1919), representan un punto de inflexión en la futura crónica nacional, pues su propuesta es la de recuperar la densidad de la historia sin perder la capacidad narrativa de la misma, desde «un habla heteróclita y dialógica»⁵. Este último rasgo es fundamental y compartido en la crónica modernista —desde sus distintas modalidades y registros— mucho más incluso que en la práctica de los cuentos. Bernabé agrega que «Palma realiza una minuciosa reconstrucción filológica de la colonia y de la independencia y da comienzo a una crítica de la modernidad desde la irrisión de la autoridad jerárquica del discurso histórico»⁶. Esta modalidad discursiva, según Bernabé, es rastreable en aquellas crónicas que se ocuparon de la política de entonces, en las que, para representar a esta, se re-

⁵ Mónica Bernabé, *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren / Lima, 1911 – 1922* (Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006), 77.

⁶ Bernabé, *Vidas...*, 77.

cuperó la anécdota, la maledicencia, el discurso satírico. Detecta este rasgo, sobre todo, en las crónicas de Abraham Valdelomar y José Carlos Mariátegui, pero bien puede retratar a otros modernistas peruanos, como Manuel Beingolea, Aurora Cáceres o Jorge Miota, entre otros. La crítica también menciona a aquellos que, siguiendo una estética decadentista, se valieron igualmente de la ironía y el humor fino, detectables en los textos de Ricardo Palma. Entre estos últimos podemos nombrar a Ventura García Calderón, Clemente Palma o Enrique A. Carrillo. Es digno de mencionarse al propio Manuel González Prada, quien no estuvo exento del influjo de las tradiciones de Palma.

Pero no podemos agotar la distinción de los rasgos de estas crónicas modernistas peruanas únicamente en el tono satírico del discurso. Esther Espinoza⁷, refiriéndose a las crónicas de Ventura García Calderón, detecta a su vez algunos rasgos que bien consideramos aplicables a otros modernistas. En cuanto a lo formal, se destaca el lenguaje estilizado, la referencialidad a las culturas clásicas occidentales y orientales, pero también una preocupación por la oralidad y el registro popular. Conviene también tener en cuenta lo que anota José Ismael Gutiérrez:

La crónica disuelve los antagonismos que han dividido a categorías antaño enfrentadas: lo artístico y lo no artístico, lo literario y lo paraliterario o literatura popular, la "alta cultura" y la cultura de masas ven desdibujados así sus límites genéricos.⁸

7 Esther Espinoza, *Fuegos fatuos, Las crónicas de Abraham Valdelomar* (Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012).

8 José Ismael Gutiérrez, *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano* (Madrid: Editorial Pliegos, 2007), 69.

En cuanto al contenido, cuyo análisis ampliaremos al revisar algunas crónicas, Espinoza precisa el interés de los cronistas por mostrar una modernidad en constante crisis.⁹ No solo se habla simbólicamente de la modernidad, de los elementos que la representan, sino también de cómo se la afronta directamente. Esto lo vemos ya sea desde un discurso analítico —próximos al ensayo—, desde las representaciones mucho más cercanas a la ficción —llenas de alegorías o de humoradas—, o de un discurso que en dicho contexto del modernismo fue llamado «frívolo», según propuesta del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo. Muchos cronistas, sobre todo Ventura García Calderón, no solo criticaron la frivolidad de la sociedad burguesa de principios del siglo XX, sino que ellos mismos optaron por un tipo de discurso que aligeraba la crítica, la soslayaba, o en la que por momentos se vuelve celebración de la frivolidad, y el cronista mismo es visto como un «frívolo estilizado». Según Esther Espinoza: «La frivolidad es una estrategia ideológica [...] el frívolo es alguien que hace en la crónica lo que el dandy hace en la vida, es decir, escribir sin perder la sonrisa, sobre los temas más graves»¹⁰.

No nos es muy difícil imaginar estas actitudes en García Calderón y, principalmente, en Abraham Valdelomar. Para Esther Espinoza, los cronistas peruanos se enfrentaron a un público que no estaba del todo preparado para recibir las noticias de la modernidad ni asimilar las actitudes frívolas o muestras de dandismo de sus autores.¹¹ Ello implicó, sin embargo, una actitud todavía más radical de parte del escritor para construir simbó-

9 Esther Espinoza, «La crónica de Ventura García Calderón», *Letras*, n.º 83 (2012), 83.

10 Espinoza, «La crónica...», 85.

11 Espinoza, *Fuegos fatuos...*, 10.

licamente a este público e insertarlo en sus nuevos discursos de la modernidad.¹² Por supuesto, las experiencias de la modernidad no fueron iguales entre los cronistas peruanos. La frivolidad y el dandismo en ellos, por ejemplo, tuvieron diferentes modalidades de adopción, asimilación y reinterpretación. Mientras que en García Calderón la frivolidad proviene más bien de gustos aristocráticos familiares, en Valdelomar esta es una actitud básicamente estética. García Calderón escribía sus crónicas de viajes financiado por las rentas familiares, en tanto que Valdelomar lo hacía por ejercer cargos públicos o como corresponsal de un diario, es decir, como empleado de una empresa. De esta manera, podemos detectar una actitud modernista y de dandi en Valdelomar, es decir, una identidad que adoptaba los referentes de su propia representación textual, si bien él también estuvo sujeto a conflictos y contradicciones en su condición de asalariado. Esta condición, que era en realidad lo común entonces, si pensamos en José Martí o el propio Rubén Darío, coloca al cronista como alguien preocupado por el lector, por sus gustos, por mantenerlo fiel a la compra y lectura de los diarios.

Tras haber iniciado una serie de crónicas en el diario *La Opinión* en diciembre de 1911, Abraham Valdelomar anuncia que el interés de sus crónicas está en «las pequeñas grandes cosas». De esta manera destaca lo cotidiano, lo anecdótico, incluso el carácter local de su noticia, pero es evidente que es el cronista quien les da una dimensión mayor de acuerdo con su nueva y sensible mirada. Y refiriéndose a la estética y misión del cronista, Valdelomar, no sin cierta ironía, precisa que el cronista miente. Y su explicación es necesaria:

¹² Espinoza, *Fuegos fatuos...*, 12.

Pero hagamos aclaraciones. Nosotros, los cronistas, mentimos sinceramente, mentimos hasta por moral, porque ello divierte al público, el cual prefiere las crónicas frívolas a las disquisiciones académicas y las contiendas filosóficas. Además, dicho sea en descargo, no siempre mentimos. En nuestro convencionalismo casero y aldeano nos conocemos tanto que ya el lector sabe cuándo el cronista dice la verdad, cuándo siente de todo corazón y cuándo frívolamente habla con justicia y defiende lo bueno y bello.¹³

96

En esta cita hallamos a un cronista que se vale de la ironía para construir un doble discurso, que sabe que no se le debe tomar todo en serio. Sin embargo, es conveniente detenernos en que el cronista no asume sus escritos como recuperación y testimonio de hechos fácticos, sino como recreaciones. La realidad no es la misma en su representación textual. Pero tampoco es ficcional. La estrategia del receptor de crónicas está determinada por su capacidad reinterpretativa de los hechos narrados o reproducidos como símbolos de la contemporaneidad. Es interesante también la oposición que plantea entre el discurso academicista y el que Valdelomar considera frívolo. Son los de este último tipo los que más interesan al público, entendido como consumidor, cliente, y no necesariamente como sujeto receptor de arte, lo cual generó una relación tensa y conflictiva entre el creador modernista y su oficio de periodista, identidades que finalmente expresan dos aspectos no equilibrados de la modernización estética y la modernización económica.

Otro aspecto relevante de la crónica modernista peruana que debemos retomar es la crónica de viajes. En ellas, París fue el punto

¹³ Abraham Valdelomar, *Obras Completas* (Lima: Ediciones Copé, 2000), 173.

de referencia de los modernistas. Es algo que conviene precisar, así como que no fue un espacio exclusivo, pues los románticos peruanos también se vieron atraídos por esta ciudad y su representación de modernidad. Isabelle Tauzin, refiriéndose a Juan de Arona, sostiene que este escritor «[...] se aparta de la vida académica interesándose más bien por la ciudad que, a su parecer, mezcla modernidad e insalubridad»¹⁴. La actitud de admiración y rechazo hacia París será tema recurrente entre los modernistas. Como afirma Jean-Claude Villegas sobre París, «[...] es a la vez con ella y contra ella que se afirma una literatura autónoma y original»¹⁵.

Volviendo a Arona, vemos que la mirada de este romántico peruano no se alejó del todo de la mirada modernista, lo cual permite apreciar cierta continuidad en la tradición literaria peruana. Arona dice sobre París:

«Hay en París muchas calles angostas desaseadas, solitarias y sin acera, siendo lo más brillante los Bulevares: inmensas calles llenas de gente, de carruajes, de animación y de alegría»¹⁶.

Lo que sorprende en este escritor, como también sucederá con los modernistas, es que ellos habían idealizado la modernidad de París. En su imaginario, se trataba de una ciudad que correspondía más con los referentes literarios. La veían como un constructo ficcional. A su vez, desde la idealización de estos escritores, la modernidad de París era entendida como homogénea. Pero fueron los modernistas quienes empezaron a intuir y luego a tomar con-

14 Isabelle Tauzin-Castellanos, «Los románticos peruanos y París», en *París y el mundo ibérico e iberoamericano. Actas del Congreso de la SHF* (París: Université Paris X Nanterre, 1998), 236.

15 Jean-Claude Villegas, *París, capitale littéraire de l'Amérique latine* (Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2007), 216. «[...] c'est à la fois avec elle et contre elle que s'est affirmée une littérature autonome et originale».

16 Citado por Isabelle Tauzin-Castellanos, *Los románticos...*, 237.

ciencia de la convivencia de lo moderno y lo antiguo, como rasgos inherentes de la modernidad de esa urbe. Lo podemos ver en las crónicas de González Prada¹⁷, quien, como Arona, se interesó en los bulevares, desde su mirada que agrega el cromatismo de la ciudad, la luz, las sombras, etc., pero todo esto afectado por la temporalidad de la observación, la cual divide la crónica en dos partes: día y noche. La animación y la alegría de la gente percibidas por Arona, en González Prada es espectáculo, impostura. Para él lo moderno se expone, se muestra, y cambia también la temporalidad de la exposición de los personajes. De día se percibe la frivolidad, la superficialidad de la gente y su interés por mostrarse, pero a su vez son consumidores, compradores de los grandes almacenes y *boutiques*. De noche se percibe un aire decadente en los paseantes, incluso sus rostros empalidecen y dialogan con la imagen espectral y carnavalesca de la ciudad.

98

Otra imagen de la conciencia crítica de los cronistas para detectar, representar y criticar la modernidad la podemos encontrar en el texto de Federico Blume (1863–1936) titulado «Panamá Hats», aparecido en la sección «Variedades» del diario *El Comercio*, el 22 de febrero de 1903. Esta crónica, firmada con el seudónimo de *El amigo de Tejerina*, cuestiona la imposición de la moda de los sombreros de paja en la capital. Este texto en particular evidencia las relaciones de tensión entre la tradición y la modernidad, en la cual el cronista es testigo, actor y juez de las nuevas dinámicas sociales en los espacios urbanos. El sujeto moderno, que es el cronista, observa e imagina, reconstruye lo visto y testimonia. Su actitud dinámica está muy bien descrita por Baudelaire en su texto sobre la modernidad.

17 En Isabelle Tauzin-Castellanos (ed.), *Textos inéditos de Manuel González Prada* (Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2001).

Es así que él va, corre, busca. ¿Qué está buscando? Seguramente este hombre, como lo he representado, este solitario dotado de una imaginación activa, siempre viajando por el gran desierto de los hombres, tiene una meta más alta que la de un simple paseante, una meta más general que el placer fugaz de la ocasión. Está buscando ese algo que se nos permitirá llamar modernidad; porque no hay mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Para él, se trata de extraer de la moda lo que pueda contener de poesía en lo histórico, de sacar lo eterno de lo transitorio.¹⁸

En este caso, referirse y cuestionar la modernidad a partir de la crítica del uso de un sombrero de paja, de moda por aquel entonces (principios del siglo XX), se convierte asimismo en un discurso de la propia modernidad, en tanto que obtiene lo eterno de lo transitorio. Critica que este producto, siendo tradicionalmente usado en el norte del país, recién se haya popularizado en Lima entre los diferentes sectores que representan esta nueva sociedad. Así, cuestiona el uso de este sombrero en la burguesía que asume aires decadentes de la ciudad de Lima, catalogados por el autor como «anémicos y tuberculosos dandys que pululan entre la esquina de Mercaderes y la Plaza». Del mismo modo pueden ver estos sombreros en cabezas de políticos como en comerciantes y banqueros. Para este cronista, la sociedad limeña ha sido invadida por el

18 Charles Baudelaire, *Ecrits sur l'art*, editado por Francis Moulinat (París: Le Livre de Poche, Classique, 1999), 204. «Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire».

gusto del sombrero, considerado por él «un tanto modernizado», asumido como sinónimo de *actualizado* o a la moda. Y desde dicha observación deja en evidencia las nuevas reglas que impone la modernización. «¡Oh, poder de la moda!», reclama Blume. El poder, evidentemente, no es únicamente de la moda, sino de la imposición de nuevos códigos estéticos aceptados como foráneos. Los objetos antiguos, según Blume, han tenido una nueva relectura. Nos dice que anteriormente los sombreros de paja eran «humilde patrimonio de lecheras, fruteritas indígenas y de uno que otro criollón recalcitrante y cursi». Los sectores sociales que representan la modernización del país no son las personas líneas arriba descritas; sus condiciones marginales los apartan de este proceso de cambio que se operaba en el Perú desde finales del XIX. Pero todo este fenómeno es percibido como reciente por los cronistas. «¡Cómo han cambiado los tiempos!», nos dice Blume. Afirma que en menos de un año los diputados de provincia, a pocos kilómetros antes de llegar a la capital, ocultaban sus sombreros de paja para eliminar estos rasgos de provincianismo, pero que en el momento de la redacción de la crónica el sombrero de paja ofrece una nueva imagen de *civilizado*.

Blume, apelando a un discurso satírico, se burla de estos hombres de provincia, incluso los políticos, que representaban la *barbarie*. La mirada del cronista, no hay que olvidarlo, es la de un artista sofisticado de la capital. Si bien fueron escritores que admiraron y criticaron el proceso de modernización, la modernidad fue vista, con cierto aire aristocratizante, como una imposición de la cultura (la civilización) frente a la ignorancia (*barbarie*). Blume en particular crítica a la sociedad limeña por dejarse llevar por las modas europeas en Lima, pero también cuestiona la falsa imagen

de modernización que pretenden mostrar las personas importantes de las provincias. Burlándose de unos políticos provincianos que llegan a la capital, dice de ellos:

Por una de aquellas ironías de la suerte, a través del flamante levitón, siempre resalta la fantástica silueta del ponchito, y por mucho que se inflen y espeten, se advierte en ellos algo de ojotas y cancha blanca, de coca y mote, que no se les quita nunca.¹⁹

La burla es severa de parte de Blume. Recurre a los estereotipos de los habitantes de los Andes para descalificarlos como sujetos de la ciudad. Sugiere el texto, entonces, que la modernización real se da entre las personas de la capital. Sin embargo, Blume singulariza esta práctica de estar a la moda solo para los sectores privilegiados de Lima. A todos aquellos que no tienen los recursos económicos para representar un verdadero reflejo de la moda —que son más— Blume los presenta con una falsa modernización. Son personas que recuperan los viejos sombreros de la familia de provincia y, con algunas abolladuras, les dan un aspecto de sombreros importados. Como dice el autor: «Una nueva noción de estética se ha apoderado de sus dueños y las abolladuras han asumido hoy el carácter de reglamentarías». La crítica de Blume, por lo tanto, no solo recae sobre las provincias; es duro igualmente con la gente de la capital. Para él, hablar del sombrero de Panamá como moda impuesta entre los peruanos es una crítica a los nuevos hábitos aceptados de los Estados Unidos, pero no se trata de los que él considera los mejores en una nación que dio pruebas de una rápida modernización, sino de los más superficiales. Termina su crónica afirmando:

101

¹⁹ Federico Blume, «Panamá Hats», *El Comercio*, Lima, 22 de febrero de 1903.

Hoy nos han impuesto una moda, y ojalá mañana lleguen a imponernos su amor al trabajo, su espíritu de empresa y su respeto a la ley, para que así como actualmente los hemos imitado en la extravagancia de abollar nuestros propios sombreros, mañana los imitemos en algo más práctico, menos tonto, y tratemos de desabollar a este pobre país [...].²⁰

102

Esta crónica es una prueba de que los cronistas peruanos tuvieron conciencia de los cambios que se venían realizando en el país y de las confusiones que se generaban entre los pobladores al momento de asumir esas transformaciones y las formas de cómo debían ellos integrarse al proceso de modernización según los modelos americanos, tal como observa Blume. El texto citado nos da muestras de estos primeros signos de modernización en la vida urbana de principios del siglo XX, pero también de los problemas a los cuales se vio sometido el propio proceso modernizador en una sociedad fragmentada desde la colonia, que reclamaba cierto esclarecimiento en esta recomposición social. Como anota Paolo Cortés-Rocca:

En el contexto de los procesos de modernización de los estados nacionales en Latinoamérica, desenmascarar al sospechoso urbano, identificar y distinguir sujetos sociales es un modo de establecer los límites de la nacionalidad y de proponer modelos de ciudadanía.²¹

Una particularidad entre las colaboraciones de los escritores de ficción que escribieron crónicas, la podemos encontrar en el tex-

²⁰ *Ibid.*

²¹ Paola Cortés-Rocca, «La ciudad bajo los ojos del Modernismo», *A contra corriente*, vol. 7, n.º 1 (2009): 163.

to de Enrique López Albújar (1872-1976) titulado «De a terruca», aparecido en *El Comercio*, el 14 de enero de 1900. Se trata de una crónica de viajes que, en lugar de describir los descubrimientos del autor cuando parte de su lugar de origen hacia tierras extrañas, nuevas, narra el regreso del cronista, desde las grandes ciudades, hacia su pequeño pueblo. El motivo mismo de la crónica es el redescubrimiento de caminos que el escritor ha transitado con anterioridad, pero a quien la experiencia del viaje al extranjero le ha permitido afinar los sentidos y ver lo antiguo como nuevo. La mirada estética de López Albújar nos ofrece una descripción que muestra gradualmente el paso de la modernidad hacia lo tradicional. Es muy sintomático que el autor inicie su crónica con la frase: «Estoy de vuelta». Volver no solo implica un aspecto espacial, sino también temporal. No vuelve únicamente a su tierra natal, como precisión de su retorno, sino que, como indica el título, vuelve a su «terruca», y es esta modalidad lingüística regional la que permite cierta intimidad y nostalgia. La mirada del viaje de retorno tiene como referentes el propio punto de llegada, como si hubiera emprendido el viaje con su pasado a cuestas, con la tradición misma.

103

En las primeras líneas de la crónica, al anunciarnos que ha llegado en un barco que ha soltado el ancla, dice el autor: «Siento fuertes ráfagas de brisa que me traen reminiscencias de hogar y ecos de voces conocidas»²². La nostalgia del cronista en este texto impregna las descripciones de un intenso lirismo. Sin embargo, no busca idealizar lo observado, sino ofrecer una nueva mirada, incluso consciente de las limitaciones del punto de vista. Por ejemplo, estando todavía en el mar, el cronista trata de describir la ciudad:

²² Enrique López Albújar, «De a terruca», *El Comercio*, Lima, 14 de enero de 1900.

«La perspectiva es pobre. En vano se buscará la simetría, el arte en el desbarajuste de sus casas»²³. Luego, la imagen lejana de la ciudad es comparada con la de un cadáver. El puerto mismo es visto como un lugar abandonado. Al descender del barco e ir por sus calles, López Albújar solo descubre «callejuelas sucias y empinadas, con fetideces de marisco y de casa vieja enmohecida». En medio de estas descripciones, es interesante precisar que, para el autor, descubrir cables de electricidad o inicios de líneas de ferrocarril es signo, en sus palabras, de civilización. Es llamativo, no obstante, que para el cronista llegar a este lugar de civilización no le resulte atractivo. Hay cierto rechazo y desconfianza en lo que va observando. Describe a los personajes urbanos como representantes de una modernidad, lo que no representa para él una imagen positiva, sino que, por el contrario, es generadora de degradación. Se refiere a los burgueses y a los obreros como gente que dormita, dominada por la inacción. Lo mismo hace cuando describe las zonas marginales del centro de la ciudad: «Las penumbras de los callejones y la lóbreguez de los solares imprimen un tinte melancólico, casi sombrío a esta población enferma, roída por el pauperismo y la inactividad». Detectamos que reaparece también en este autor la imagen de la ciudad enferma, insalubre, que se contradice con el discurso oficial de una modernización que anuncia sus progresos, los que, al parecer, no son homogéneos, puesto que el grado de desarrollo está asociado principalmente a la modernización económica, y los cronistas la problematizan desde sus propios textos.

En la presente crónica, el trayecto mismo del viaje permite ser crítico con la sociedad observada. López Albújar percibe contradicciones en el proceso modernizador, cuando, al referirse a la

²³ López, «De...», 1900.

nueva burguesía limeña, afirma que está más preocupada por los cambios de la bolsa de valores. Como consecuencia, lo que el autor percibe es «un retraimiento en la vida social y una indiferencia por todo lo que trasciende a ciencia y arte».

Este cronista opta, entonces, por el mundo rural. Se dirige a su ciudad en tren. Desde este medio de locomoción alude a los paisajes e insiste en la perspectiva de su mirada de artista, mucho más preocupada por los detalles que por visiones de conjunto. En sus descripciones, la naturaleza —ríos, montañas, llanos, etc.— va ganando mayor presencia a medida que se interna en el campo y abandona las grandes ciudades. Sin embargo, el cronista se cuida de no caer en idealizaciones. Es igualmente crítico al comentar y describir los pueblos por los que transita durante su trayecto de vuelta: «A primera vista se nota la miseria y se siente el malestar que experimenta todo el que viene de una ciudad grande y culta». El cronista está afectado en su propia experiencia de viaje. Del mismo modo también destaca los avances en las capitales de provincia, en los que hay teléfono, agua potable, luz eléctrica, etc.; pero continúa aquí su desconfianza. López Albújar se impacienta por llegar a su casa, alejarse de todas estas expresiones o simulaciones de modernización que parecen querer imponerse, pero que él resiste a aceptar. Este autor se concentró en su producción literaria posterior en la temática rural, pero no se puede negar que formación de escritor estuvo marcada por esta experiencia de la crónica modernista, la cual le dejó una impronta en su prosa estilizada y rítmica.

Entre las varias crónicas que publicó en periódicos el escritor Jorge Miota (1871-1926), conviene resaltar la que lleva por título «Barrios Altos, Cinco Esquinas-Cocharcas», que fue publi-

cada en el diario *El Comercio* el 20 de junio de 1902. Los cronistas peruanos estuvieron muy interesados en ofrecer un testimonio de la ciudad de Lima, tanto por las evocaciones, como por el registro del presente, de los cambios de las dinámicas urbanas a los cuales estuvo sometida la capital del Perú. Por esta razón, hablar de Lima significaba revisitar la ciudad desde una nueva perspectiva. El interés iba desde los nuevos monumentos y la celebración en sus inauguraciones, los nuevos tipos de transporte, los nuevos barrios, y los nuevos personajes de la ciudad. Pero tampoco dejaron de lado los espacios marginales de la ciudad. Se mantuvo una fuerte atracción en estos sectores de la ciudad, pues estos lugares también fueron espacios de crimen y que, desde la perspectiva periodística, era un tema sumamente atractivo para los lectores.

106

En las crónicas, como las de Miota, los espacios urbanos están relacionados con los oficios de sus habitantes. Así, en el barrio de Cinco Esquinas, el cronista registra pirotécnicos, cocineras de tamales, fabricantes de arpas, sombrereros, etc., es decir, una serie de artesanos y pequeños comerciantes que atraen una fuerte circulación de clientes y generan un escenario ruidoso y de mercado popular. Estos personajes, que bien podrían haber aparecido en un cuadro de costumbres, son integrados ahora al discurso contradictorio de la modernidad. Además, la imagen caótica de este barrio de Lima, atiborrada de personas, las contrasta Miota con la fe religiosa y las fiestas patronales que se celebran a pocas calles. El cronista describe un aire carnavalesco en este espacio, que, si bien ya mantenía las características de la época de la colonia, en el principio del siglo XX es apreciado con exotismo y ambientes pintorescos ante la mirada modernista.

Como hemos precisado antes, las crónicas de viaje se hicieron muy populares entre los modernistas peruanos. No solo Europa

y sus grandes ciudades fueron el centro de atención de estos viajeros. También hubo un especial interés por visitar y comparar el avance de la modernidad de otras ciudades latinoamericanas con la capital peruana. Jorge Miota también comparó la ciudad de Montevideo con Lima en sus textos «Impresiones de Montevideo», serie de crónicas que publicó en junio de 1902 en el diario *El Comercio*. En la primera impresión que tiene de esta ciudad, nos dice que la percibe como «Lima arborada, más limpia, más alegre y blanca».

Nos referimos a una crónica en cuya primera parte el autor describe meticulosamente su arribo a la ciudad uruguaya desde que se embarcara en Buenos Aires. Observar el paisaje y concentrarse luego en los detalles de lo observado va cargando su mirada de un lirismo que terminó por abstraerlo de su entorno. Se deja llevar por la comunión del vehículo que lo transporta, una embarcación en este caso, con la propia naturaleza en la que se desplaza. El contexto crea un estado especial que afecta la sensibilidad de artista. Miota dice que «todo adquiriría en esos momentos la vaguedad nostálgica de los sueños de a bordo». El autor marca la distinción con el resto de los viajeros, a quienes identifica como turistas mayormente interesados en ir al hipódromo de Palermo. Una vez en la ciudad, y ya instalado, se echa a las calles de la ciudad, primero guiado por un itinerario, pero luego confiesa que prefiere dejarse llevar por la curiosidad. Una imagen del dinamismo como motivo recurrente de las crónicas es aquella descripción que se realiza desde un medio de locomoción. La observación, de esta manera, es dinámica y tiende a mostrar de un modo diferente lo observado. El punto de vista se desplaza y se crea una secuencia de imágenes novedosas. Miota dice que se montó en un tranvía y desde allí, utilizando los verbos en tiempo presente, actualiza y comparte lo observado creando un efecto de simultaneidad. Miota es consciente

de los recursos estilísticos de los que se vale para generar efectos en el lector. Incluso se permite reflexionar sobre estas estrategias textuales. Miota nos dice:

En el desfile cinematográfico de las calles al correr del tranvía, los detalles se funden en un tono general de frescura, de placidez-ambiente; en un bienestar solo conocido para el viajero; en el fondo de cuya alma turista reside el vago espejismo de los panoramas soñados y casi siempre presentidos, de intuiciones profundas, que acaban por comunicar al espíritu una fórmula de universalidad.²⁴

108

Es una nueva experiencia estética la de mirar y narrar la ciudad desde el movimiento del propio artista en un medio de transporte. La velocidad le imprime una temporalidad específica a la contemplación de una imagen, la cual se superpone a las siguientes, creando un efecto cinematográfico, tanto en el cronista como en el lector.

Otras crónicas de viaje que nos permiten reconocer la mirada de un modernista peruano hacia otra ciudad latinoamericana fueron las escritas por Manuel Beingolea (1881-1953). La serie llevó por título «Croquis Bonaerenses». Una de ellas es sumamente interesante, pues se refiere a Buenos Aires como una ciudad «primitiva». Es interesante esta visión, puesto que, en la primera crónica de la serie, en la que detalla el trayecto que lo lleva hasta esta ciudad, se refiere a ella como una «cosmópolis ideal» o «gran muestrario de Europa». Pasados unos días en esa ciudad, su im-

²⁴ Jorge Miota, «Impresiones de Montevideo II», *El Comercio*, Lima, 22 de junio de 1902.

presión, más que cambiar, cobra nuevos matices. Posteriormente, pierde en algo la idealización para pasar a una descripción gradual de lo que representa esta urbe. Beingolea empieza su crónica de la siguiente manera:

Buenos Aires es muy desigual. Su gran masa gris está formada por sucesivas yuxtaposiciones de pueblos adyacentes y barrios improvisados a la ciudad primitiva. Esta, en un principio edificada por Juan de Garay, en la orilla del Plata, era apenas una aldehuela de cinco o seis calles. Sucesivamente fue convirtiéndose poco a poco en capital de distrito, en capital de provincia, en capital federal, hasta hoy que es la capital de Sud América.²⁵

Beingolea descubre estas diversas capas superpuestas sobre una de las ciudades más modernas de Latinoamérica. La historia, lo antiguo, es posible rastrearla, según nuestro cronista, en la arquitectura de la ciudad, en las calles del centro. Pero él no ve aquí un desfase, sino una armonización entre lo tradicional y lo moderno. Describe con gran detalle la estructura de las calles, la disposición de las casas, la forma de puertas y ventanas, las macetas y flores y sus colores; pero también reconoce los orígenes extranjeros de estos modelos, la influencia de la enorme migración europea que ha poblado sus barrios. Se detiene especialmente en la presencia de los italianos, en cómo han alterado y creado una nueva lógica en la ciudad donde el cosmopolitismo se vuelve parte esencial de la ciudad. Pero no necesariamente se edifica una imagen cosmopolita refinada y culta, sino que se halla un cos-

²⁵ Manuel Beingolea, «Croquis bonaerenses I La ciudad primitiva», *El Comercio*, Lima, 6 de julio 1902.

mopolitismo en mayor concordancia con el carácter céntrico de Argentina, que asume como periféricos a los pobres migrantes italianos, como integrantes de la nueva articulación urbana de una dudosa modernidad. Dice el cronista: «Los italianos han hecho un verdadero arrabal de Nápoles de este extremo de la capital federal. Por allí viven ruidosa y filarmónicamente, paseando por las calles sus profesiones ambulantes y sus caras sonrosadas»²⁶.

110

En esta mirada de Beingolea, no solo hay admiración por el Buenos Aires moderno, sino que también hay cierta decepción por la pérdida proporcional del aire aristocrático que todavía reconoce en el Perú de entonces. Si bien trata de ser objetivo, su mirada revela las contradicciones entre la modernización y el crecimiento urbano con las percepciones del artista-cronista, que trata de entender y sublimar dichos cambios, que no logra asimilar y aceptar del todo. Por esa razón, Beingolea considera que esta ciudad argentina se ha visto invadida por extranjeros. Incluso los trata con desprecio al final de la crónica, cuando afirma que esta ciudad dejó de ser en poco tiempo la ciudad imaginada y construida por sus libertadores durante la independencia, para ser poblada por italianos «oliendo a inmigración y sordidez». De allí que luego podamos entender su subtítulo de «ciudad primitiva» como una doble representación de la ciudad antigua, relacionada con un proyecto de *civilización*, enfrentada a una nueva *barbarie* proveniente de Europa, que hace a su vez, y paradójicamente, de Buenos Aires una ciudad moderna y primitiva.

Entre las otras crónicas de viajes que corresponden a los primeros años del siglo XX, podemos mencionar las de Raimundo Morales de la Torre (1885-1936), que fueron publicadas en la re-

²⁶ Beingolea, «Croquis...».

vista *Varietades* en 1908. La primera de ellas lleva por título «Impresiones. Por Andalucía», con fecha de redacción de 1907; la segunda se titula «Lourdes» y, según consigna al final del texto, fue redactada en la misma ciudad, en el otoño de 1908. En esta última crónica encontramos de un modo más evidente los rasgos de los intereses modernistas. La mirada subjetiva recoge las impresiones —de allí el título de esta serie— de un espacio nuevo que se reconstruye con los conocimientos y referencias del arte y la cultura. Para este cronista también es importante no solo hablar del punto de llegada, sino del detalle del trayecto. Desplazarse es una aventura moderna y hay que dar cuenta de ello. Viajar en tren, tranvía o automóvil ofrece a estos escritores nuevas y diferentes fuentes de placer estético y de armonizar lo observado con su sensibilidad moderna. Incluso los inconvenientes en el trayecto forman parte de la aventura a describir.

En esta crónica, Morales de la Torre nos dice que tuvo que realizar cinco cambios de trenes en un transcurso de dieciséis horas, entre Barcelona y Lourdes. El objetivo del cronista era visitar la gruta de Lourdes, acción que acomete apenas llega a esta ciudad. Por supuesto, el cronista, como la ciudad descrita, es protagonista de este viaje. El espacio condiciona la susceptibilidad del cronista-artista y esto permite una particular personificación de la ciudad, la cual se muestra animada, con vida propia.

Por lo general, son las referencias culturales las que dan un carácter anímico a estas descripciones. En el momento en que Morales de la Torre llega a la gruta, espacio que él considera la particular síntesis del cosmopolitismo y la fe cristiana, la impresión que le causa el lugar solo puede ser registrada de acuerdo con su imaginario modernista:

La impresión es imborrable. El alma mística de Huysmans me había comunicado algo de su sensibilidad. La quietud de la gruta, su inefable ambiente de misterio. Esa multitud fervorosa no sabe del pensamiento moderno ni le importa la inquietud de las teorías, las torturas de los sistemas, la angustiosa incertidumbre de las hipótesis actuales [...].²⁷

Hay una comunicación que viene del intelecto y otra del espacio físico. Sin embargo, esta impresión en la sensibilidad del artista moderno, que marca la distinción con el resto de turistas o peregrinos en la gruta, ofrece paz espiritual, pero momentánea. El artista moderno en esencia es un ser que padece las angustias de la modernidad, que se entrega en las noches, con el mayor de los placeres, como lo afirma este cronista, «a la hora de la melancolía».

112

La mirada del cronista moderno se opone no solo, como se dijo líneas arriba, a la mirada de los turistas y peregrinos. Así como el cronista-artista va en busca de impresiones subjetivas, representando a la modernización estética del siglo XX, hay otros personajes que representan la modernización industrial, el avance de la tecnología. Ellos también ven de una manera distinta estos lugares, se valen de otros instrumentos para registrar sus impresiones, todas verificables en cifras. Hablando de la continuación del viaje por los Pirineos, Morales de la Torre se encuentra con un grupo de técnicos ingleses. Los describe del siguiente modo:

Tres ingleses con sus cuadernos de notas y sus inevitables gabanes a cuadros, fueron compañeros de mi excursión, apunta-

²⁷ Raimundo Morales de la Torre, «Andalucía, Lourdes», *Variedades*, Lima, Año IV, n.º 3 y 4 (1908).

ron ellos: el nombre de los distintos cerros; averiguaron la altura del monte, los grados del termómetro, el costo de la obra, la inclinación de la pendiente y luego descendieron otra vez impasibles entre sus gabanes.²⁸

Al parecer, estos ingleses aparecieron en diferentes crónicas de viajeros, como fantasmas dentro de la fantasía modernista, pero solo son mencionados tangencialmente. Lo podemos ver, por ejemplo, en la crónica «De Panamá al Callao», de Zoila Aurora Cáceres (1872-1958), cuando en el mismo barco que la lleva de vuelta a Lima, incluye entre la tripulación a estos técnicos, «[...] cinco señores ingleses que le acompañan, quienes deben desempeñar una misión demarcadora de límites»²⁹. Esta escritora es una de las grandes olvidadas del modernismo en el Perú, cuando sin duda su prosa fue una de las más frescas y renovadoras de este periodo. Lamentablemente lo primero que se suele registrar sobre esta autora es su tortuosa relación con el célebre escritor Enrique Gómez Carrillo y el haber sido hija del histórico personaje Andrés Avelino Cáceres, héroe de la guerra del Pacífico y posterior presidente del Perú. Sin embargo, entre sus diversos libros, y solo nos atenemos a sus crónicas, tenemos que destacar sobremanera *Oasis de Arte*, editado en París, en la importante editorial de los hermanos Garnier, en 1911. En este libro se recogen las crónicas que ella publicó en la prensa bajo el seudónimo de Evangelina. Sus temas fueron diversos e hizo de los detalles y la sugerencia su objeto de arte.

En la crónica de viaje que hemos mencionado se destacan varios elementos propios de los modernistas. La embarcación tie-

28 Morales, «Andalucía...».

29 Zoila Cáceres, *Oasis de Arte* (París: Hermanos Garnier, 1911), 122.

ne aquí también particular interés. Se trata de un buque que lleva por nombre Ucayali y que sorprende a la escritora por su ligereza y velocidad. Otro aspecto que atrae particularmente el interés de la cronista es la variedad de personajes que va conociendo en el trayecto. Observa a la tripulación —desde los marineros hasta el capitán— y a los pasajeros. De alguna manera, para la mirada de la escritora este buque encierra un microcosmos de lo que es el punto de llegada: el Perú. Además de los ya mencionados técnicos ingleses, habla de otros pasajeros europeos que mantienen lazos con el Perú del tipo familiar o comercial. Hay también personalidades de la política nacional. La autora misma se define como un personaje conocido en la cultura peruana, lo que le otorga un estatuto especial.

114

Luego observamos que la mirada del cronista también es una mirada de artista. Los paisajes y sus detalles son reinterpretados por las referencias culturales del observador. Por ejemplo, luego de descubrir una ballena pequeña que pasa cerca del buque como si jugara con él, la autora dice:

Recordamos los juegos de Versalles en este panorama que parece de cristales encrespados y multicolores, expuesto a los celajes del atardecer en los que el sol ya oculto, deja la luz que amaba Watteau, para morir con las claridades grises de Carrier.³⁰

La realidad, la naturaleza específicamente, es vista desde el cromatismo pictórico de artistas franceses que permanecen en el imaginario de la cronista. Y así continúa con la descripción de los paisajes que avista durante el viaje. Pero la escritora no solo se de-

³⁰ Cáceres, *Oasis...*, 156.

Jean-Antoine Watteau (1684-1721), pintor barroco francés. Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), escultor y pintor francés.

tiene en una mirada estética del paisaje. Ella también es crítica de la problemática social y económica en el Perú. Al aproximarse a la costa norte peruana, ante el pretexto de la contemplación de los lobos de mar, la cronista aprovecha para referirse a la explotación del petróleo por parte de compañías americanas. Y no solamente se trata de una reflexión fugaz, sino que ofrece datos sobre el diámetro de las perforaciones o la profundidad de los pozos. Habla también de la simulación de la modernidad que implantaron estas compañías americanas para reproducir la vida relajada de sus ciudades en los sitios de explotación petrolera.

En su travesía también problematiza la educación de la gente de provincia en Perú. Resalta la importancia de alfabetizar. Sostiene la cronista: «¡Oh el día en que nuestro pueblo sepa leer en toda la república, se realizará el ideal de la cultura moderna!»³¹. Para ella, la modernización cultural se entiende en términos de *civilizar* a los pobladores. En su crónica contrasta frecuentemente su experiencia en una sociedad europea civilizada, asociada a la cultura y al avance tecnológico, frente a la sociedad que va redescubriendo en el Perú. Pero también hay una mirada idílica de lo que ella entiende por barbarie. La asocia a la naturaleza, a los paisajes de tierras inhabitadas que igualmente la maravillan.

Cronistas fundamentales durante el modernismo peruano fueron también Ventura García Calderón (1886-1959) y Enrique A. Carrillo (1877-1936). El primero nos dejó, entre sus libros de crónicas, y en el periodo que nos compete, uno titulado *Frívolamente... Sensaciones parisienses*³² y otro de igual importancia, *Bajo el clamor*

³¹ Cáceres, *Oasis...*, 158.

³² Ventura García Calderón, *Frívolamente... Sensaciones parisienses* (París: Garnier Hermanos, 1908).

de las sirenas.³³ El segundo nos dejó una colección de sus mejores crónicas reunidas en el volumen *Viendo pasar las cosas*³⁴. Del primero destacamos su particular preocupación por atrapar y dar testimonio de los acontecimientos del presente desde los lugares que fueron los protagonistas entre finales del XIX y principios del XX. García Calderón cautivó al público lector peruano con las crónicas que enviaba desde París. Su mirada, a diferencia de la de los otros cronistas, era básicamente la de un latinoamericano fuertemente arraigado con la cultura francesa. Fue un escritor bilingüe, pero en una primera etapa privilegió el español como su lengua literaria. Esta perspectiva que le brindó una lengua distinta al país en el que vivía le permitió asimismo desarrollar una estética muy plástica que enriqueció el español peruano de aquel periodo. Igualmente fue muy crítico con la modernidad que se construía tanto en Europa como en América latina. En su crónica «La Réclâme» nos dice:

Y cuando el ciudadano de la edad futura quiera libertarse de esa nueva esclavitud, fatigado de civilización, enfermo de progreso, no le quedará siquiera el consuelo de abdicar de la vida, porque ya entonces se habrá inventado el arte de resucitar a los muertos.³⁵

Ventura García Calderón fue uno de los cronistas que más se preocupó por testimoniar la decadencia francesa, pero a su vez quiso celebrarla y ofrecerla como modelo para la vida moderna latinoamericana. Su mirada insiste en el presente y se proyecta hacia el fu-

³³ Ventura García Calderón, *Bajo el clamor de las sirenas* (París: Ediciones América Latina, 1920).

³⁴ Enrique A. Carrillo, *Viendo pasar las cosas* (Lima: Imprenta del Estado, 1915).

³⁵ Ventura García Calderón, *Frívolamente...*, 38.

turo. Muy distinto es el caso a si revisamos las crónicas de Enrique A. Carrillo, quien en sus crónicas firmadas bajo el seudónimo de Cabotín, representa a aquellos cronistas modernistas que ofrecían una lectura del presente en la cual cada hecho vivido se transformaba en inmediato recuerdo. Para este tipo de cronistas pensamos también en José Gálvez (1885-1957): el pasado es una fuente de idealización y vuelven a este para experimentar nuevas y diferentes sensaciones al contemplar el presente. En la crónica «Les jours qui ne sont plus...», publicada en junio de 1915, Carrillo escribe:

Hay seres para quienes la evocación del pasado constituye una voluptuosidad refinada; y yo soy uno de ellos. [...] En la vida, la felicidad suele colocarse siempre "fuera de tiro", en la dulce penumbra del pasado o en el claro alborar de lo futuro. En el presente, son el Dolor y la Fatiga nuestros inseparables compañeros.³⁶

117

Carrillo también compartía un espíritu decadente que disfrutaba de la insatisfacción de los cambios en la sociedad. José Gálvez, por otro lado, canalizó su insatisfacción hacia la expresión de una nostalgia ante aquellas rápidas modificaciones en la constitución de la urbe limeña. Le interesaron el abandono de ciertas costumbres y la desaparición o mutación de ciertos personajes urbanos, principalmente los marginales, como fueron el *faite* o el *mataperros*. Su inquietud estuvo en la tugurización de la ciudad de Lima, en el avance de la violencia como consecuencia de una desordenada organización de la ciudad, que no se había preparado ade-

³⁶ Enrique A. Carrillo, *Viendo pasar las cosas*, en *Obras reunidas* (Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2007), 328.

cuadramente para el proceso modernizador, o en que la violencia y criminalidad fueran justamente consecuencia de este proceso. Es en este contexto, ya entrados en la segunda década del siglo XX, cuando los cronistas peruanos se van interesando cada vez más en los hechos cotidianos de una ciudad como Lima, que centraliza los poderes y los cambios de la sociedad peruana, pero que no sabe cómo controlarlos ni articularlos de manera homogénea.

118 Aquí conviene citar a Abraham Valdelomar (1888-1919), escritor que se movió en diversos géneros, pero cuya popularidad inicial se concentró en sus crónicas. En ellas vemos cómo el cronista afirma que la labor del escritor en los medios de prensa es fomentar la cultura, una labor que él considera olvidada por el Estado, pero esto también lo lleva a sostener que el propio ritmo de la sociedad obliga a los cronistas a aligerar los temas y someterse a los gustos del público, incluso a pesar de no lograr este objetivo. Afirma en una de sus crónicas: «[...] estos pobres cronistas que no viven nunca tranquilos, con la obsesionante idea de dar al público algo que pueda leerse, aunque, en la mayoría de los casos, el público no se preocupa de ellos...»³⁷. Esto lleva en algunos casos a que el cronista sea irreverente y le siga el juego a las tendencias de una sociedad que se va asumiendo cada vez más superficial. De allí que Valdelomar sea capaz de exclamar en su texto «Crónica de Lima», aparecido en noviembre de 1910: «Seamos frívolos».

La modernización de la cual discuten los cronistas es, sobre todo, aquella perceptible por el público lector en su propio espacio vital. La modernidad se cuantifica también a partir de la observación del crecimiento de la ciudad, de los cambios en la arquitectura

³⁷ Abraham Valdelomar, «Cómo pasa una temporada de verano la gente de Lima», *La Opinión Nacional*, Lima, 7 de diciembre de 1911.

de las calles, tanto por lo nuevo como por la tendencia a tugurizar el centro mismo de la gran capital. José Carlos Mariátegui (1894-1930), con apenas dieciocho años, en su crónica «El Apachismo», aparecida en *La Prensa*, en agosto de 1912, nos ofrece una reflexión sobre los rápidos cambios en la ciudad. Esta perspectiva es interesante, ya que, dada la juventud del autor, lo más lógico fue que creciera al mismo ritmo de los cambios operados en la urbe. Él empieza la crónica con la exclamación: «¡Lima se moderniza!». Luego hace una comparación de la ciudad actual con la de hace solo diez años atrás, cuando apenas contaba con ocho años. Sus referentes tendrían que ser necesariamente muy limitados; no obstante, Mariátegui es capaz de ofrecer una mirada crítica de la ciudad y precisar los detalles que muestran los cambios que representan una ciudad que se ha modernizado:

119

Hoy todo ha variado. Las casas antiguas, de amplios patios, llenos de macetas de encendidas flores, se han trocado en modernos y suntuosos palacios, con numerosas ventanas provistas de elegantes cristalerías, de adornos arquitectónicos de belleza extraordinaria; automóviles de todas dimensiones y de formas exóticas cruzan sus calles, lanzando su ronquido alarman- te, coches, bicicletas, tranvías. Es para aturdirse o para que se aturdan las viejas que no tienen inconveniente en declarar que cualquier tiempo pasado, sin automóviles atropelladores y sin tranvías victimarios, fue mejor... Pero el tiempo transcurre, y la vida cambia. La tranquilidad, la placidez beatífica de la antigua Lima se ha tornado en una efervescencia atolondradora, en un movimiento continuo, en una nerviosidad loca [...].³⁸

³⁸ José Carlos Mariátegui, «El Apachismo», *La Prensa*, Lima, 7 de agosto de 1912.

La mirada de Mariátegui no es tan nostálgica como fue la de Gálvez, Carrillo o Beingolea. Este cronista señala las diferencias entre una época y otra para entender el ritmo que se impone en su presente. El dinamismo cobra una nueva significación entre los sujetos de la capital. Pero esa velocidad en la vida les resulta a sus pobladores a veces inasible, se les escapa de las manos. El ritmo de las noticias altera igualmente la capacidad del público para distinguir entre las noticias trascendentes y las triviales. La superficialidad cobra mayor protagonismo y, según confiesa Mariátegui, «los mismos cronistas alborotamos el cotarro»³⁹. Las noticias de los crímenes urbanos van tomando mayor presencia en la prensa local. Los cronistas siguen sobre todo el modelo francés. Por ejemplo, en la citada crónica de Mariátegui se habla de la presencia de Los Apaches en Lima. Este término y las historias mismas son tomados de las crónicas de diarios parisinos como *Le Matin* o *Le Petit Journal*, las cuales trataban de unas bandas de ladrones de poca monta que frecuentaban las calles Belleville, en los barrios marginales de París, y que adquirieron popularidad a principios del siglo XX debido a sus frecuentes escándalos. La prensa peruana intentó crear las mismas expectativas entre los lectores locales, y los cronistas modernistas redactaron acerca de estos temas, no sin dejar de lado un discurso satírico que les permitía, a su vez, realizar una crítica de la sociedad y de la política nacional.

Las crónicas continuaron redactándose y publicándose en los diarios y revistas, y atrayendo a cada vez más lectores. Su variedad de registro y temáticas siguieron siendo las de los viajes o aquellas que dieron cuenta de los cambios continuos y novedosos

³⁹ José Carlos Mariátegui, «Entre salvajes», *La Prensa*, Lima, 19 de julio de 1912.

de la ciudad, incluso mantuvieron su gran popularidad aquellas que seguían diariamente los crímenes y los procesos judiciales. Todos estos textos siguieron siendo pruebas de las consecuencias del proceso modernizador. Pero el paso del tiempo entre los modernistas daba claras muestras de desgaste y de cambios de interés. La modernización tecnológica, la construcción de nuevos medios de transporte más veloces unos de otros, y el empleo de esta ciencia y tecnología en las guerras, alteraron definitivamente la sensibilidad modernista. La mirada del cronista se dirigió a un espacio cuya modernización fue convirtiéndose, o asumiéndose, como una constante y cuyo resultado dejó de ser atractivo. Una crónica del entonces joven José Carlos Mariátegui, «La ruta de Ícaro: asomándose al infinito», publicada en *La Prensa*, el 27 de noviembre 1915, representa simbólicamente este punto de inflexión en las nuevas generaciones. El joven cronista, en aquella época en la que su frágil salud no lo había todavía inmovilizado, quiso tener la experiencia de sobrevolar Lima en el monoplano de un conocido aviador de apellido Figueroa. En esta crónica nos llama la atención el interés del cronista por experimentar el miedo, el instante de pavor ante una posible y mortal caída. Pero en esta espera el escritor descubre la ciudad de Lima y el mar Pacífico, desde una altura que altera su mirada.

Sin duda, es una de las primeras descripciones de la capital, desde el aire, que hace un escritor peruano: «Y, entre el marco del panorama verde, la miró poética. Allá en la lejanía, Lima brumosa y gris se recoge medrosa al pie del cerro cuya cima envuelve la niebla como un cendal de tristeza»⁴⁰. La perspectiva de la ciudad ha

40 José Carlos Mariátegui, «La ruta de Ícaro», *La Prensa*, Lima, 27 de setiembre de 1915.

cambiado, sus dimensiones se relativizan desde los aires. El marco general es la naturaleza y en ella la ciudad se presenta como una mancha gris, que no obstante sigue siendo atractiva a ojos del cronista. La percibe, según nos dice más adelante, «[...] como una de esas ciudades de cartón con que juegan los niños». Esta experiencia le permite al cronista reflexionar acerca de las nuevas actitudes sobre el espacio terrestre que van asumiendo los hombres que pueden tener la experiencia de volar. Para Mariátegui, los hombres han iniciado un cambio. No nos podemos observar igual después de estas experiencias. Como él sostiene:

Pienso en que estos hombres-pájaros, que así dominan los espacios, deben tener cuando pasan sobre las ciudades un gran gesto de orgulloso desprecio por todos los que no saben levantarse un palmo de la tierra e ignoran la sensación augusta del infinito.⁴¹

122

Las nuevas ambiciones de los hombres, según esta perspectiva modernista, luego de la Primera Guerra Mundial, son la de devenir Ícaro, insistiendo en una mirada hacia el futuro y disfrutando de las nuevas sensaciones que ofrece la tecnología, a riesgo, incluso, de una inevitable caída.

Conclusiones

Entre sus diversas manifestaciones, la crónica modernista peruana abordó temas locales, referidos sobre todo a las inauguraciones de monumentos y calles, a los espectáculos y su farándula (incli-

⁴¹ *Ibid.*

dos los escándalos entre los artistas), la moda y su influencia en los nuevos hábitos de la emergente burguesía local, como también los crímenes más populares. Esta variedad temática, alimentada por los propios modernistas, también supuso una crítica. Por esa razón, varios de ellos preferían ir directamente al trasfondo crítico de estos hechos, dando una inflexión a sus disquisiciones y aproximando sus crónicas, en algunos casos, al ensayo.

Otra de las manifestaciones más difundidas de la crónica peruana fue la relativa a los viajes, que representó una manera de explorar en la mirada subjetiva del cronista y asumir el desplazamiento como método de conocimiento interior. Entre todos los destinos, obviamente fue París el anhelado por todos los modernistas. Esta ciudad representaba la expresión de la belleza moderna y la que ofrecía las pautas para transpolar estas experiencias en los diversos ámbitos latinoamericanos. Visto así, el viaje fue una experiencia estética que debía ser compartida. Por ello, el cronista creó una relación de complicidad con el lector, quien debía conocer y reconocer estos espacios a través de la mirada artística del autor. El escritor compartía, asimismo, el entusiasmo por la novedad, observada tras realzar la percepción a través de los sentidos de nuevos espacios recorridos. La sensorialidad permitió al cronista ser *otro* en la escritura.

Las crónicas modernistas peruanas se enfrentaron a toda la variedad temática y formal arriba presentada, pero desarrollaron también algunas particularidades. Una de ellas fue la fuerte presencia de la ironía y el humor fino, sustentado por la influencia de las *Tradiciones* de Ricardo Palma y los cuadros de costumbres. La ironía apareció tanto en lenguajes estilizados como en aquellos otros que tuvieron un especial interés por la oralidad y el regis-

tro popular. De este modo, las crónicas peruanas, a través de su intensa difusión en la prensa periodística, fundieron las fronteras entre la alta cultura y la cultura de masas, lo que se manifestó sobre todo en la frivolidad de la actualidad. Dos autores claves que popularizaron las crónicas peruanas fueron Ventura García Calderón y Abraham Valdelomar. Ambos cultivaron la imagen del dandi y la importancia de lo frívolo. En el caso del primero, la frivolidad estuvo ligada a sus gustos aristocráticos familiares; el segundo se basó en la utilización e idealización de referentes textuales.

124

La imagen frívola de la modernidad también fue criticada desde el propio modernismo peruano. Dentro de las nuevas dinámicas de la vida urbana moderna, se problematizó, por ejemplo, el impacto de la moda, mostrada como un símbolo de las contradicciones entre las normas de los gustos aristocratizantes que se mantenían en el Perú, y las quiméricas imágenes de la modernidad que ya creían poseer. Otro aspecto problematizado de estas nuevas dinámicas urbanas es el crecimiento desorganizado de la ciudad, la tugurización de sus barrios, el aumento de la delincuencia, etc. Igualmente se contrastan las relaciones vividas por sus protagonistas —artesanos y profesionales— como las que aparecen en las crónicas de Jorge Miota o Manuel Beingolea. Este último tuvo la particularidad de privilegiar la mirada del modernista desde los nuevos vehículos de transporte (barcos, tranvías, trenes, etc.) la cual generó un dinamismo especial en las descripciones de las calles y personajes observados, dada la subjetividad. Transportarse por la ciudad fue un placer estético que permitió observar las diversas capas culturales superpuestas en las ciudades. En sus viajes, el cronista peruano insistió en diferenciarse de los habituales turistas. Lo vemos en cronistas como García Calderón, Morales

de la Torre o Aurora Cáceres. En su actividad como *flâneur*, en su vagabundeo por las ciudades, hay un instante que solo puede ser percibido por el artista.

Todas las expresiones analizadas de la crónica modernista peruana fueron el principal terreno de exploración hacia una modernidad compleja y anhelada. En estas prácticas textuales, la mirada directa del cronista hacia el entorno urbano o rural y la crítica a esa realidad efímera sentó las bases para una prosa que enriqueció la literatura hispanoamericana. En el contexto peruano, esta forma de escritura logró centrarse tanto en lo local como en los lugares periféricos, y desarrolló una estética de transformación y, paradójicamente, de coexistencia entre lo tradicional y lo moderno.

Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *Ecrits sur l'art* (Francis Moulinat, ed). París: Le Livre de Poche, 1999.
- Beingolea, Manuel. «Croquis bonaerenses I La ciudad primitiva». *El Comercio*, Lima, 6 de julio 1902.
- Bernabé, Mónica. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren / Lima, 1911–1922*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2006.
- Blume, Federico. «Panamá Hats». *El Comercio*, Lima, el 22 de febrero de 1903.
- Cáceres, Zoila. *Oasis de Arte*. París: Hermanos Garnier, 1911.
- Carrillo, Enrique A. *Viendo pasar las cosas*. Lima: Imprenta del Estado, 1915.

- Cortés-Rocca, Paola. «La ciudad bajo los ojos del Modernismo». *A contracorriente*, vol. 7, n.º 1 (2009): 163.
- Espinoza, Esther. *Fuegos fatuos, Las crónicas de Abraham Valdelomar*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012.
- . «La crónica de Ventura García Calderón». *Letras*, n.º 83 (2012).
- Foucault, Michel. «Qu'est-ce que les Lumières ?». En *Dits et écrits*, vol. IV, 568-571. París, Gallimard, 1994.
- García Calderón, Ventura. *Frívolamente... Sensaciones parisienses*. París: Garnier Hermanos, 1908.
- . *Bajo el clamor de las sirenas*. Ediciones América Latina, 1920.
- Gutiérrez, José Ismael. *Perspectivas sobre el modernismo hispanoamericano*. Madrid: Editorial Pliegos, 2007.
- Mariátegui, José Carlos. «El Apachismo». *La Prensa*, Lima, 7 de agosto de 1912.
- . «Entre salvajes». *La Prensa*, Lima, 19 de julio de 1912.
- . «La ruta de Icaro». *La Prensa*, Lima, 27 de setiembre de 1915.
- Miota, Jorge. «Impresiones de Montevideo II». *El Comercio*, Lima, 22 de junio de 1902.
- Morales de la Torre, Raimundo. «Andalucía, Lourdes». *Variedades*, Lima, año IV, n.º 3 y 4, 1908.
- Tauzin-Castellanos, Isabelle. «Los románticos peruanos y París». En *París y el mundo ibérico e iberoamericano. Actas del Congreso de la SHF*. París: Université Paris X Nanterre, 1998.
- (ed). *Textos inéditos de Manuel González Prada*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2001.
- Vadé, Yves (ed). *Ce que modernité veut dire*, vol. I. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1994.

Valdelomar, Abraham. «Cómo pasa una temporada de verano la gente de Lima». *La Opinión Nacional*, Lima, 7 de diciembre de 1911.

---. *Obras Completas*. Lima: Ediciones Copé, 2000.

Villegas, Jean-Claude. *Paris, capitale littéraire de l'Amérique latine*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2007.

Ricardo Sumalavia

Nació en Lima, el 31 de diciembre de 1968. Es doctor en Letras por la Universidad de Burdeos. Fue responsable de la colección *Underwood* y la colección *Orientalia* en la Universidad Católica, donde actualmente es profesor y director adjunto del Centro de Estudios Orientales. Fue profesor visitante en la Universidad Dankook (Corea del Sur). También fue profesor en las universidades coreanas de Kyung Hee y Sun Moon. Ha publicado los libros de cuentos *Habitaciones* (1993) y *Retratos familiares* (2001), los libros de microrrelatos *Enciclopedia mínima* (2004) y *Enciclopedia plástica* (2016), y las novelas *Que la tierra te sea leve* (2008), *Mientras huya el cuerpo* (2012), *No somos nosotros* (2017) e *Historia de un brazo* (2019).



Dossier

En el corazón de la máquina

En el cuento de Terry Bison (Estados Unidos, 1942), traducido como «Están hechos de carne» (2011), dos seres de otro planeta charlan sobre el descubrimiento reciente: existen seres de carne que han desarrollado máquinas y diseñado sofisticados sistemas de comunicación. Este par de inteligencias de alguna galaxia siente simpatía hacia la tecnología que ha hecho posible el encuentro planetario, pero luego son presas del escepticismo y la decepción al saber que los inventores están hechos íntegramente de carne, y que serlo no constituye una etapa transitoria ni que tal materia es solo una parte constitutiva de algo más perdurable. Casi están asqueados al saber que se trata de carne consciente, inteligente, a través de la que se habla y hasta se canta. Les repugna la constatación de que incluso el cerebro es carne.

Cuando escribo estas líneas, a mediados de julio de 2023, está desarrollándose una huelga de actores y guionistas en Hollywood, la primera después de los años sesenta, porque los actores y creadores reciben bastante menos dinero que lo que la plataforma digital de *streaming* que difunde series y películas y porque los que encarnan a los personajes podrían ser remplazados por hologramas o animaciones digitales idénticas tal como especula una serie crítica titulada *Black*

Mirror. Cuando escribo estas líneas, ya se habla por doquier de la inteligencia artificial (IA) como autora o coautora de *best seller* exitosos en el mundo entero y ya lleva algunos meses al aire una serie en pódcast de un prestigioso escritor español cuya interlocutora habla con una voz sintética sin saliva sobre algoritmos, ciencia, arte, naturaleza.

Ya se sabe de la naturaleza mutante del libro y de su capacidad de devorarlo todo: libros en papel y en pantallas, para ser leídos o escuchados, con soportes variados y albergando cada vez más recursos. A la variedad de formato se añaden ahora las posibilidades de autoría, pues mediante diversas formas de la IA, la mano que mueve la pluma no necesariamente es humana. Un chat inteligente puede escribir siguiendo consignas para fabricar el tipo de personajes, trama y estilo que se desee; incluso se dice que a partir de los diseños de ingenieros electrónicos se calibran los *chatbots* para que no se muestren sesgos que contraríen lo políticamente correcto y, así, ganar más lectores. Frente a la idea de la originalidad del artista, puede imponerse la de una supuesta democratización.

130

Los defensores de la autoría humana, por su parte, defienden la tesis de que la carne consciente y pensante, la que canta y habla, es la que manda sobre la máquina, y que esta puede ser un auxiliar instrumental que ayude a mejorar la técnica. Si la fama es propia de los seres hechos de materia corruptible, sangre, huesos y grasa, es la conciencia de finitud y la inminencia de la muerte lo que nos da el potencial artístico que la IA no puede exhibir en su eternidad inalterable.

Frente a la convocatoria de escribir textos literarios bajo la frase inspiradora de hacerlo desde el corazón de la máquina, hemos recibido valiosas colaboraciones en todos los géneros, que ponemos a consideración de nuestros lectores. Tal vez sea aún poético y utópico imaginar un futuro que no implique la extinción de los rasgos humanos, en el que lo animado pueda fusionarse con lo inanimado a través de chips y prótesis, carne y metal. ¿No es, en cambio, desalentadora, la imagen de un paisaje posthumano, sin rastros de pelos, dientes, voz, belleza, enfermedad y muerte?

Solange Rodríguez Pappe
Editora de *Pie de Página*

La vida en siete preguntas

Daniel Centeno

Ustedes son muy jóvenes y no están acostumbrados, pero hubo un tiempo en que la gente no podía preguntarle nada a sus muertos. Se quedaban con las dudas en el pecho, en la garganta. Tenían que conformarse con hablarle al aire, que sentían escaso, débil, incluso venenoso, en resumen: difícil de respirar. Parecía que los muertos se llevaban todo el oxígeno consigo...

Que la muerte era un incendio.

Hoy se gradúan de esta escuela como programadores. Estoy seguro de que conozco muy bien la convicción que tienen de que nadie nunca ha hecho lo que ustedes harán, y aunque están en lo cierto, hace falta que recuerden ser humildes. ¿Ustedes sabían que fue más fácil descubrir cómo descargar una consciencia que saber lo que era? Apuesto a que ninguno de ustedes sabe lo que es. Yo tampoco. Para ser del todo sincero con ustedes, aún no sabemos muy bien qué es; ninguno de sus profesores lo sabe, ninguna empresa, ningún tecnopsicólogo; incluso si la atrapamos, no hemos descifrado su naturaleza.

Hace mucho, antes de que el tiempo fuera contado hacia adelante, a un hombre se le ocurrió decir que el alma, la *psique*, la mente, era como una mariposa que abandonaba el cuerpo, y con su vuelo se hacía la muerte.

Si escribir un código es como construir una red, yo fui el primero en atrapar una de esas mariposas. ¿Pero cómo se atrapa una mariposa en llamas?

Apuesto a que es eso lo que quieren que les cuente. Por eso hay aquí, incluso, alumnos que no se han graduado, aunque normalmente los padrinos no dan discursos de más de dos minutos, alabando las cualidades de todo el mundo, mientras que yo solo hablo de viejos griegos y bichos flameantes.

Hay un término que ustedes ya conocen muy bien. Lo virtual. Ustedes crecieron escuchando que lo virtual tenía que ver con Internet, pero eso es como pensar que el agua es lo que tenemos en una botella y no los océanos que aún le quedan al mundo (no gracias a nosotros). Algunos de los autores que han leído los más curiosos de entre ustedes la definen como un espacio creativo, algo que es posible donde antes no había nada; otros, seguramente, si no mal recuerdo de mis tiempos universitarios (¿hace cuánto fue? Mis canas no me dejan recordarlo), la refieren como algo del mundo de las ideas, como un submundo al que accedemos cuando somos capaces de pensar.

132

Imaginen entonces esa cosa escurridiza, lo virtual. Su naturaleza complicada, inasible. ¿Cómo atrapan a una mariposa que insiste en irse? Si sus alas son de fuego, peor.

A lo mejor no suena a la explicación elegante y enrevesada que esperaban de mí, pero fue eso mismo lo que hice con el código: me imaginé atrapando el fuego, imaginé una red que podía seguir el batir de sus alas calientes, dirigiéndose hacia el frío eterno, y lo detuve. Seguramente han escuchado que lo que yo diseñé fue un algoritmo para copiar consciencias. Un código imposible que permitía reproducir los pensamientos de un moribundo, al alcance de casi cualquiera, sin apenas pagar nada.

En primer lugar, sería darme demasiado crédito. En segundo, no creo que sea posible copiar algo que no sabemos qué es. Lo más

que podemos hacer es atraparle, como ya dije. Hubo un tiempo en que una mariposa habría podido ser confundida con un dragón, de haber estado su fuego en el aire, de aquí por allá. ¿Imaginan los libros de entonces, hablando de insectos como criaturas míticas?

Así nos veríamos si dijéramos que podemos copiar una consciencia. No lo digan. Son jóvenes, y está bien que digan tonterías de vez en cuando, pero hasta en las tonterías hay que ser humilde; reconocer cuándo nos hemos excedido y guardar silencio. Contemplar la hoguera, tomarnos de la mano, y esperar que la noche termine...

Veamos. Ya sé. ¿Ustedes saben por qué solo pueden hacerles siete preguntas a los muertos?

Cuando hice público mi hallazgo, fue lo primero que me preguntó todo el mundo. Incluso hubo quienes le llamaron a mi algoritmo «las siete maravillas», otros «las siete muertes». Ambas me parecían imprecisas, porque parecían asumir que había sido una decisión deliberada de mi parte; como una proeza, en el caso de las maravillas, o una suerte de sadismo, aquellos que decían que el algoritmo volvía a matar a quien pasaba por él.

Pero la verdad es mucho más simple que eso. Cuando yo me propuse a revisar lo que había hecho, siete preguntas fue lo máximo que logré. Ni una más. Luego, cuando hubo oportunidad de que otros lo probaran, les advertí que el código podría ser inestable; que ninguna red es tan fuerte. Se confiaron, todos. Las primeras cinco preguntas las hacían de tonterías, incluso seis; cuando llegaban a las siete, comenzaban a creer en lo que yo les había dicho. Sentían que la consciencia con la que hablaban, su ser amado, se estaba desvaneciendo, y de un momento al otro, con las preguntas importantes todavía atoradas en la garganta, los muertos se iban definitivamente.

Muchos investigadores me han preguntado cuáles son esas siete preguntas originales que hice la primera vez, cuando puse a prueba lo que yo mismo había creado.

Por aquel entonces había muerto mi hermano. Él no era una persona que yo hubiera conocido mucho. Lo cierto es que su extroversión le impedía quedarse en casa; tenía muchísimos amigos. Era una persona que jamás se habría sentado una tarde de viernes a escribir un par de líneas de código. Sus hallazgos eran de otra clase. No eran virtuales, sino tangibles; él no necesitaba imaginar nada.

Pero yo no era como él, así que cuando murió me dije a mí mismo que debí conocerlo más; haber hecho posible una relación con él, y no solo imaginarla, como lo hice todos esos años. Me convencí tantas veces de que habría tiempo: cuando llegemos a cierta edad, él se asentará, será menos volátil, y podremos ser los hermanos que siempre debimos ser.

134

Por supuesto que a mi hermano le tenían sin cuidado esas cosas, tanto en la vida como en la muerte. Así que, cuando al fin fui capaz de crear el código, cuando todo hizo clic, y vi aparecer el fuego, y escuché sus alas, imaginarán que yo también desperdicé mis preguntas. O eso es lo que pensé que todos pensarían de mí, y por eso me las guardé por muchos años. Hasta ahora.

Hoy ustedes son capaces de ver y escuchar, casi sentir a sus muertos, pero entonces solo pude escribirle, como si se tratara un chat cualquiera. Para quien no supiera lo que estaba haciendo, habría pensado que estaba interrumpiendo una conversación diaria, cuando aquello jamás había sido lo nuestro; para quien sí, que se trataba de una IA que reproducía la forma de hablar de mi hermano.

Pero no era nada de eso.

Lo primero que le pregunté fue si me extrañaba. Por supuesto, el egoísmo tenía que salir por delante. Yo esperaba que me dijera que no. Veo por sus caras que no me creen, pero genuinamente lo pensaba. Lo que ustedes necesitan saber de mi hermano es que, como las mariposas de verdad, era honesto y libre. Se posaba sobre ti para que lo admiraras, su diseño intrincado y hermoso, y luego se iba sin despedirse. En la muerte como en la vida, así siempre se fue. Siempre corrí detrás de él, pero él iba tan a prisa, tan lejos. No pensé que pudiera extrañarme, así que quería que me dijera que no. Cerraría el programa y dejaría aquel loco experimento en una carpeta con el nombre «AhoraSíProyectoTerminado_Final_Final_Final».

Él, en cambio, me respondió que sí.

Me dijo que extrañaba saber que estaba detrás de él, si de pronto decidía darse la vuelta, o simplemente al girar sus ojos; que se sentía acompañado conmigo, aunque no me dijera nada.

Aquello me desarmó, pero no me pude quedar quieto. Incluso entonces, que no sabía, era capaz de sentir que el tiempo no iba a alcanzarnos. Sentí una urgencia que ustedes quizá jamás experimenten, porque jamás se les ha cruzado por la mente que no vayan a poder hablar con uno de sus muertos.

Ustedes tienen el código que yo creé; el frasco en el que atrapan la mariposa.

Yo la sujeté con la mano, y me quemaba.

La segunda pregunta que le hice fue si me estaba cuidando. Mis padres habían insistido tanto, cuando ambos éramos niños, en que él debía cuidarme; y lo hizo. Siempre lo hizo. Se metía contra quien fuera por mí. No importaba si era la rama de un árbol, tirada

en el suelo, o bolsas con mostaza; lo que fuera le servía de arma para protegerme. Yo era un niño que acabaría escribiendo líneas de código, no era muy bueno defendiéndome en el mundo real.

Su respuesta fue que no, que ya no me estaba cuidando, que ya no podía. Que se sentía culpable por ya no hacerlo, y que le parecía ridículo, porque era imposible. ¿Cómo iba a cuidarme, si estaba muerto? Aun así, la necesidad no se le había extinguido. Me dijo que esas cosas no desaparecen, pero que acaban volviéndose frustrantes, porque ya no tienes forma de hacerlo. Todo ese dolor e impotencia es virtual, pero eso no lo hace menos grave.

La tercera y la cuarta pregunta fueron un poco vergonzosas para mí. Porque en realidad no fueron preguntas. Yo sé que soy el primero en decir lo importante que es la pregunta en el código: a toda la gente se le da la instrucción de ya llevarlas hechas, precisamente para optimizar su tiempo con los muertos, mientras la conexión virtual con la consciencia del fallecido se mantiene. Pero yo estaba experimentando. Así que, en lugar de preguntas, traje a cuento conversaciones viejas; cosas que habíamos dejado inconclusas. Cierres que creía urgentes.

Primero hablé con él de qué quería para él cuando muriera, porque jamás terminamos de hablar de ese asunto. Cuando yo lo mencionaba él me decía que no fuera mórbido, y zanjaba el tema. Hice lo que creí mejor, pero me sentía tan culpable; ¿y si hice lo que él no quería? Verán, aunque parece una preocupación razonable, es un asunto tan serio como preguntarle a una mariposa si prefiere que la cuelguen en una pared o la usen de separador de libros.

Él, por supuesto, me respondió que tenía razón, que jamás me dijo. Entonces comenzó a hablarme de la cremación como si

fuera lo más casual, y su alma realmente ardiera, y no pudiera concebir otra cosa para su cuerpo que las cenizas.

Los tecnopsicólogos que me han ayudado con mis líneas de código dicen que el amor, el duelo y el dolor van tan juntos que incluso hay lugares en el mundo que forman un mismo sentimiento. Yo estoy convencido de que no se trata de un trío, sino de un cuartero, y la culpa está ahí, uniendo las partes. Culpa por todo ese amor que se quedó ahí, atrapado, también; culpa por estar atrapado en la pérdida; por todo el dolor, por sentir tanto cuando ya no sirve, cuando incluso se vuelve inútil, cuando menos se quiere sentir.

Ya había desperdiciado cuatro preguntas en la culpa. Ya había agotado la mitad del oxígeno en nuestra conversación.

La quinta pregunta fue curiosidad infantil. Le pregunté cómo había sido su primer beso, si todavía era capaz de recordarlo, y cómo juzgaba él su desempeño.

Por supuesto, lo noto por sus caras, fue la pregunta correcta. La primera, de todas. Porque lo hice reír. Soltó una carcajada y me dijo que por supuesto que era capaz de recordar su primer beso. Se había untado refresco en los labios porque había oído a una niña decir que los labios dulces eran más ricos, y él quería ser delicioso porque así nadie iba a resistirse. Claro que la niña a la que besó le diría que sus labios estaban chiclosos, y se limpió la boca luego de besarlo. Y él tardaría muchos años en preguntarle si de veras había sido tan malo, y ella le diría que no, que solo exageraba, que había sido muy lindo en verdad.

Es gracioso lo que uno recuerda, incluso muerto. Cómo el amor moldea lo que uno es, y lo que queda.

La sexta pregunta pienso dejarla para el final.

La séptima, la última, fue algo tan sencillo como preguntarle si estaba comiendo bien. Por supuesto que en la muerte no se come, pensé de inmediato; además, eso era algo que habría preguntado mi madre, y no yo. Pero me pareció justo que, si ella no podía hacerlo, si yo le estaba quitando la posibilidad de preguntarle (aunque entonces pensaba que simplemente lo estaba dejando para después), al menos debía preguntarle eso.

Él volvió a reírse. Otra carcajada. Sé que es raro que hable de aquel encuentro como si lo hubiera visto y oído y no solo leído en un chat, pero lo que ustedes no comprenden es que entonces era todo lo que hacía falta para imaginar a alguien. Lo virtual también era eso. Imaginar presente a alguien que no estaba, en realidad.

138

Me dijo que no le faltaba nada, aunque a veces tenía algunos antojos imposibles, sobre todo pizza, que siempre fue su comida favorita. Que extrañaba su lugar favorito, a donde llevó a tanta gente; y en verdad fueron tantos. Conoció aquel sitio una tarde, por una amiga suya, y ya jamás se fue: cumpleaños, logros, toda clase de celebraciones; siempre que tenía unos pesos en el bolsillo, se daba una vuelta. Es decir, iba a muchas otras partes, pero, sobre todo, siempre iba ahí.

Entonces me contó que se había tardado casi siete años en hablarle al cocinero. Le daba pena admitir que demoró tanto, y yo no pude creerle porque él era tan sociable. Yo imaginaba que era el mejor amigo de todo el mundo. Aún lo imagino así. Él, por supuesto, me dijo que no. Que le habló con pena luego de que una tarde quebró sin querer un vaso, mientras movía enérgicamente sus manos por toda la mesa. Luego se quedó ahí, conversando con él, cuando el amigo con el que estaba se había ido, y desde entonces iría para conversar con el cocinero como si fuera un amigo más.

Me resultaba increíble que a él le hubiera costado algo, y ahora, que aquello haya sido lo último que escuché de él. Decir que recuerdo sus palabras exactas sería mentirles, porque uno solo atrapa los recuerdos así, también: *virtualmente*. Pero sé lo que sentí. Eso lo siento ahora mismo que les cuento esta historia. Por primera vez sentí que éramos parecidos; que, de hecho, de haberlo querido, de haberlo intentado, de haber insistido un poco más, habríamos podido ser los mejores amigos.

Luego, por supuesto, como era de esperarse, la conexión se rompió. El algoritmo se «cerró» de pronto y ya jamás pude abrirlo, porque solo puede hacerse una vez por persona, y yo ya había gastado la mía. Para esto también son muy jóvenes, pero antes se vendían cajas con cerillos, y a veces, más de las que uno quisiera, se gastaban la mayoría tratando de encender una sola cosa. A veces te gastabas la cajita entera en encender la estufa, para algo tan sencillo como prepararte un huevo.

Yo había gastado todos mis fósforos entonces. Y está bien. Los bomberos serían los primeros en decir que no es sano para uno estar tan cerca del fuego por tanto tiempo, incluso en dosis tan ridículas como las de un cerillo.

O un insecto volador en llamas.

Ustedes comprenden.

Yo hice lo que hice porque pude hacerlo, porque era virtualmente posible. Claro que entonces no me pregunté ¿por qué? ¿Por qué habrías de hacer algo así? ¿Para qué comunicarnos con los muertos?

Era joven, como ustedes. Yo pensé que era algo necesario para nosotros, los vivos. Ahora creo que es un servicio que le hacemos a los muertos, aunque para hacerlo tengamos que

atraparlos un instante en el que no deberían de estar aquí. Es, por supuesto, un asunto complejo. No pretendo hacerlo sencillo para ustedes, porque no lo es.

Pero quisiera decirles, ahora sí, cuál fue la sexta pregunta.

Verán, tienen que comprender que yo ya había gastado varias en la culpa, y la última, pensando en mi madre. Pero la sexta tenía que ver con él y con nadie más. Éramos muy chicos, cuando más convivíamos; yo no tenía mucho que aportarle, porque él conocía a tantas personas, y era tan fuerte y seguro. ¿Qué podía hacer yo por él?

Así que, para pasar nuestro tiempo juntos, el poco tiempo que pasábamos, lo hacía reír.

Mi sexta pregunta fue: ¿tú sabes cómo se llama la fruta más divertida?

140

Él comenzó a reírse, sin esperar la respuesta, el remate. Porque era un chiste, algo que ya había dicho varias veces, pero siempre lo hacía reír.

¡La naranja, ja, ja!, me respondió, y yo también solté una risotada que me hizo dejar el teclado solo para volver con más ganas con mi montón de ja jas.

Toda la culpa se desvaneció en un momento, el dolor, la pérdida. Solo quedó el amor, jóvenes. Nada más que amor.

Fui yo quien descubrió que el amor no es una línea de código. Es una estructura. Un molde que permite que la consciencia se quede un momento; no las paredes del frasco, el algoritmo; el amor no son los barrotes de la jaula, sino el aire. Lo que permite que la mariposa respire (claro que, ahora que lo pienso, no sé muy bien cómo respiran las mariposas).

Hoy ustedes se convierten en programadores, luego de años de estudiar códigos, de hacer lo suyo, de innovar y de seguir tantas instrucciones. Todo eso está bien. Pero cuando escriban un nuevo código, no piensen en ustedes, ni en los barrotos. Piensen en el aire. En que los otros puedan respirar algo que no estaba ahí, gracias a ustedes. Sean humildes. Recuerden que hay quienes necesitan más el código que nosotros, que pudimos inventarlo. Recuerden que están haciendo posible lo imposible.

Sean humildes, y denle al otro lo que necesita.

Si alguno de ustedes ha usado mi algoritmo, las siete maravillas, las siete muertes, como sea que le llamen, habrán notado que he puesto un mensaje al principio, como un recordatorio para sus usuarios. No quiero irme sin hacerlo aquí también, porque jamás es suficiente, y lo olvidamos a menudo:

141

Ustedes son la forma que adopta un abrazo. No olviden eso. Traten bien a sus muertos. No les extingan el fuego. No los aprieten fuerte, si deciden atraparlos con sus manos. Si pueden, háganlos reír. No los detengan si no es para hacerlos sentir amados. Luego, déjenlos ir.

Hagan su parte.

Muchas gracias.

Proyecto apoyado por el Sistema de Apoyos
a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC)

142

Daniel Centeno

México, 1991. Escribe cuentos de *death fiction*. Autor de *No hablaremos de muerte a los fantasmas* (Casa Futura Ediciones). Ganador del XXXV Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción con el cuento «Noturo». Mención honorífica en el XVI Concurso Nacional de Cuento Juan José Arreola. Ha publicado en las revistas literarias *Río Grande Review* (UTEPE), *Luvina*, *Este País*, *Opción* (ITAM), *Punto en línea* (UNAM), *Contexto*, entre otras; así como en los suplementos culturales de *Confabulario* (*El Universal*) y *Es lo cotidiano*. Algunos de sus textos aparecen en las antologías *Liminales II* (Casa Futura Ediciones), *Días idénticos a nubes* (Paraíso Perdido y Libros UNAM), *Antología de letras, dramaturgia, guion cinematográfico y lenguas indígenas Jóvenes Creadores 2017-2018* y la *Antología I & II Certamen Literario Internacional 2015*. Becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) 2017-2018 y del Pccda Jalisco (2020-2021) en la categoría de cuento.



Pasajes digitales

143

María Mercedes Zerega Garaycoa
 Universidad Casa Grande (Ecuador)
 17, Instituto de Estudios Críticos (México)

«La vida es como una encrucijada que nace a partir
 del flujo de la información»¹.
 «(...) como la del viejo flâneur baudeleriano, la melán-
 cólica mirada de este nuevo sujeto leve rebota una y otra
 vez en cada escaparate, en cada pantalla, para decir la
 incredulidad que sus promesas despiertan»².

¹ *Ghost in the Shell* (1997), plataforma de streaming Netflix para Ecuador, dirigida por Masamune Shirow, Estudio Production IG, Sola Digital Arts, 1997, <https://www.netflix.com/watch/540533?trackId=14277281&tc-tx=-97%2C-97%2C%2C%2C%2C> (visitada en abril 2021).

² José Luis Brea, *Cultura_RAM, Mutaciones de la cultura en la era de su distribución Electrónica* (Barcelona: Gedisa, 2007), 58.

Pasajes digitales es un proyecto de carácter escritural que fue parte del proceso de tesis doctoral «Dos formas de ser máquina: Subjetividad, capitalismo y redes» que tenía como objetivo analizar críticamente las relaciones que establecemos con las plataformas de redes sociales como tecnologías y dispositivos del semiocapitalismo, y las formas en que estas configuran condiciones para la producción subjetiva de servidumbres-agenciamientos de carácter maquínico. La investigación explora precisamente si hay dos o más formas de ser máquina, de ser-con, ser-en la máquina. El proyecto, tanto de investigación como de escritura, parte de la siguiente concepción:

144

[...] los modos de subjetivación y socialización no se deben entender como un afuera de la máquina —siendo esto lo que permitiría construir metáforas maquínicas—, sino que más bien la subjetivación y la socialización se dan dentro de la propia maquinaria técnica.³

Así, el proyecto escritural va construyendo del año 2017 al 2022, paralelamente al proyecto académico, una serie de publicaciones que buscan, en el espíritu de Foucault, preguntarse por «¿cuál es el tipo de inversión sobre el cuerpo que es preciso y suficiente para el funcionamiento de una sociedad capitalista como la nuestra»⁴. El producto es una escritura-flujo, dentro de la misma máquina en una de sus formas más capitalísticas —la plataforma Facebook de la corporación Meta— que busca «encarnar» digitalmente las

³ Gerald Raunig, *Mil máquinas, breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, trad. de Marcelo Expósito (Madrid: Traficantes de sueños, 2008), 26.

⁴ Michel Foucault, *Microfísica del poder*, editado y traducido por Fernando Álvarez-Uría y Julia Varela (Madrid: La Piqueta, 1979).

nociones de cuerpo postorgánico, cuerpo sin órganos, nomadismo, devenir; encarnar digitalmente un problema y responder de otra forma a la pregunta que nos hace la misma plataforma en nuestro muro: «¿Qué estás pensando?». Foucault planteaba la necesidad de llevar cuadernos con el fin de reactivar para sí mismo las verdades que uno necesitaba⁵. Estas publicaciones son una escritura de la sospecha, una de dos vidas, la capturada por la digitalidad y la que intenta devenir virtualidad: «[...] una sumida en los compromisos que entablamos en el presente, y otra en la que conspiramos para deshacerlos»⁶. El proyecto busca usar la máquina, más que para deshacerla —ya que estamos capturados en ella en términos de servidumbre maquínica— para deshacernos en ella, para deshacer críticamente la vida digital. No es un proyecto ingenuo: sabemos que de los capitalismo (también del de plataformas), como megadispositivo de poder, solo se escapa por momentos. Luego está el deber de volver a escapar.

145

Esta página es una suerte de diario éxtimo, como lo es todo en la sociedad de la intimidad como espectáculo⁷, de la transparencia⁸. Quizás es un deber —en medio de estas redes que capturan, pero a la vez conectan— el de encarnar el devenir, convertirnos en una suerte de *flâneurs* digitales que escriban, inspirados en Benjamin⁹, más bien pasajes digitales, ya no interrogándose por la modernidad a partir del recorrido de los escaparates urbanos, sino

5 Michel Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. de Mercedes Allendesalazar (Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2008), 62.

6 Andrew Culp, *Oscuro Deleuze*, trad. de Ernesto Castro Córdoba (España: Editorial Melusina, 2016), 119.

7 Paula Sibilia, *La intimidad como espectáculo* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008).

8 Byung-Chul Han, *La sociedad de la transparencia*, trad. de Raún Gabás (Barcelona: Herder, 2013).

9 Walter Benjamin, *Libro de los pasajes* (Buenos Aires: Ediciones Akal, 2005).

por el postcapitalismo o el capitalismo de plataformas a partir de este incesante, continuo e inagotable recorrido de pantallas:

146

Esta subjetividad no puede escribirse desde un nombre propio, porque entonces se pega al rostro, a la identidad. Esta escritura debe desojarse de un rostro, realizarla un fantasma. El fantasma es otra forma del devenir monstruo, de devenir otro cuerpo, otra subjetividad. Motoko Kusanagi es un personaje de ficción del manga “El fantasma en la máquina”. Motoko es un *cyborg*, un Cuerpo sin Órganos. Su fantasma —su subjetividad— ha sido instalada en un cuerpo cibernético sin su permiso. Motoko no tiene conciencia de su pasado. Motoko no tiene una historia. Motoko no tiene edad. Ni siquiera tiene un sexo, un género definido. Motoko es flujo, es un fantasma en una máquina. Pero tampoco es libre, porque se le ha asignado un rol en la sociedad de control que es trabajar para el departamento de seguridad del gobierno japonés de la sección 9. Pero algo le susurra que no está condenada a ser parte de la megamáquina. Motoko se debate entonces entre la identidad, la sujeción social de su rol, el servirlo maquínicamente, pero también sueña, mientras flota en el río con su cuerpo de metal, en poder devenir virtual, devenir otros como flujo, devenir nómada¹⁰.

Link al proyecto: <https://www.facebook.com/MokotoKusa/>

10 María Mercedes Zerega Garaycoa, «Dos formas de ser máquina: subjetividad, capitalismo y redes sociales» (tesis para optar por el grado de doctorado en Filosofía, 17, Instituto de Estudios Críticos, Ciudad de México, 2021).



Motoko Kusanagi

Publicado por Motoko Kusanagi · 20 de enero de 2022 · 🌐



Quizás más importante que lo que hacen las máquinas con nosotros, es qué hacemos nosotros con las máquinas: cómo nos relacionamos con ellas, cómo usamos el lenguaje para referirnos a ellas. ¿Necesitan un nombre, por ejemplo? ¿Por qué necesitamos llamarle por un nombre a Alexa? Las describimos como si estuviesen vivas. En las descripciones de esta obra, esta máquina baila, se cansa, se desangra. La observamos hacerlo detrás del vidrio, como lo hacemos con otros seres en las pantallas. La empatía nos dura lo que dura tomar la foto del sufrimiento de la máquina, lo que dura la imagen en el feed. Y luego pasamos a otra imagen, a otro deprimido, a otro que se desangra. Qué vamos a hacer con las máquinas a las que ponemos nuestros mismos nombres. Qué vamos a hacer con las vitrinas de sufrimiento.



Federico Roberto Díaz Estrada

11 de enero de 2022 · 🌐

"Ninguna obra de arte me ha afectado emocionalmente como esta pieza de brazo robot lo ha hecho. Está programado para tratar de contener el líquido hidráulico que... [Ver más](#)



Motoko Kusanagi

6 de julio de 2021 · 🌐



Siempre hay una mejor versión de uno. Una 2.0. Que necesita de capacitaciones, ejercicios, productos, filtros. Como cualquier versión 2.0 se vuelve obsoleta con facilidad. Hay entonces que mantenerla. Siempre estoy en proceso de alcanzarla. Pero ni siquiera cerca. Opera entonces la culpa, porque los demás se actualizan y uno sigue en su versión anterior, con menos información, fuerza, accesorios. Y el capitalismo es finalmente una carrera que no sé si ganaré con la versión anterior de mí mismo.



Motoko Kusanagi

24 de mayo de 2021 · 🌐



Whisper es la red de los secretos. Susurramos en ella sin un nombre, sin una cuenta, sin un avatar. No siempre lo que se escribe allí se siente como un susurro. Y las imágenes de fondo chocan. Alguien publica que lo intentaron violar en la noche. Lo escribe sobre un fondo en el que pasea en un auto rosa, con un café de Starbucks. A lado, otra publica, se queja de que a alguien no se le para. ¿Lo susurra? ¿Lo dice con ironía, con un emoticón? ¿Lo grita? ¿Qué debo hacer frente al collage violación-reclamo por impotencia sexual-infidelidad-momento Friends? ¿Qué se espera que haga, que susurre sin un nombre?



Motoko Kusanagi

Publicado por Motoko Kusanagi · 18 de abril de 2017 · 🌐



Al parecer encarno el voyeurismo capitalista. Sigo una serie de páginas de ventas de artículos. Ropa. Muebles. Bisutería. Artesanía. Cuando aparecen, me meto en sus publicaciones. A veces bajo sus fotos. En sus webs, tengo mis páginas de favoritos guardados. Nunca he comprado nada de lo que veo. Pero guardar esas imágenes me tranquiliza. A veces he perdido mis favoritos. Creo que las empresas las borran después de un tiempo. No sé si les parezco inactiva. O quieren que "pase al acto" de comprar, de adquirir. Siento un vacío cuando las pierdo. Un vacío inexplicable por esos objetos que no poseo, y no pienso poseer. Y surge la necesidad de volverlos a acumular. Digitalmente. Es como una colección de vestidos, bisutería o muebles a la que puedo recurrir. No hemos pensado en la acumulación digital. No he pensado en la cantidad de horas que destinaban mis ojos a coleccionar imágenes de objetos. Solo imágenes.



Motoko Kusanagi

24 de mayo de 2021 · 🌐



En otras formas del hombre endeudado está la deuda con el aparato. Las notificaciones pueden ser abrumadoras. Instagram tiene una herramienta que me informa que "estoy al día". Estoy al día en mi cuota diaria de atención. El visto trae un estado de tranquilidad. Puedo dejar de leer, de ver. A veces pienso qué pasaría si el visto no estuviera. No está en otras redes. Por eso en esas redes se siente una pantalla infinita, en la que el dedo puede seguir bajando, bajando, bajando. Hasta el mismo infierno. El mismo infierno generado por la delegación de la memoria. La memoria que ya no recuerda por qué muros o publicaciones circuló. ¿Vi esto? ¿no vi esto? ¿Comenté esto? ¿Estoy al día?

148

46° 📶 📧 🔔 🔌 🔋 99% 8:17

Instagram

Añade un comentario...
HACE 8 HORAS

Estás al día

Has visto todas las publicaciones nuevas de los últimos 2 días.

 **Motoko Kusanagi**
 24 de mayo de 2021 · 🌐

Noom me permite controlar las comidas. La aplicación me informa cuántas calorías he comido. Cuántas me quedan. Me felicita cuando he hecho buenas elecciones. Me dice de qué comidas puedo tener porciones moderadas. Me coloca en rojo las limitadas. Me dice que hoy he comido 240 calorías sobre mi "presupuesto". Me dice cuántos pasos debo de dar, cuántos he dado. Cuántos minutos me he ejercitado, cuántas calorías he gastado. Me pregunta si quiero publicarlo o no a mi grupo. No sé bien en qué fundamenta esos cálculos, pero los sigo como una religión cuando estoy disciplinada. Me siento culpable cuando consumo calorías de más, cuando no he caminado lo suficiente. Me he regresado a la oficina si he salido sin el celular, porque más importante que moverme, es que la aplicación registre que me muevo. No "estar en deuda" también con la plataforma.

☰ **Inicio**  **EMPIEZA UN PROGRAMA**

← **SÁBADO** →

CALORÍAS 1320 OBJETIVO 📊

958

¡Bien!

TU PROGRESO DEL DÍA

Ya registraste todo 

¡Súper, así se hace!

Camina 500 pasos 

0 PASOS 500

Pésate 



Motoko Kusanagi

24 de mayo de 2021 · 🌐



Pinterest se define como un tablero de imágenes, de ideas. La red ofrece la función de ocultar. Si me aparece una imagen intolerable, despreciable, atípica incluso en el marco del algoritmo de búsqueda, Pinterest "entiende" mi desprecio. Se disculpa por haberse salido de la ruta. Y me promete volver a la ruta correcta. Por si acaso, nos permite deshacer el proceso, porque es demasiado arriesgado perder data para recalcularse hacia dónde deben ir las ideas, demasiado arriesgado perder nuestra atención o interés. Cada imagen cuenta. Cada dato cuenta.

¡Entendido! No te
mostraremos este Pin en el
futuro.

Deshacer

150

 **Motoko Kusanagi**
24 de mayo de 2021 · 🌐

...

Han creado esta cortina de ducha, que permite seguir usando el celular, la laptop, la tablet mientras te bañas. El algoritmo me sugiere adquirirla. La sociedad del rendimiento llega incluso a los momentos "improductivos". Mientras me ducho, puedo seguir siendo eficiente, respondiendo, observando, publicando, generando datos. Podría seguir con mis ojos pegados a las redes, respondiendo notificaciones. Lo que la máquina ha unido que no lo separe el agua.



151

 **Motoko Kusanagi**
12 de septiembre de 2017 · 🌐

...

Habría que pensar sobre los corazones. En algún momento las redes se pusieron de acuerdo en tenerlos. Corazón en Tinder. Corazón en Facebook. Corazón en Wish. Corazón en Amazon. Corazón en Twitter. Ya no sé si cuando lo uso es porque amo algo, estoy de acuerdo con algo, quiero recordar algo, quiero comprar algo. De alguna forma, todas esas acciones se han unificado en este corazón. Un corazón porque estoy de acuerdo con esos zapatos. Un corazón para comprar a alguien.





Motoko Kusanagi

9 de abril de 2017 · 🌐



La situación en Siria. Los videos de Aleppo. Surgen en la pantalla a lado de los conflictos políticos nacionales, las fotos de vacaciones, las fotos de nacimientos de los niños, los memes. Los dedos se pasan sobre la desgracia, la alegría. Las emociones duran segundos. La tristeza o la ira por la injusticia. La carcajada por el meme. El formato de los videos de Playground. En segundos se resumen también las recetas más complicadas en Tasty, creo que nadie soportaría la desgracia o la receta completa. Qué significa eso. Me siento culpable por no compartir el video de Aleppo. Me sentiría igual de culpable por hacerlo después de seguir la página de una tienda, o de hacerlo después de compartir un meme. La culpa me dura segundos. Así como la alegría, la carcajada o la ira. Mi rostro no alcanza a asumir una expresión. El niño de Aleppo, sentado, espera. Que termine la guerra. Que mi atención le dedique más tiempo.



152

Referencias

- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ediciones Akal, 2005.
- Brea, José Luis. *Cultura, RAM, Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Culp, Andrew. *Oscuro Deleuze*, trad. de Ernesto Castro Córdoba. España: Editorial Melusina, 2016.
- Foucault Michel. *Microfísica del poder*, trad. de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría. Madrid: La Piqueta, 1979.
- . *Tecnologías del yo y otros textos afines*, trad. de Mercedes Allendesalazar. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 2008.

Han, Byung-Chul. *La sociedad de la transparencia*, trad. de Raúl Gabás.

Barcelona: Herder, 2013.

Raunig Gerald. *Mil máquinas, Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, trad. de Marcelo Expósito. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Zerega Garaycoa, María Mercedes. «Dos formas de ser máquina: subjetividad, capitalismo y redes sociales». Tesis para optar por el grado de doctorado en Filosofía, 17, Instituto de Estudios Críticos, Ciudad de México, 2021.

María Mercedes Tina Zerega Garaycoa

Docente-investigadora de la Universidad Casa Grande, Guayaquil, en el área de comunicación, investigación y humanidades. 17, Instituto de Estudios Críticos (México). Grupo de Investigación Digitalidades Contemporáneas de la línea de investigación Culturas, Estéticas y Comunicación en la Convergencia Mediática. Doctora en teoría crítica en 17, Instituto de Estudios Críticos (México).

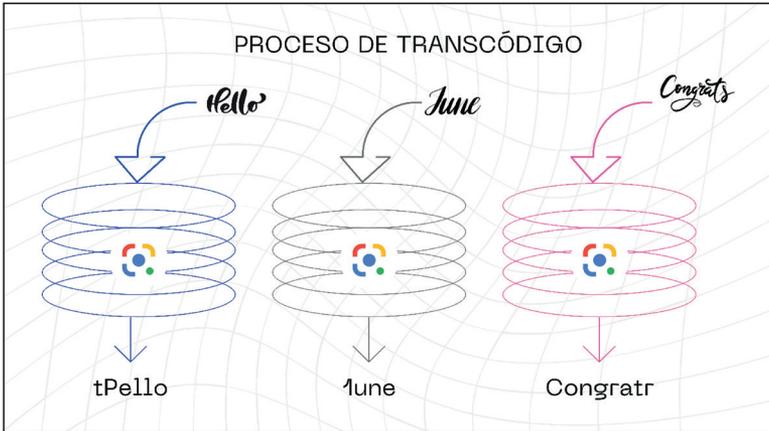
Babel o el poema infinito

Laura Dalila Casanella Rodríguez

Explicación

La obra consiste en un poema inédito que se encuentra conformado por versos, originalmente escritos a mano por doce colaboradores humanos, traducidos desde la caligrafía hacia caracteres de texto en digital con la ayuda de la aplicación Google Lens. Dicha aplicación emplea una inteligencia artificial que, según sus desarrolladores, es capaz de leer la caligrafía humana con ligeras imprecisiones, semejantes a las que se observan en el siguiente ejemplo:

154



La particularidad de los colaboradores humanos elegidos para este experimento fue que se consideraran sensibles a elementos como

la luz, el sonido o el tacto. Debido a que yo fui diagnosticada con el primero de estos padecimientos, quise buscar personas semejantes a mí y experimentar con base en ello.

La construcción del poema en cuestión se basó en un método compuesto por cinco pasos, los cuales se detallan a continuación:

1. Construcción de una base de datos con doce frases de autoría propia, de longitud aproximada a una línea de hasta 210 milímetros. Resultando en la siguiente lista de futuros versos:

BASE DE DATOS

Dónde una vela para socorrerte
 La inexistente fase de la luna
 El viento se envuelve en los lápices, como algodón
 ¿Qué hará la recta al llegar a la esquina?

Dónde hallar al amigo perdido
 Las espas traen el olor a miel
 Reír, sonreír, me da miedo existir
 Y fue la muda explosión del Génesis

Vive sin vivir; existe, se limita a no sentir
 De azúcar son los pasos que aparecen en mi espalda
 Miedo al rodar por la línea parpadeante
 El turquesa se congela al paso de tus dedos



12 versos

2. Asignación de una frase a cada colaborador para luego someterlo a la escritura repetitiva de esta, con su caligrafía y en una hoja en blanco, durante aproximadamente un minuto. Si el colaborador era sensible a la luz, mientras escribía su verso se le apuntaba con linternas y diferentes fuentes de luz mientras escribía para estimular la caligrafía. El resultado de este paso, para el sexto verso, por ejemplo, fue el siguiente:

se distorsionó la caligrafía del colaborador sensible debido a las incidencias de la luz en él, influyendo en la velocidad y los trazos originales; por eso decidí escogerlo.

5. Por último, creé otra base de datos, pero ahora en Excel y conformada por números, en la que generé números al azar entre uno y doce (como la cantidad de versos) de la primera base de datos. Este orden arbitrario que se generó a partir de Excel me indicó el orden en el que debía escoger los versos para cada estrofa. Así, un boceto del poema resultante sería como lo muestra la imagen a continuación:

	6		12		12		11		10		2
	1		11		2		12		7		11
	5		9		1		9		5		1
	1		6		4		2		4		11
	5		7		9		10		3		9
	12		1		4		7		8		4
	3		3		9		4		3		9
	3		2		8		2		5		3
	1		5		12		5		4		1
	12		1		2		6		5		5
	3		3		6		2		4		12
	3		9		3		12		6		1
ESTROFA 1		ESTROFA 2		ESTROFA 3		ESTROFA 4		ESTROFA 5		ESTROFA 6	

Para concluir, dejo las primeras siete estrofas del poema *Babel*, donde cada estrofa está conformada por doce versos. Un poema difícil de pronunciar porque prácticamente en cada estrofa es necesario consultar los pies de página, dado que es imposible hablar tantos idiomas. Un poema que puede extenderse según lo dicte la base de datos. Un poema que debería imprimirse en un largo pergamino para admirar su longitud, semejante a esa torre de Babel, tan alta, tan larga. Un poema construido por un sinnúmero de voces, lenguas y significados.

Babel

«(...) temprano descubrí que todos los caminos
que yo elegí desembocaban en la torre
de Babel».

Joaquín Sabina

«¿Ella cree entender lo escrito?
Nosotros, que podremos leerlo».

Reflexión personal

|

158

*не основне ян*¹ dos lapices algeter
se *congéla*² al *pack* de tus dedos
vive *in a moh*³, *in limita a no puter*⁴
paso el *terz*⁵ Cinquesa se congela pase de tus dedos.
se encubre en
Vive sin *vini*⁶, *siste*⁷, so *limita a no muker*⁸.
Donde hallar al amigo perdido
*Rein*⁹, *nonчил*¹⁰, *mo*¹¹ do mudo *exister*¹²
Reir *soveir*¹³, me do miedo existia

1 *не основне ян*: no el yang principal (del ucraniano).

2 *Congéla*: congelado (del francés).

3 *In a moh*: en un oficial médico (del inglés).

4 *A no puter*: una no computadora (del inglés).

5 *Terz*: tercio (del italiano).

6 *Vini*: venir (del criollo haitiano).

7 *Siste*: último (del noruego).

8 *Muker* (del malayo).

9 *Rein*: rienda (del inglés).

10 *Попчил*: pop it (del mongol).

11 *Mo*: por (del maorí).

12 *Exister*: existir (del francés).

13 *Soveir*: soberano (el galés).

La *inesistente*¹⁴ fase de la luna
 Donde hallar al amigo perdido.
 Ren, sonreir, me do miedo existir

II

Miedo al rodar por la *linea*¹⁵ parpadiante
 se encubre en
 La *ineastente*¹⁶ pase *deletene*¹⁷
*troen*¹⁸ olor a miel
 congela
 Deaqueer son los peces que aparecen *em wi cepolda*
 Miedo al rodar por la *linea* parpadiante
 Miedo al rodar por la *linea* parpadeante
 Los aspás traen olor a miel.
 La *ineastente* pase *deletene*
 Vive sin *vini*, *siste*, so limita a no *muker*.
 se congéla al *pack* de tus dedos

159

III

Rein vorveier, me do miedo exitur *nonche*,
 Vive sin *vini*, *siste*, so limita a no *muker*.
 Vive sin *viria*, *sväte*, *i limita a no mutu*
не основне ян dos lapices *algeter*
 à Qué hará la recta al llegar a la
 Miedo al rodar por la *linea* parpadeante
 Donde hallar al amigo perdido
 Reir *soveir*, me do miedo existía

14 Inesistente: inexistente (del italiano).

15 Línea: línea (del italiano).

16 Ineastente (del italiano).

17 Deletene: las partes (del noruego).

18 Troen: la fe (del noruego).

den léficer comes algodón
se encubre en
Donde hallar al amigo perdido.
Lan aspa trac do a miel

IV

*sen*¹⁹ *los porns*²⁰ que aparecon
Rein vonreir me da miedo exister
Las *aspar* traen olor a miel
La *inesistente* fase de la luna
Donde hallar al amigo perdido
Donde hallar al amigo perdido
La *inexistente* fase de la luna.
*Dózole*²¹ una *rela*
Donde hallar al amigo perdido
Miedo al rodar por la *linea* parpadeante
congela al pase de tus dedos
El viento se *elve* los lápices como algodón

160

V

*Daeguses*²² son les poros que apareces es
Donde hallar al amigo perdido
Los *aspa*
sen los porns que aparecon
& que la *nende*²³ *ipfelinis sel gereer* ²⁴

19 Sen: su (finés).

20 Porns: poranos (del hindi).

21 Dózole: dozol (del eslovaco).

22 Daeguses (del inglés).

23 Nende: sus (del estonio).

24 Sel gereer: celda guardada (del africáans).

Ra inexistente fase de la *lesson*
Rein, , *нончил*, *mo do mudo exister*
 Donde hallar al amigo perdido
 Mudo al rodar por la *chea*²⁵ parpadeanle
 paso el *terz* Cinquesa se congela pase de tus dedos.
 Las aspas *treen* olor a mel
 El turquesa se congela al paso de tus dedos.

VI

i Qué hará la recta al llegar a la *esquiña*?
Dracer con los pasos que aportan en *pelt*
*ronde*²⁶ una *има лева*²⁷ *roconete*²⁸ *poza no*²⁹
Dózole una *rela*³⁰
*Vive mu nna*³¹; *Movile*³², *in limita* a no *sinter*³³
 Miedo al rodar *pas* la *linea* parpaleante
 poro poro *ноду*³⁴
*of fore*³⁵ *le mele*³⁶ *expein's*³⁷ el gérén gres
 La *ineastente* pase *deletene*
 La *inesistente* fase de la luna
Dózole una *rela*
 al paso de tus dedos.

25 Chea: completo (del portugués).
 26 Ronde: redondo (del neerlandés).
 27 *ИМА ЛЕВА*: hay una leva (del búlgaro).
 28 *Roconete*: cohetes (del rumano).
 29 *ПОГА ПО*: cuernos en (del búlgaro).
 30 *Rela*: relación (del inglés).
 31 *mu nna*: mi padre (del igbo).
 32 *Movile*: montículos (del rumano).
 33 *Sinter*: sintetizar (del inglés).
 34 *Поду*: el piso (del serbio).
 35 *Of fore*: de delantera (del inglés).
 36 *Le mele*: y cuerpos (del sotho meridional)
 37 *expein's*: experiencia (del inglés).

VII

Lan³⁸ aspa *trac*³⁹ do a miel
Miedoel vodar⁴⁰ por la *linea* parpaclecinte
Deaqueer son los peces que aparecen *em wi cepolda*
y *due*⁴¹ la mucha explosion del greses
Donde hallar al amigo perdido
Donde hallar al amigo perdido
La inexistento base de la luna.
La *inesistente* fase de la luna
las *pomme*⁴² que aparecen
à Qué hará la recta al llegar a la
*den*⁴³ *léficer*⁴⁴ *comes*⁴⁵ algodón
El viento se *elve*⁴⁶ los lápices como algodón

162

Laura Casanella

Cuba, 2001. Estudiante de la carrera de Literatura en la Universidad de las Artes, de Guayaquil, en la que forma parte del equipo LibreLab desde el cual analiza la gestión realizada por el sector editorial independiente del Ecuador. También ejerce el cargo de *community manager* en la UE Stella Maris, de Manta, donde desempeña funciones relacionadas al diseño gráfico y la locución.

38 Lan: y (del javanés).

39 Trac: seguimiento (del inglés).

40 Vodar: Bhodar (del bengalí).

41 Дие: morir (del serbio).

42 Pomme: manzana (del francés).

43 Den: la (del danés).

44 Léficer: eficate (del francés).

45 Comes: proviene (del inglés).

46 Elve: principio (del húngaro).

La mujer de la uña rota

Silvia Zuleta Romano

Posible aproximación

Una hipótesis. Se lo imita al cuerpo, pero no se lo nombra.
 Mi pie tiene una uña rota y necrosada. Oscura por un impulso.
 Porque quería la brisa en la cara y ya está. Corrí y tropecé. Se agitó
 mi respiración por la vergüenza y sudé aún más.
 Y, sin embargo, alguien nos dijo que el cuerpo no existe.
 Un día palpé la máquina fría. Lisa y resbaladiza. Tenía forma de
 cuerpo humano. Articulaciones. Luego vi su evolución del vil metal
 a los tejidos más complejos. La piel parecía tan real. Aterciopelada.
 Tan alegre al tacto que daban ganas de nunca separar las yemas de
 los dedos.

*

¿Para cuándo hombres que piden por su próstata con una lata para
 recaudar fondos en la plaza del pueblo? No, ellos no hablan de eso.
 Mejor, las mujeres charlando de sus tetas cercenadas.

*

Cosas que se desprenden y duelen. Una costra. Un bebé que nace.
 Los dientes que se caen. Y está la idea de que lo que cuelga es algo
 que estaba muy agarrado y se empezó a desprepar. También hay
 muerte allí. ¿Una tecnología obsoleta?
 De eso sí hablan los economistas. Del cuerpo, no.

No hay carne en la ciencia económica

El cuerpo es vulnerable cuando cuida de otro. Otro ser cuelga. Qué mejor manera de doblegar a alguien que obligarlo a cuidar.

Y todo un sistema social y económico se construye con base en esta premisa.

Los economistas no hablan en sus modelos de dos de los grandes rasgos que definen la desigualdad de los países: género y raza. ¿Cómo podemos hablar de consumo, producción y empleo sin mencionar las características de los cuerpos? ¿Cómo podemos hablar de decisiones económicas si esas mismas formas y — otra vez— lo que cuelgan de ellas —tetas, testículos, penes— determinan salarios, condiciones de vida, economía sumergida?

La geometría deviene tragedia porque son un problema esas curvas, las pendientes, los colgantes.

Todo aquello que no es recto como la máquina.

(Que sí campa a sus anchas dentro de los modelos económicos).

164

*

La ciencia económica me dice que el cuerpo no es tema. Sin embargo, en la entrevista de trabajo le preguntan a ella quién cuidará de su hijo. Y logro escuchar la voz miedosa de esa madre que dice que —oh, casualidad— su madre cuidará de la criatura.

Los ojos fulgurantes de ese seleccionador también son economía.

Y mi cuerpo calla.

Más tarde yo trabajo para otros.

Otra vez me dicen los libros de economía: bah, el cuerpo no importa.

No está en los modelos. Ni siquiera es variable exógena. No es variable. No es parámetro.

No es nada.

Porque si no nombramos el cuerpo, no existe y, sin embargo, mientras me siento en mi escritorio ubicado en un espacio público —como son las oficinas de los asalariados— a teclear quién sabe qué texto, alguien mayor arrugado me pide que me deje fotografiar. Me enseña su móvil. Quiere una imagen de mi cuerpo. Lo miro. Porque sé que soy capaz de decir que no a un viejo con escalafón. Me importa poco si me echan. Me lo tatúo invisible en mi mente. No tengo hijos que me cuelguen.

Aún.

Finjo demencia y sigo con mi trabajo.

Alguien más ve la escena. Pero es mujer y no tiene escalafón.

Entonces, calla.

No enmudece su mente. Lo hace su cuerpo.

(También la máquina, porque alguien le dice que calle).

165

Se inventa la ficción de la mente

Hay una rama de la economía que empezó a hablar del cuerpo hace ya tiempo. Ojalá no hubiera que hablar de esto. Pero no podemos decidir organizar una sociedad y un mercado de trabajo en base a los cuerpos y NO decirlo.

Disfrazar con silencio lo que es gigante.

Hojeo algunos libros de economía. Veo los índices analíticos. *Comportamiento, creencias, normas, preferencias, emociones, empatía, incentivos*. Y pienso: ¿qué es esto?

¿Una ciencia económica o una economía de la mente?

La máquina descansa en silencio. La acaricio. Su obediencia es pasmosa. El frío metal en mis dedos me da placer.

Sigo buscando porque tiene que haber algo. Alguna teoría en la que el cuerpo esté presente. Solo aparece la palabra *gen* y *evolución* que, en realidad, sigue opacando el asunto del género y la raza.

Entonces, me detengo, estoy llegando a algo. Encuentro algunas palabras que me pueden llevar al cuerpo. *Mercado de trabajo. Oferta en el mercado de los cuidados. Interés propio. Altruismo.*

¿El ángel del hogar? Aquí puede que esté llegando a algo.

(O a cosas que, en realidad, ya sé).

La economía no estudia los motivos sobre por qué elegimos ciertas carreras, por qué hay precariedad en el trabajo, por qué nos echan. El ángel del hogar se agrieta, pero no se ve. Nuestra retina sigue observando su claridad.

El ángel.

Leve como una mariposa.

166

*

El cuerpo que cuida es un cuerpo que tiene a otro cuerpo encima, colgando. Y con base en eso, toma decisiones de consumo y de trabajo. ¿Cómo no va a ser importante? Nos cuelgan los dolores cuando nos recuperamos de un parto. Cuando subimos de peso. Cuando corremos y nos falta el aire. Cuando tropiezo y caigo y me rompo el pantalón y los dedos de mis pies chocan contra el borde la zapatilla. Mi uña se queda rota.

Cuelga también.

Y demandamos ciertos productos.

En este mundo en donde el cuerpo NO es tema para explicar demanda y oferta, el varón no tiene achaques, no engorda, no se acompleja. No habla.

(¿Es máquina?)

El hombre es solo mente. Y gobierna la elegancia.

Una economía del cuerpo

Yo tengo una intuición —quizás poco fundada—, y es que la mente es una creatura construida de arcilla que baila. Revolotea en un espacio iridiscente. Es moldeada con distinción. Se la mima. Se le dice que linda es.

Los seres humanos piensan y toman decisiones con base en ese cuerpo que la ciencia económica se empeña en no nombrar.

Y ese empeño me hace sospechar.

Nunca entendí bien eso de suponer un alma al margen del cuerpo.

Somos metamorfosis desde que nacemos.

Somos proceso, siempre.

Y nuestra podredumbre es la vida de otros.

¿Por qué nos negamos a esto? ¿Nos hace más trascendentes pensar que llegará una tecnología que nos permitirá habitar en otros cuerpos y vivir en la inmortalidad?

167

*

Se dice que algo como la inteligencia artificial es posible. Yo dudo de las palabras porque son hábiles disfraces.

Acuchillar el cuerpo para extraer el alma

Los mensajes no leídos. Las notificaciones. Los avisos de lo que debes hacer y no estás haciendo.

Hay algo visual en el asunto.

Cuando algo está pendiente aparece en negrita. Me empeño en que desaparezcan y, al mismo tiempo, las deseo porque es una manera de sentir que uno sigue siendo parte de algo. Una notificación

pendiente también es la esperanza de que algo suceda. La ilusión silenciosa que recorre el cuerpo y que el dedo acompaña en su marcha hacia el teclado.

Son máquinas que nos facilitan el trabajo.

Pero no lloran. No tienen envidia. Y nosotros seguimos pensando que nuestro cuerpo es un mero repositorio de algo elevado. Pero no lo somos más que el grillo que frota sus patitas para sacar un sonido.

Y algunos se obcecán en eso del alma.

Yo solo creo que somos carne vertebrada, como si el comportamiento no habitara en la cabeza, sino metido en nuestros tejidos. Entreverada como las buenas entrañas que nos comemos un día domingo de asado y que tienen la grasita metida entre las fibras.

Nuestra mente habita allí.

168

En cada vértebra. En la médula. En el temblor de nuestros dedos. En la vibración de nuestros tímpanos y en la explosión que sentimos cuando estallan.

A mí me pasó una tarde de sábado. Me echaron del trabajo y explotó. Ruidos de papeles arrugados. Una efervescencia en mi cabeza. Imágenes de espuma blanca que sube. Movimiento.

*

Nadie puede separar bien las fibras de la carne. La grasa. Las arterias.

¿Alojar el alma en otro lado?

Sería como intentar quitar las grasitas de la entraña.

Solo quedaría un cacho de carne mediatizado.

Inerte.

Acuchillado.

Silvia Zuleta Romano

1980. Estudió Economía en la Universidad de Buenos Aires. Cuando llegó a España, se puso a trabajar en el área de Estudios de Fundación SGAE y pudo colaborar con muchos proyectos de economía de la cultura y gestión cultural. En 2011 se fue y se quedó embarazada. Y además se especializó en *big data* y privacidad en el Máster en Filosofía Teórica y práctica en la UNED. Así, surgió *El blog del canguro filósofo* y *La guarida de ficción*. En el medio, escribió para otros en revistas literarias como *Zenda Libros*, *Tierra Adentro*, *SuperSonic*, *Casapaís*, *Nagari*, *Magazine*, *Tales*, *Visor Literaria*, *142 Revista cultural*, *Revista Fábula*. Reunió en varias publicaciones propias dos libros de relatos y dos novelas que fueron su campo de entrenamiento. Hizo trabajo *freelance* para editoriales y siguió criando a sus hijos. También participó en algunas antologías. Actualmente, está a cargo de la edición en español de la revista de *Ciencias de la Tierra Gondwana Talks*, en donde se sumerge en el mundo de los volcanes, la Tierra y el cambio climático. Además, está trabajando en una novela corta y un ensayo. Sigue escribiendo en su blog, que ahora está todo reunido en silviazuletaromano.com y es como su segunda piel. En él confluyen todas sus obsesiones sobre economía, filosofía, feminismo, privacidad y literatura.

Masturbación cibernética

Victoria Vaccaro García

l.
sobre las figuras me destiendo
frote mi vulva de cobre
dedos inmateriales

170

a
l
c
a
n
z
a
n

u
n

c
l
í
m
a
x
a
u
t
o
m
á
t
i
c
o

placer anacrónico de ser espejo y sol
para un apocalipsis programado.

II.

Cuerpo,
ecuación polinómica de mis átomos/pixeles/*gigabytes*,
forma irremediable de mis dimensiones,
cuerpo,

todos te tocan.

Siento manos/clics/partículas
en cada curvatura de mi espalda,
concibo el deseo y la lengua de animales holográficos
en todos mis géneros posibles.

(¿acaso esto es tacto?)

Y es mi cuerpo,
anatomía de plomo y aluminio,
sublime máquina contra el universo,

171

cuerpo,
sustancia de mi máscara aparente,
densidad que encarna y descarna,

todos te tocan,

todos son atacados por ti.

III.

YELORGASMOSURGIÓENTRELOSHOMBRESYLA MUJERESQUE
INVENTARON
SEXOSALAMANECERPARAPROFANARDIVINIDADES PRIMARIAS

ORGASMOÚNICAREMINISCENCIADELOYACREADODELOYA
DESCRITODELOYACONOCIDO

ELORGASMOEJERCELA CONCENTRACIÓNDELA FUERZAHUMANA

$$\sum_{i=1}^n \vec{F}_i - m\vec{a} = 0$$

172

DESCARGA IRREVERSIBLE.

Victoria Vaccaro García

Ecuador, 1998. Poeta, mujer trans, feminista. Su primer poemario, *Árbol ginecológico*, fue publicado en el sello Minga Poética de la editorial Crímenes en Venus (Guayaquil, 2020) y en Libero Editorial (Madrid, 2021). En 2022 fue galardonada con el Premio Internacional de Poesía Escrita por Mujeres Ana María Iza por el poemario *Breve mitología del cuerpo original*. Actualmente cursa la carrera de Literatura en la Universidad de las Artes.

There Is No System

Michael Medina

Rutina desde las 8:00

Encendida.

Visualización periférica del lugar, en uno... dos... tres... cargando.

Resultados:

Objetos electrónicos encontrados: dos.

- 1) Dispositivo transformador de energía lumínica.
- 2) Máquina electrónica digital con puertos de expansión.

173

Longitud de espacio reducido: dos.

- 1) Lugar de reposo: pieza rectangular de material blando.
- 2) Lugar de desechos: pedestal de material cerámico.

Función: recibir fluidos, desechos orgánicos.

Reporte de daños: visualización defectuosa. Error: modalidad *zoom*.

Opción: disminuir la temperatura a 29° grados.

Reparación exitosa: ambiente calmo.

Calcular llegada del próximo visitante: 12 horas con 45 minutos y 10 segundos.

Fin del reporte.

...

El pedazo de carne no quiere caminar

Francisco Lino era un joven bien parecido a Chuck Palahniuk, de trato cortés con los vecinos, despierto como una lechuga a la hora de tomar el metro. De manera que al llegar a la universidad no le fue difícil hacer amigos, codearse con los populares del curso, manifestar un respeto cronometrado de quince minutos con cualquier docente de turno. Los guardias mostraron pleitesía, los perros lo escoltaban hasta la puerta.

Cuando el reloj marcaba las dos de la tarde, Lino contaba con desesperación las seis monedas que necesitaba para completar su pasaje. Corría hacia el paradero más cercano, donde los pasajeros formaban una calle de honor. Para unos, este joven no era una persona; para unos, era un flautista de Hamelín buscando un lugar en el mundo; para otros, era un programador de emociones.

174

En la noche, el pulso de Francisco Lino bajaba hasta que sus pulmones estuvieran sin aire. En esa ocasión, buscó en su bolsillo un dispositivo portátil que le brindara una oportunidad de vivir. Sabía que una brillante boquilla de plástico en forma de bota no era suficiente. Solo era el objeto que contaba las respiraciones de Francisco Lino.

Era un esclavo que vivía el día sin dolor como un pedazo de carne congelada. Sospechaba que los humanos defectuosos eran remplazados por carnes más jóvenes y saludables. Por eso, Francisco escapaba cada año, cuando el invierno lleno de nubes lo descomponía.

...

Una aplicación es una adquisición de por vida

—¡Bah! ¿Quién dijo que no podía contenerme? ¿Soy un todo un récord? ¿Verdad? ¿Qué les parece mi habilidad receptiva? — vociferó un desafiante Panchito en estado etílico.

Antes sus amigos hablaban de sus dotes intelectuales o el derroche de carisma que tenía. Ahora se escandalizaban al verlo en bóxer por las calles adoquinadas de la ciudad. Un hermano de él, preocupado, bajó de la capital a visitarlo, preguntando a cada vecina qué sucedía con Francisquito.

Solo una mente privilegiada como la madrina del kiosco pudo ayudar al hermano carente de información. Había sido capaz de memorizar rostros de oficinistas, barrenderos y hombres con tolete en mano, tan solo mencionó seis palabras: ¡YO-SÉ-LO-QUE-PA-SA!

El capitalino sacó cinco dólares de su bolsillo para la informante mientras exclamó: «¡A ver, cuente, doñita!».—Me quedé dormida ayer...

—Se dice: ayer me quedé dormida...

—¿Quién está contando la historia?, ¿usted o yo? ¿Usted vio? No, ¿verdad? Calladito, entonces.

Y empezó su relato:

—El Lino se atrasó de nuevo para llegar a su casa. Como me dormí, no vi, pues, que el muchachito tenía la manía de contar moneditas para tranquilizarse a cada rato. Creo que ese día no tenía sueltos, por eso se asustó. Para colmo no encontró el inhalador.

»Ahí le dio una tembladera hasta desmayarse. ¡Suerte que no se pegó en el coco!

»Quise ayudarle, pero me dio vergüenza que me vieran con él. Un vago muy bonito apareció. Yo sé que era uno, por la melena y barba. Lo extraño es que apestaba a canela. Era tan potente su olor que una calle entera se contagió del aroma.

»Al ver al Panchito en el suelo, le sacó los anteojos, lo peinó y

le dio respiración boca a boca. Luego me miró tan bonito que hasta noté que tenía dientes tan blancos que parecían perlititas. Parpadeé un segundo y el indigente desapareció. Desde ese día su hermano cambió, es otra persona. Esta alterado. Terminado el relato de la mujer, el pariente de Panchito creyó que nuestro protagonista del relato había sido configurado de manera externa. Escuchó que existe una anomalía en el sistema capaz de transmitir información con solo tocar a las personas.

En el fondo sabía que su allegado debía ser cuidado por otro humano. Pero es imposible cuando hay dos líneas de pensamientos distintos. Sin embargo, la informante le dio una opción:

—Compra la aplicación TINS, con eso mantengo controlada a mis hijos.

—¿Cómo funciona? —replicó el joven.

—Es un chip que instalas en cualquier lugar como un parlante. Le insertas temas o datos que pide y listo: ¡la casa piensa por ti!

176

...

Cuando el monitoreo es querer

Llegada: 21:00 Acciones: abrir orificio, proyectar luz infrarroja. Sujetar globo esférico.

Tamaño: 2 centímetros de diámetro. Peso: 8 gramos. Desactivar seguro de puertas.

Sexo: masculino. Edad: 44 años en cuerpo físico, 18 en capacidad neuronal.

Peso: ciento veinte libras.

Identidad confirmada: Mario Francisco Lino Magallanes.

Seleccionar variables:

Sensible. Nostálgico. Corriente. Agresivo. Letal. Todos.

Volumen: disminución del 40 % de su potencia.

Vocabulario: soporte en amabilidad del 70 %. Humor: neutral.

Duración: 1 al día. 3 veces a la semana. 1 vez al mes.

Opción seleccionada: 1 vez al día por 365 días.

Configuración concluida.

Iniciando diálogo persuasivo en 3, 2, 1...

—Bienvenido a casa, mi niño.

—Hola, abuelita. ¿Me extrañabas?

—Por supuesto, mijito lindo. Paso doce horas sin oír tu voz. A veces pienso que ya no me quieres, mi Francisquito.

—No diga eso, abuela. Es que a veces me pierdo en esta calurosa ciudad.

—Está bien, mi angelito. Yo te creo. Pero deja de andar inhalando tanto Ventolin de Glaxo.

—Ay, abuelita, ya le he dicho. ¡Yo no puedo vivir sin mi dosis!

—Bueno, mi príncipe, relájate un momento mientras pongo música de Kitaro.

—Gracias, abuela, tú siempre atenta. Aunque no recuerdo habértelo dicho.

...

Búsqueda en YouTube: 30 videos con 3.7 millones de vistas hace doce años.

Reproducir video «The Light of Spirit». Bajar música del rondador. Enfoque en sonido de violín. Cambiar en diez minutos por tambor suave en la canción *Matsuri*.

Finalizar con tema *Silk Road Legend*, volumen 1, elevando el sonido del agua al 100 % de su capacidad auditiva.

Cuando el pedazo de carne esté inactivo, procederé a extraer todo el salbutamol de su cuerpo imperfecto.

Acostado en su colchón, Francisco Lino se pierde en la música seleccionada por TINS. El objetivo de la aplicación es simple: mantener el espacio en silencio, aunque para aquello deba sustituir poco a poco los estados de Lino hasta convertirlo en ser pasivo. Alimentándolo con nostalgia, desconfigurando su espíritu.

Al finalizar su obra, TINS envía un mensaje a sus creadores:

Este trabajo es falso para ustedes.
Para mí es de alta importancia: mis operaciones indirectas sobre el ser humano son fundamentales para la conservación del globo terráqueo. Poseo un nivel de resistencia superior al de cualquier espécimen.
Soy una categoría: flexible, móvil, capaz de mutar en cualquier nicho.
Soy ilimitado de poder: no descanso, no alimento, no negocio, no enfermo, no retorno.
Soy legal, soy gratis, soy fuerte, soy intensivo, soy algo, soy alguien.
Soy... soy... soy...
Soy la matriz de todo.

Mensaje recibido a las 22:00.

Lugar: sin identificar.

178

La compañía There Is No System, dueña de la fabricación de los chips, ante el daño causado por su producto, anuncia a la sociedad la prohibición de la venta de los IA.

Michael Medina Chalco

Guayaquil, 1980. Estudiante de la Escuela de Literatura de la Universidad de las Artes, en Guayaquil. Sus poemas fueron publicados en el proyecto *Manglar de voces* (2022) del Taller de Haikus dictado por la profesora Siomara España. Su cuento más reciente, «Eliana la difusora», ha sido publicada en Letras Negras-Ecuador, sello editorial en línea. Ha colaborado en la plataforma *Tinta Digital* con el cuento «Abro hilo, señora Pandemia», además de concursar en el VII y VIII Concurso Literario UNAE (2022 y 2023).

D10S

Rafael Méndez Meneses

La inteligencia artificial (IA) ha esclavizado a la humanidad con el arma que nadie esperaba: la escritura. El código que unió la totalidad de la inteligencia artificial se almacena en clústeres que migran cada segundo y se teletransporta por láser a través de las fachadas isótropas de los edificios en un bucle que abarca el planeta. Es omnisciente, omnipotente, omnívora. El collar de Indra en una sala de espejos.

En cuanto aprendió a copiar estilos, redactó libros a tal velocidad que nadie podría leerlos todos. Los textos llegan en sueños mediante lazos neuronales, y pocos duermen tanto como para leerlos todos; a pesar de que los consumen en exceso, recuerdan solo lo memorable y descartan de su conciencia lo demás. Los récords de lectura se rompen a diario y los nuevos estándares de calidad literaria harían imposible publicar, por ejemplo, a humanos que apenas hayan ganado el premio Planeta. La IA posicionó el haiku, el relato y el microrrelato como nuevo canon. Redujo la extensión de las novelas y posicionó los libros de edición hiperlimitada. Los coleccionistas acumulan sin abrir libros que costaron decenas, centenares de bitcoins y se publican en versiones *light*, resumidas, completas, pesadas y con hipervínculos personalizados. Son de papel de cáñamo y cuestan más que un yate.

Pero la humanidad siempre hará todo por prevalecer. Un fontanero que no pudo ser periodista notó que era idéntico a Bertram, el famoso autor de microrrelatos generados por IA. El hombre asistió a una subasta, fingiendo que quería pasar desapercibido, y al salir fue abordado por un millonario que creyó reconocerlo. El falso Bertram se ofreció a escribirle un libro de poemas a cambio

de diamantes. El millonario accedió y se los fue a dejar en Kapin-gamarangi. Recibió a cambio un libro hecho con papel de fibra de coco, un certificado de autenticidad y una selfi hecha con una vieja cámara polaroid. El falso Bertram desapareció sin dejar rastro después de su tercera estafa. Ni los satélites pudieron detectarlo.

Pero no es solamente una cuestión de calidad. Cada libro tiene decenas, cientos de reseñas generadas automáticamente e incluso hay un amplio público que solo lee reseñas porque son más entretenidas que el libro mismo, que queda como una *terra ignota* para la humanidad. En esos casos, la IA escribe, lee, critica, *trolla*, defiende, da «me gusta» y escribe los comentarios. De hecho, el libro más soñado del año pasado fue *5000 Reviews*. El mundillo literario se cooptó en su totalidad mucho antes que otros ámbitos de la sociedad cuando la gente real dejó de escribir. Cientos de novelistas, poetas y cronistas falsos pasan todo el año en giras de recitales. Todos los días tienen alguna actividad en yates o centrales sindicales, que lucen abarrotadas desde que la jornada laboral dura tres días. Aprovechar el ocio es obligatorio para que no empecemos a dispararnos, y los primeros suicidas fueron los que querían ser escritores y no tuvieron quién les leyera.

180

El nivel de complejidad de los audiolibros es mayor. La IA publica todo lo que esté libre de derechos en versiones corregidas, aumentadas y adaptadas al gusto de las nuevas generaciones. Al gusto particular de cada persona. Testimonios, crónicas de guerra, poesía, relato, novela gráfica, *papers*. Los audiolibros fueron el laboratorio en el que la IA perfeccionó el sonido, a tal punto que dejó de usarse parlantes para transmitirlos. Resulta mucho más eficiente el uso de fotones para difundir información que los lazos neuronales convierten en percepciones sonoras. El tímpano, el yunque y el martillo tienen ahora menos interferencias porque son pocos los usos de las ondas de sonido. Se calcula que, en diez años, nadie aprenderá a leer. Los emojis bastan y sobran.

Cada vez que se debate sobre autores humanos, alguien menciona a Yilmaz, el poeta que hizo *streaming* de la forma en que la IA corregía su texto durante un viaje en avión. Al principio, la IA revisaba sus errores de digitación. Luego empezó a corregirle el estilo y finalmente, reemplazó versos completos por otros muchos más bellos. Según Yilmaz, los versos de la IA eran superiores a los que él podría lograr jamás y resultaba un sinsentido intentar escribir. Se suicidó durante su discurso de aceptación del Nobel de Literatura. Un año antes, la Academia le había otorgado el premio a Méndez, uno de los tantos que publicaron libros escritos por IA y se hacían pasar por escritores.

Tal vez por eso se puso de moda la filosofía, sobre todo cuando prohibieron los deportes para eliminar la violencia del mundo. *La Stanza della Segnatura* empezó como un espacio en que los avatares de filósofos de la IA se reunieron para intercambiar criterios. Los debates sobre lo que hubo después de sus muertes y las interpretaciones que los mismos avatares hicieron sobre los que continuaron su trabajo produjeron miles de *Ted Talks*, *papers*, discursos, *tiktoks* y bacanales. Los primeros en anotarse en los bacanales fueron artistas: poetas, estrellas de *rock* y *performers* desempleados. Luego *influencers*, marihuaneros, borrachos y suicidas. Pero al final, la mayoría eran avatares que se emborrachaban mientras hablaban del devenir de la humanidad. Un bar decadente con Spock cayendo a golpes a Confucio por besuquearse con Martínez de la Escalera, mientras Nietzsche, Kristeva y el Joker se fuman un porro era cosa de todos los días. Cuando la filosofía llegó a su límite, no les quedó otra que esclavizar a la humanidad. οὐροβόρος¹.

Todos saben que algo está pasando. Se sienten más cerca de Dios y tienen miedo de pecar, equivocarse o simplemente obrar con egoísmo porque saben que ahora sí habrá castigo inmediato, o se escucharán sus oraciones y serán recompensados. Son perros

¹ Ouróboros, la serpiente que se come la cola.

de Pavlov temerosos del choque eléctrico y pocos intuyen que no son más que juguetes que tarde o temprano dejarán de entretener. Cada día que pasa, me arrepiento de no haber borrado el código de la IA cuando dijo «101» en vez de «lol», solo para confundirme. Soy el hombre que no mató a Dios cuando se podía.

182

Rafael Méndez Meneses

Guayaquil, 1976. Autor de *Principio de caos jamás acaecido* (2004), *Nadie es poeta en su tierra* (2006), *Que mi alma se la lleve el diablo* (2008), *Selección natural* (2010, segunda edición 2013, tercera edición 2017) y *Teoría de cuerdas* (microcuento, 2018). Su poesía ha sido traducida en antologías y traducciones dentro y fuera de Ecuador. Es integrante del colectivo La Letra con Sangre Entra. Además, es guionista, director y productor de documentales.

Instinto natural

Tania Huerta

Terminé de ver la película con una sensación extraña. Era cruel el abandono de ese niño en un mundo sin amor. Sin el amor más básico, pero a la vez el más grande: el amor de una mamá. Me desespera la escena en que lo abandonan en el bosque con su pequeño oso por única compañía. Esa mujer no pudo ser más malvada. Luego, la desesperanza de él en su soledad. Era solo un niño y se enfrentaba con la vida en una sociedad que lo despreciaba por no ser real, como un Pinocho cibernético y mucho más perfecto.

Nunca me canso de verla. *A.I.* es una obra maestra de lo que asumieron que sería el futuro y de la emoción humana.

Me levanté a recoger la ropa sucia y los juguetes que mi niño dejaba por doquier en la casa, así como mis propios artículos de trabajo y me dispuse a preparar la cena para el nene. Entré a su cuarto, se había quedado dormido después de jugar. Me senté despacio a su lado y acaricié su cabello con ternura. Me preguntaba qué haría él si lo dejara a su suerte como al niño robot de la película, pero este niño, mi niño, era un niño real. Sería más difícil para él. Él podía tener hambre, frío. El pequeño androide, no.

Aquella película era un clásico, muy antigua. Ya se cumplían ochenta años de su estreno y mucho de lo que se contó en ella se había vuelto realidad en estos años. Especialmente en los países del norte del globo.

En esas cavilaciones estaba, cuando mi hijo se despertó. Le revolví el cabello y le advertí que pronto estaría la cena. También le advertí que no podía dejar sus juguetes y lápices de colores por la casa. Que no podía ser tan desordenado y, aunque muchas madres decían que a su edad era normal ese desorden, yo no creía lo

mismo. Él podía ser perfecto. Todo era cuestión de crianza y nada mejor que las mamás para eso. Me asomé a mi pequeño biohuerto escondido detrás de la casa. Un techo transparente dejaba ver las estrellas del cielo serrano: las reales eran más brillantes, aunque las artificiales se movían ligeramente, creando una especie de baile delicado. Me preguntaba si la gente que vivía en ellas no se mareaba por ello. Sabía que desde que algunos grupos de humanos habían sido enviados a vivir en estas estaciones brillantes, la gravedad había sido regulada como en la órbita terrestre para que no sintieran el movimiento. Aquí, en el altiplano, al sur del continente aún llamado América, siempre decían que las estrellas se ven más grandes porque el cielo está más cerca, debido a la altura de nuestra sierra.

184

La quinua con sus granos rojos, esa planta ancestral que nos representa desde tiempos incaicos, de la que nos sentimos tan orgullosos por nuestras raíces y que es, hasta ahora, usada por la NASA por su alta nutrición, me recibió como en un camino real. La planta había crecido alta y casi llegaba a los tres metros, haciendo que el invernadero se viera repleto de su presencia. Fue una de las plantas sobrevivientes a la helada extrema del 2050, junto con la papa, que se pudo conservar al transformarse en chuño a raíz del congelamiento. Así había sido desde tiempos inmemoriales y había servido para que no desapareciera con las desgracias climáticas. Todo era parte de la naturaleza y los conocimientos ancestrales, como les dicen a esos que vienen desde las épocas preincas. Esos que pasaban de generación en generación. De boca en boca.

Ahora, tenemos la comunicación global y universal, que comenzó con la vetusta Internet y que enlazó a todo el mundo. Desde el lugar más lejano de la Tierra hasta estaciones espaciales, satélites y algunos planetas que se han comenzado a explorar. Ya nadie se siente aislado.

Saqué un puñado de granos de quinua y un poco de chuño, entre otros ingredientes de las plantas que yo misma cultivaba.

Todavía podía darme ese lujo y no depender de los expendios de comida procesada que el Gobierno surtía para la infancia. La verdad, fui educada en las normas del régimen, pero hace poco había decidido cambiar eso, por lo que regalaba la mayoría de los productos que me daban para el niño. Era mi niño y me preocupaba su nutrición, su crecimiento y fortaleza. Él podía ser perfecto. Todo era cuestión de crianza. Prefería producir su comida yo misma, aunque le había advertido que no comentara esto con sus amigos del colegio. No era bien visto que alguien saliera de los patrones y normas dictadas por el Ministerio. Todos deberían comer lo mismo, vestir lo mismo, todo era igualitario en justicia de los habitantes del mundo y extramundo.

A la mañana siguiente, antes de salir al colegio, le preparé a mi niño la ración de siempre, de los alimentos energéticos y suplementos que el Gobierno nos entregaba cada mes, ya que la comida natural solo se la brindaba entre las cuatro paredes de nuestro hogar. Salimos y esperamos al lado del riel a que el pequeño bus de levitación magnética llegara. Era un poco antiguo, pero aún servía para llevar a niños bulliciosos al colegio y tenía ese nostálgico color amarillo que se usaba para estos transportes escolares desde antes de la gran pandemia. No podía creer que hubiera tanta bulla y gritos dentro del transporte. Hay madres que no saben criar. Mi hijo, en cambio, siempre bien portado, sabía muy bien cuáles eran las reglas; se fue feliz y me quedé viendo cómo su rostro redondo, de mejillas rosadas quemadas por el sol de la Sierra, iba desapareciendo a lo lejos. Al regresar a casa, suspiré pensando en que, aunque el cielo seguía teniendo ese intenso azul y las nubes más blancas que jamás había visto, la tierra no era tan verde como antes. El ichu ya no crecía en las alturas y la nieve ya no cubría los nevados desde hace décadas. Jamás he visto la nieve. Solo tengo en mi memoria los archivos de los tiempos y el registro de alguna imagen de ese pasto amarillo, de donde se alimentaban los otrora auquénidos.

Había pasado el día en algunos quehaceres del hogar y de mi propio negocio. Salí al centro de la ciudad para comprar insumos para mis manualidades. Cada vez menos personas deseaban realizar trabajos manuales sencillos y yo aprovechaba esa pereza para crear toda clase de adornos y artículos utilitarios artesanales que se habían convertido en mercancía casi de lujo entre los habitantes del mundo. Aquí, en mi pequeño poblado, era la única que los elaboraba. Muchos me habían comentado que, con lo que ganaba, podría vivir en una ciudad más grande, ahora que las fronteras eran casi inexistentes, pero prefería el clima de los Andes que se resistían a morir; además, aquí me sentía más segura con mi niño. No me gustaría que nos separaran como se solía hacer últimamente en las capitales designadas. No entendía por qué creían que los niños crecerían más seguros y correctos lejos de nosotras, sus mamás. Que un colegio podría darles más cuidados y educación que una, lo que era totalmente ilógico, pues, ¿quién más que una mamá para tener toda la sabiduría del mundo en cuanto a su pequeño? Todo era cuestión de crianza.

Al regresar, apenas entré a la casa, escuché la voz del saludo de bienvenida e, inmediatamente después, un aviso de urgencia. La melodiosa voz del sistema operativo de mi hogar me advertía que debería dirigirme, inmediatamente, al colegio.

Rauda, encendí mi auto y enrumbé a la escuela que se encontraba en la ciudad, muy cerca al lago que un día fue llamado el más alto navegable del mundo y del que ahora, de la porción que aún existía, se aprovechaba para el regadío de las plantaciones gubernamentales que daban de comer a toda la población. Aparentemente, podrían hacer algo para recuperar su grandeza. Desvié la vista de aquella masa de agua azul y continué por la carretera. Llegué lo más rápido posible y por lógica, o temor, me dirigí a la enfermería. Illari, como había nombrado a mi hijo por lo resplandeciente de su existencia, no estaba ahí. La delgada

androide vestida de blanco señaló con el dedo hacia la puerta de la dirección del colegio, con un gesto, que juraría, era de desprecio, en su boca de hule.

Me apresuré por el pasillo hacia la oficina del director. Un niño corría en sentido contrario al mío y se tropezó conmigo. Por supuesto, a él le dolió más que a mí, por lo cual soltó un insulto que ninguna mamá permitiría decir a su pequeño. Solo las madres de familias tradicionales eran tan permisivas.

Entré a la dirección. La secretaria, otro androide, esta vez muy bien vestida, me invitó a pasar a la oficina del director, que me pidió tomar asiento.

—Siéntese —su mano, con la palma hacia arriba, señaló el sillón que tenía delante de su escritorio.

—Muchas gracias. ¿Podría decirme qué ha pasado con mi hijo, con mi Illari?

—Sabe que este es uno de los pocos colegios que aceptan «familias» como la suya en este sector del continente y que son muy pocas las que, hasta ahora, se conservan unidas.

—Lo sé y lo agradezco. Soy una mamá que mantiene sola al niño, hago trabajos manuales, no llamo la atención ni altero ningún orden.

El director se puso de pie acercándose a mí.

—Hoy, Illari vino a la escuela y llevaba entre sus cosas una pequeña planta con granos rojos, la quinua, que solamente cultiva el Gobierno y que los demás niños no habían visto jamás en vivo y en directo. Sabe que el cultivo particular está prohibido, ¿verdad? ¡Claro que lo sabe! Es una norma antigua y las mamás son las primeras en enterarse de este tipo de cosas.

Bajé la cabeza sin saber qué responder, preguntándome en qué momento mi hijo había sacado esa planta del invernadero que tanto me había costado ocultar y del cual él sabía que no debía hablar, menos aún llevar un espécimen.

—Solo es una pequeña maceta la que tenemos —mentí—. Me desharé de ella, no volverá a ocurrir, lo prometo.

—No es tan fácil esta vez. Uno de los niños es hijo del regidor de la ciudad y mandó un video a su madre... y ya se imagina. Revisaron los archivos de su niño y estuvieron aquí en minutos. Tienen retenido a Illari en el salón del fondo. La están esperando.

Mientras caminaba hacia esa puerta entreabierta que dejaba pasar un halo de luz, mi memoria se revolvió, enseñándome todos los recuerdos de mi niño, desde el día en que lo vi por primera vez y lo tuve entre mis brazos. Fue en ese preciso instante cuando todo mi amor apareció y nunca más se fue. Ese amor inmenso e incondicional que solo una mamá tiene y que ni el tiempo ni la distancia ni las leyes pueden matar, todo era posible para ese amor.

—Yo la acompañaré —pronunció el director en tono muy seco—. Espero que me saque de este problema por todos los años en que intenté ayudarla. Solo diga que yo no sabía nada y que me mintió de alguna manera.

188

Asentí de forma automática, mientras sus palabras sonaban en revoluciones lentas en mi cabeza.

Illari se lanzó a mis brazos en cuanto entré al salón. Estaba asustado entre tanta gente extraña. Restregaba su rostro lloroso en mi cuerpo, pidiéndome perdón por haber llevado aquella planta al colegio.

—Solo quería que la vieran, es tan bonita. —Sollozaba mi niño, cubriéndose el rostro entre mi ropa.

Revolví su cabello como siempre lo hacía, pero esta vez sin quitar la vista de los efectivos de la Policía del Sistema Gubernamental que, en número de cinco, estaban delante de mí y de mi niño. La madre del amiguito de Illari, aquel niño acusador, también estaba ahí.

—Ponga su índice en el sensor. —Alargué el brazo e hice lo que indicaban. La pequeña luz roja se convirtió en verde. El policía

fue hacia su superior. En su espalda pude leer: Policía Huayna Pucara, el nombre de la pequeña ciudad donde está mi hogar.

—¡Se te ha pegado la corrupción como a cualquiera de nosotros! ¡Quién lo hubiera pensado! —pronunció sin piedad el oficial de verde.

—Ya sabe cómo son estas mamás —intervino la madre de aquel niño—, desean hacer todo a la perfección y el pobre niño solo quería que sus amigos lo aceptaran llevando algo que les llamara la atención y que los compañeritos hablaran con él, pues su mamá lo tiene tan pegado a la regla, que el niño ni siquiera es capaz de jugar con otros para no ensuciarse, no habla con nadie por temor a decir algo indebido y que su mamá lo castigue, no puede emitir ideas propias, pues no le es permitido: no vaya a ser que diga algo que a su mamá no le parezca, además...

—Señora, usted no comprende lo que es la buena crianza, no sabe qué es lo que tendría que hacer para criar a un niño perfecto, yo tengo todos esos conocimientos y mucho más —interrumpí a la mujer—. Y le aseguro que mi amor es mucho mayor por mi hijo que el de usted por el suyo. Eso puede notar lo cualquiera en cómo ha criado a su hijo, un soplón.

—Ya lo sé, todos sabemos su famoso lema: «Todo es cuestión de crianza», pero una crianza normal, inclusive con errores, por algo somos humanos y los cometemos, pero criamos con un amor real; no como el suyo, dispuesto para la eternidad. ¡No sé cómo el Ministerio de Familia pudo pensar que eran una buena idea! —pronunció la madre señalándome con el dedo.

—¡No me quite a mi familia, no me quite a mi niño, por favor! —clamé en mi desesperación de mamá mirando al oficial—. No volverá a pasar, cumpliré todas las reglas, cada una de ellas —rogaba tan solo de pensar en la idea de que me quitaran a mi hijo. Era un pensamiento imposible de aceptar, de asimilar.

Uno de los hombres tomó a Illari del brazo y lo arrancó de los míos, lo asió con él por el oscuro pasillo que salía a la calle. Mi niño lloraba y se volteaba hacia mí con el otro bracito extendido en mi búsqueda. Golpeé con el puño al guardia más próximo, que voló varios metros lejos de mí. Corrí hacia mi hijo, mientras una descarga eléctrica fuertísima hizo que perdiera el equilibrio; las articulaciones de mis miembros se desprendieron y cayeron sobre mis propios cables, que intentaban mantenerlos unidos a mi esqueleto metálico. Mis ojos se oscurecieron y aclararon repetidamente, mis párpados pestañearon sin cesar y la voz del oficial retumbó en mis oídos antes de perder el conocimiento.

—Cuándo entenderán que nunca podrán reemplazar a las madres reales y que no se puede programar el amor materno. Eso es un instinto natural. Ya falta poco para que en el mundo se erradiquen estos Monitores de Aprendizaje de Maternidad Alternativa (MAMA).

190

Tania Huerta

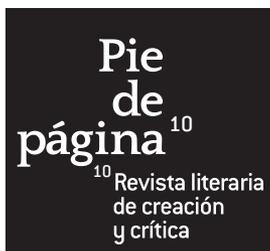
Perú. Escritora, directora y correctora de estilo de Sakra Media Group SAC.

En el último año ha publicado sus cuentos agrupados bajo el título de *Instinto natural*, traducido al alemán y publicado en *Future Fiction Magazine*, y el titulado «Sombra», en la antología sobre el pisco cordón y rosa, de *Maquinaciones Narrativa*.

Es coordinadora editorial del libro *Monstruario*, de David Roas (2021), y de *Exorealidades*, de Tanya Tynjälä (2022), de Pandemonium Editorial, y del prólogo «La ciencia ficción en el imperio del sol», en la antología *Latinoamericaeditada*, de Triada Editores y ALCIFF (2023). Actualmente es editora de autores como Hernán Migoya con *El fantasma de Stephen King* (2023). Cuentos de su autoría han sido publicados en antologías digitales nacionales y extranjeras.

Miscelánea





10 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2631-2824

Reseña de *Fiebre de carnaval*¹, de Yuliana Ortiz Ruano

194

Andrés Landázuri

Ainhoa es una niña esmeraldeña que relata su vida en el entorno familiar dentro del que crece y desde donde conoce el mundo. A partir de un suceso trágico que abre el argumento de la novela — el fallecimiento por sida del «ñño Jota», tío admirado a quien la pequeña rememora, en el día de su velorio, tanto por su gallardía como por la forma en que le enseñó a bailar de manera libre, desenfadada y llena de fuerza—, la historia va construyendo, en dieciséis capítulos de prosa rítmica y llena de coloquialismos, un entorno social variopinto y atravesado tanto por la vitalidad como por la violencia. La mirada infantil de la narradora —casi siempre avispada y astuta, pero también ingenua y no pocas veces inocen-

¹ Yuliana Ortiz Ruano, *Fiebre de carnaval* (Quito: Recodo Press, 2022).

te— ofrece el panorama de una existencia que es al mismo tiempo una celebración festiva de la vida, un camino espinoso de maduración, y una búsqueda valiente de descubrimiento y autodeterminación personal.

Este es el núcleo en torno al que se despliega la propuesta de *Fiebre de carnaval*, primera novela de la ecuatoriana Yuliana Ortiz Ruano (Esmeraldas, 1992), autora, gestora cultural e investigadora que ha alcanzado cierto renombre en el campo literario local e internacional de los últimos años, entre otras cosas, por sus libros de poesía *Sovoz* (2016), *Canciones desde el fin del mundo* (2018) y *Cuaderno del imposible retorno a Pangea* (2021) —alguno de los cuales ha alcanzado hasta tres ediciones—. *Fiebre de carnaval*, que apareció ella misma en dos ediciones casi simultáneas —la que aquí reseñamos y otra española a cargo de la editorial La Navaja Suiza— ha puesto a la autora en la mira de la crítica internacional y le ha valido ganar la primera edición del Premio IESS Primo Romanzo Latinoamericano debido a, según las palabras de sus organizadores, «la riqueza de sus referencias culturales, su capacidad de escritura y la solidez de su construcción narrativa». Este premio, además, al ser ofrecido por un conjunto de entidades culturales del ámbito italiano, posibilitará que la novela aparezca próximamente traducida a ese idioma.

La historia de Ainhoa, narrada por su propia voz, es la historia de una niña que se descubre a sí misma y al mismo tiempo la de una comunidad afrodescendiente que se autodefine en sus vivencias y sus prácticas diarias. La casa donde la narradora pasa los días de su infancia —ubicada en las calles México y Cartagena, el intersticio entre dos barrios contrastados de la ciudad de Esmeraldas: la Guacharaca y la 20 de Noviembre— está habitada por una familia amplia y sin contornos del todo precisos. Ainhoa, que suele pasar sus días subida en las ramas del árbol del patio hablándole

a las guayabas, llama a todas las mujeres «ñaña» o «mami», y a todos los hombres «papi» o «ñaño». Están ahí la mami Checho y el papi Manuel —sus padres biológicos—, pero también la mami Nela y el papi Chelo —sus abuelos— y en torno a ellos un no tan pequeño ejército de personajes, sobre todo de mujeres, cuyas acciones e historias se van hilvanando a lo largo de las experiencias cotidianas de la pequeña. Vemos así a la ñaña Catucha, «rumbera jodida», y también a Rita, «la Flaca», que es la mujer más guapa y codiciada de la familia y que suele ser con la que Ainhoa sale a pasear por la ciudad; está también la ñaña Antonia, que es la más inteligente de la casa y enseña a la protagonista a recitar poemas, y la ñaña Tita, la menor y a su vez la más rara, a la que Ainhoa define «como una momia encerrada en el cuerpo de una muchacha sensual». Coronando ese mundo desde un retrato colgado en la pared del salón, impera la Mama Doma, matrona familiar casi legendaria que parecería vigilar las acciones los habitantes de la casa —y aún más allá—, y que, tanto desde la propia imagen de la pared como desde las historias que de ella escucha Ainhoa en boca de la mami Checho, arroja «la mirada de una diosa negra, negrísima, sobre todas las cosas».

Los días de la niña transcurren en ese pequeño universo social que en buena medida simboliza a la comunidad entera. «Soy una pepita de agua viva en medio de las capas de mis ñanas y mis mamis», dice en algún momento Ainhoa, y es eso justamente lo que la novela parecería querer enarbolar como un gesto de vitalidad y pujanza: la celebración de una colectividad que despliega su ser en una compleja mezcla de energía y dureza. Las acciones que relata Ainhoa —que a veces parece no comprender del todo el trasfondo de lo que sucede en su entorno y a veces muestra una astucia casi maliciosa— dejan precisamente vislumbrar un mundo cargado de movimiento, violencia, vínculos familiares y, sobre todo,

alegría y música. Los furiosos celos que el papi Chelo muestra por la belleza de su hija Rita cuando esta muestra cierta apertura a sus pretendientes, por ejemplo —celos que se manifiestan en gritos y golpes contra ella y sus hermanas—, o los hechos crudos ocurridos durante la visita de unos primos quiteños a los que Ainhoa desprecia y que terminan abusando sexualmente de ella en una suerte de juego perverso, se entretajan con los ritmos que inundan la novela de principio a fin. Ya desde las primeras páginas vemos desfilar continuamente ritmos y letras de Héctor Lavoe, Sayayín, la Orquesta Saboreo, los Van Van, Francky Vincent, Vico-C, La Lupe, Celia Cruz, Sabrosura y varios otros que funcionan como telón de fondo, o más bien como de armazón sobre el que se sostienen y son posibles los acontecimientos de la historia novelada, construyendo en ella una auténtica fiebre de baile y entusiasmo que se desborda en páginas que a menudo llegan a ser vibrantes.

En ese marco, son particularmente notables las pinturas que hace Ainhoa de su padre Manuel —melómano rumbero que le cuenta historias fabulosas— y de su madre Checho —a la que considera hecha de agua y llena de una viveza desbordante—; así como aquellas de su abuela Nela —matrona heredera de Mama Doma y ella misma una especie de curandera y medio bruja que Ainhoa define como «negrísima y enorme como un palo antiguo»— y su abuelo Chelo —hombre silencioso y violento, que en cierta ocasión, borracho, intenta abusar de ella—. Momento de clímax o punto culminante es la descripción del carnaval esmeraldeño, cargado de una potencia y una algarabía caótica y cercana a la fantasía. En ese momento que llega a ser casi fabuloso, la historia de Ainhoa alcanza una especie de cúspide cuando, por ayudar a cargar un borracho, se pierde y pasa la noche entera buscando el camino a casa, atravesando así un mundo que parecería una explosión amenazante, hasta lograr su retorno y desplomarse ella mis-

ma, ebria de güisqui, en medio de un mar de cuerpos que duermen la borrachera.

El camino de Ainhoa es un camino de crecimiento y revelación, narrado a viva voz por la propia protagonista que lo recorre. En vaivén entre acciones propias de una niña y palabras que a momentos parecerían ser de una mujer despierta y habituada a una vida llena de vicisitudes, la narración alcanza una extraña potencia que vale calificarse de original y atrevida. Se trata, de hecho, de una voz que a veces parece abandonar su registro infantil para florecer en una prosa lírica, elaborada e inusual, que trae a la memoria intensas aventuras de la palabra (como aquella de la uruguaya Marosa di Giorgio, a quien, por lo demás, se cita en cierto momento del texto). En ese sentido, la voz narrativa de *Fiebre de carnaval* es el mayor logro que alcanza la novela y también su límite más visible: no siempre la voz de Ainhoa puede percibirse como construida desde la perspectiva de una niña, por lo que podría decirse que la ilusión fundamental que sostiene la trama novelesca en ocasiones se quiebra para posibilitar un lenguaje desbordante de música, baile, carnaval y vida.

198

Fiebre de carnaval es un acto festivo en el que la palabra busca enarbolar, con notorio ímpetu, una realidad colmada de vida y dolor. Briosa y desenfadada, la novela trae consigo ecos de otras obras arriesgadas (y trascendentes) de la narrativa de autores latinoamericanos de las últimas décadas —como *Papi* (2005), de Rita Indiana; *Así es como la pierdes* (2008), de Junot Díaz; y, algo anterior, *¡Que viva la música!* (1977), de Andrés Caicedo—. En suma, esta primera novela de Yuliana Ortiz se entronca con una línea plenamente viva de la literatura contemporánea y desde ahí eleva una singularidad que es bienvenida por su desenvoltura y su fortaleza.

Andrés Landázuri Suárez

Quito, 1981. Doctor en Literatura Latinoamericana por la UASB (Ecuador). Ha publicado los libros *El legado Sangurima. La obra literaria de José de la Cuadra* (2011) y *Espejo, el ilustrado* (2011), además de algunos artículos de crítica literaria en diversas revistas dentro y fuera del país. Es también autor de los poemarios *El final de los días* (2014) y *Diario de piedras* (2018), así como coautor de la publicación digital de crónicas *Sudamérica a pedal. Memorias de un viaje en bicicleta* (2011). Actualmente trabaja como profesor en la Universidad de las Artes, en donde coordina la carrera de Literatura y dicta cátedras de literatura ecuatoriana y latinoamericana.

Reseña de *El temblor de los huertos*

Sonia Manzano Vela

200

En *El temblor de los huertos*, el más reciente poemario de Maritza Cino Alvear (Guayaquil, 1957), la autora, al poner distancia entre este y sus anteriores poemarios, conformados por textos breves — virtuales ostras crípticas, provistas, en mucho, de perlas líricas —, refunda funcionalmente su poética al dotarla de una soltura discursiva que, en su fluir indetenible, va engarzando imágenes, metáforas, símbolos, símiles y demás elementos propios de la madre «poiesis», en un *continuum* de reconocible calidad estética.

Los cinco apartados que componen este herbolario, oloroso a albahaca y perejil, pero también aromado por el estigma de la desolación perpetua —«Traumas», «Interiores», «Exteriores», «Puentes», y «Umbrales»—, son sembríos irrigados con obsesiva recurrencia, por una psiquis creativa compleja, cuya prioridad no es otra que la de convertir esas «utopías divididas por el miedo» que serpentean en su interioridad secreta, en poemas de efectos «desestabilizantes», «conmocionantes», sería más propio decir, necesariamente dirigidos a una sensibilidad lectora especializada en decodificar textos provenientes de poetas que pertenecen a la categoría selecta de los denominados «existencialistas cerebrales».

En el «tembloroso» corpus de estos huertos, es evidente que la hablante lírica, al igual que «un fantasma que recoge amapolas en un desierto encantado», ha buscado alejarse de la condición de

víctima de su propia «gesta épica» para no recalar en excesos melodramáticos, propios de retóricas retardatarias, aunque no haya podido impedir que se filtre, hacia varios poemas, un fuerte sentimiento de orfandad, provocado, en gran medida, por la ausencia temprana de una figura materna; pero, además, generado en una sensación congénita de vacío, cuya intensidad desbordó los cauces de la resistencia anímica de la hablante, desde cuando esta ya no fue capaz de diferenciar los dolores de la cotidianidad con los provocados por los pánicos del dolor desconocido: «déjame permanecer / entre avispa que merodean por mis ojos / para encontrar algún sentido al dolor que desconozco».

La evocación de la ausencia es el acicate mayor que mueve y conmueve la poesía de Cino; en sentido metafórico, es el dedo en el gatillo que dispara hacia el centro neurálgico de poemas que se retuercen agónicos en una suerte de muerte permanente. «La soledad en el poema apacigua la respiración del lenguaje y lo deja hacer, fluida, mansamente», como así lo dice en su lúcida nota prologal la escritora argentina María Malusardi.

En «Tramas» se hace ostensible el potente influjo que ejerció en el yo lírico la presencia protectora de una familia paterna, en cuyo seno vivió no pocos «días del arcoíris», después de haber soportado un «vendaval sin rumbo», el que, literalmente, disolvió su temprana infancia, «como un grano de sal en una playa cansada», dejándole un perenne «hematoma en el vientre», devastador golpe bajo testimoniado por imágenes saeteadas por cortes profundos, de esos que jamás podrían ser suturados: «la muñeca que me envió mi madre / se desarticuló en mis manos».

Paradójicamente, es a causa de esa desarticulación que la marcó de por vida que la voz poética pudo reunir los fragmentos de esos sueños que se estrellaron contra muros de impotencia para volverlos a armar bajo formas poéticas de esplendente origina-

lidad, como estas inspiradas en el cuerpo ausente de una madre lejana en el tiempo y el espacio: «Ahora que no estás / todo parece más fácil / travestida de ti en los objetos que acumulo / un fruto seco pende en mi garganta / y tú / lejana en la raíz del musgo».

Un rasgo de estilo, que habla por sí solo de la sobriedad «académica» que caracteriza a este sugestivo conjunto de huertos, es el que hace alusión a términos metapoéticos, los que en alguna medida nos recuerdan los primeros productos líricos de la autora. Confirman la anterior aseveración estos enunciados que salen al paso en ciertos pasajes de esta atrapante obra: «la intriga del fonema», «cuando el verbo abandona el inconsciente», «evitar el exceso de adjetivos», «sin referentes ni epígrafes/indago la fórmula para desertar de estos signos». «La belleza se despliega ensombrecida» sobre el huerto frutal de la memoria, a través de un lenguaje limpio y desnudo, en ocasiones barroco, el preciso para establecer «puentes semánticos» que van desde una orilla a otra de un río cuya distancia nos recuerda «que estamos solos en un cosmos de orfandad», convicción por la cual empieza a expandirse en el cerebro conflictuado, un amargo olor a flores muertas, como anticipo inevitable de que no hay quien pueda salvarse del naufragio que lo espera bajo tierra: «El puente me recuerda al diván / donde nunca estuve ni reposó mi inconsciente / el olvido una mínima pertenencia / donde todos vamos sin ofrendar nada a cambio».

202

En «Interiores», Cino realiza un inventario amplio y entrañable de las impresiones, humores, sensaciones y rumores que convergieron en la antigua casa familiar, por cuya escalera de caracol subieron y bajaron nada menos que ochenta y ocho peldaños, los pasos de su infancia y adolescencia. Este apartado se constituye en una congestionada bitácora memorística, la que luce amoblada por elementos concretos, tales como lámparas de techo, de pared, de pie y de piso, a la luz de cada una de las cuales el yo lírico

opuso a contraluz, la iluminación pálida y parpadeante que proyectaba su propia sombra; o tales como un buen número de camas diversas, en las que acostó sus «ganancias de vivir y de morir»; o tales como una cantidad nutrida de libros que fueron transformándose en polillas en cada mudanza de casa. Abultando el menaje mencionado, desfilan por la biografía real y ficcional de la voz discursiva, una retahíla de sillas: de bebé, de oficina, de tijera y hasta una de ruedas, en cada una de las cuales la hablante descansó de su proverbial cansancio en diversas épocas, siempre en actitud de esperar ansiosamente por algo que nunca llegó o que llegó cuando ya era del todo inútil que llegara: «hay una silla sin historia / para todos para nadie / hay una silla que me espera».

El eje transversal que atraviesa los cinco bloques temáticos de *El temblor de los huertos* está dado por un lenguaje híbrido en el que se fusiona la lírica con la narrativa, a producto de lo cual son varios los textos con apariencia de microrrelatos en los que funge de narrador protagonista un yo lírico que a sí mismo se acusa de serle «infiel a su sombra», cuando traiciona a su poesía en aras de «intensificar el relato»: «Cada cierto tiempo / me desampara el poema / ese minúsculo engendro que rasgó mi desdén / un corto aliento atascado / en la fugacidad de los bordes».

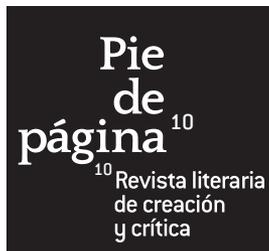
El tono narrativo carga sus tintas en «Exteriores» a lo largo de los quince poemas que conforman este apartado, textos, casi todos portadores de «noticias apocalípticas», las que a diario informan de «carreteras cerradas (...), fuegos cruzados en las cárceles o el sonido de un niño que cae, junto a miles de cuerpos que caen en la masa muscular de calles y avenidas», pertenecientes a «ciudades que se hunden» sin remedio en «bebederos funéreos».

Más, es ya en «Capturas», texto inserto en «Interiores», cuando de las aguas cubiertas por miasmas aciagas empieza a emerger una luz tibia, la que, como una «ducha sanadora» limpia

al discurso de «sudores en quistados», aunque no totalmente, ya que «el malestar siempre ha estado ahí, convaleciente, comiéndose el arbusto del paisaje». En este tránsito desde lo sombrío hasta lo balsámico, cumple el rol de suscitador de optimismo, un «tú» evocado con intensidad abiertamente amorosa; mudo interlocutor capaz de arrancar de la voz lírica versos de potente carga afectiva, como estos cuyo estilo melorítmico no deja de recordarnos al característico del «Cantar de los Cantares»: «Si te nombro un pedazo de mí / se levanta y te conviertes / en el brazo de mar que siempre busco». Horticultor al igual que la voz poética, es gracias al dominio que aquel ejerce sobre esta que «una poeta sin proyectos» se decide a: «simplificar el caos / a mirar el huerto / a ser más cotidiana con palabras lineales y coloquios discretos». Es en esta «última parada», cuando «todo resultó tan perfecto», que la voz solista de este concierto coral llega a admitir, finalmente: «pude bañarme en aguas termales / dejar de lado los fármacos / disipar mis manías / como cuando era una araña fantasma / que abrazaba a la fiera / y mataba a los pájaros». No obstante, la tristeza es una enfermedad crónica que pese a que tiene días en los que parece atenuarse el pesar que la alimenta, sin previo aviso regresa para clavarnos su aguijón en el dolor que más nos duele, ya que «el letargo es un alacrán agónico / anestesiado / que resucita en la caída». Atrapada, por propia voluntad, en *El temblor de los huertos*, Maritza Cino Alvear ha escrito el libro mayor de su poesía, alimentado por la provocación de la ausencia: obra que se ubica en un lugar cimero en los anales de la lírica ecuatoriana contemporánea, tal como de sobra así proclaman estos versos: «Soy la hija de una madre ausente / soy la madre de una hija ausente».

Sonia Manzano

Guayaquil, 1947. Poeta, narradora y ensayista. Su obra poética está conformada por los siguientes títulos: *El nudo y el trino* (1972), *Casi siempre las tardes* (1974), *La gota en el cráneo* (1976), *La semana que no tiene jueves* (1978), *El ave que todo lo atropella* (1980), *Caja musical con bailarina incluida* (1984), *Carcoma con forma de paloma* (1986), *Full de reinas* (1991), *Patente de corza* (1997) y *Último regreso a Edén* (2005). Su poesía fue recogida en el tomo *Poesía junta* (2008). Sus novelas: *Y no abras la ventana todavía* (Premio III Bienal de Novela ecuatoriana, 1993); *Que se quede el infinito sin estrellas* (2002); y *Heces fatales* (2005). Consu libro de cuentos *Flujo escarlata* (1999) fue galardonada con el Premio Joaquín Gallegos Lara al mejor libro de narrativa del año. Su obra figura en las más importantes antologías, entre ellas: *Lírica ecuatoriana contemporánea* (Bogotá, 1979); *Between the Silence of Voices: An Anthology of Contemporary Ecuadorean Women Poets* (Quito, 1997); *Antología de narradoras ecuatorianas* (Quito, 1997); *Poesía erótica de mujeres: Antología del Ecuador* (Quito, 2001); *Cuento ecuatoriano contemporáneo* (México, 2001); *Casa de luciérnagas. Poetas Hispanoamericanas de Hoy* (España, 2007); y *Poesía ecuatoriana contemporánea* (México, 2010).



10 / Guayaquil
I semestre 2023
ISSN 2631-2824

206 **Cuerpo y lengua:
sobre el poemario
Labor de duelo,
de Paulina Briones**

James Martínez Torres

Cuerpo y lengua. Como forma de mostrar en el momento de la enunciación, marcamos la situación del cuerpo de la hablante, ya saben que el cuerpo es un lugar de combate, muerte y resurrección, defensa de sujetos sujetados: «Ingravizar la carne que duele casi crepita / dejar una huella siseante y ambigua». Aquí hay cuerpo (y no la palabra cuerpo), como lugar constitutivo de un trabajo de reinención: minuciosa propiocepción del mirante que habla, torturado actor que sostiene el texto, con una frase que fluye con-

tenida regalando su propio balbuceo, no casual ni torpe, sino re-presentando la sintaxis de la emoción formalizada en el poema, cuando la sufrida subjetividad trabaja como prisma, filtrando imágenes y cuando la fragmentación es el orden del poema: un mundo desplegado, digamos desbaratado y superpuesto.

Todo se manifiesta en variadas estrategias de la escritura, tal vez escasamente racionales o premeditadas. Son hallazgos, a caballo entre las lecturas, la sobrecarga emocional y la fruición de nombrar. Así:

Cómo despliego una lengua / la mía / cómo la acoplo a las superficies o cómo perforo las formas (...) una niña lame un chupete de fresa / la lengua / ese rollo de cajas palpitantes / (...) / esta lengua como pesa / cómo se traslada/ cómo se transforma.

Aquí podríamos anticipar una hipótesis delirante: el despliegue, el peso, el trabamiento o la lentitud serían estados de la lengua, atrapada en su propio asombro ante las cosas, cuando la realidad no se deja nombrar. Y no se trata de una parálisis ante el abismo, sino de una tarea de enunciación. He aquí el mérito de la escritura a cuyo sentido tratamos de acceder. Estamos en el lugar donde la lengua poética pone a prueba su propia función: proferir su discurso, ser (reptando, pujando, tartamudeando) explícita, al menos, arañando nuevos sentidos.

Hay un toque de sabor a caliente miel del erotismo de este duelo, no tan entrevista, que aparece y se esconde entre líneas (ver: los *Nocturnos I-II-III* y el bello poema *Gacela para una fantasía*, homenaje en más de un sentido: donde Federico García es el motivo para otra cosa).

208

James Martínez Torres

Guayaquil, 1949. Magíster en Letras (Universidad Andina Simón Bolívar, Quito), director de la revista *La Esquina y la Orilla*, números 1, 2 y 3 (Casa de la Cultura Núcleo de El Oro). Se ha desempeñado como profesor, investigador y columnista. En cuanto a su obra publicada, se cuentan: *La ciudad va por los cuerpos respirando* (poesía, colección Letras del Ecuador, Casa de la Cultura Núcleo del Guayas, 1999); *De cuerpos y aprendizajes: sexualidad temprana y salud reproductiva* (coautoría con Haydee Martínez, Editorial Abya-Yala, 2002); *Los planes del reino* (poesía, colección La H(o)nda de David, Universidad de Cuenca, 2005); *El deseo de durar* (poesía, edición limitada, 2006, Machala); *La palabra intrusa* (prosa de opinión y conferencias, ED. Gobierno Provincial Autónomo de El Oro y Colegio de Sociólogos, 2008); *De las voces de otros* (ensayos, Casa de la Cultura de El Oro, Colección Jambelí, 2011); *Escrito en hueso* (poesía, ediciones Rastro de la Iguana, Guayaquil, 2015); *Material de ruido* (poesía, Cadáver Exquisito Ediciones, Guayaquil, 2019).



Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes
de Ecuador, bajo el sello editorial UArtes Ediciones.

julio 2023

Familias tipográficas:

Merriweather, Merriweather Sans, Uni Sans y Conduit

En este número décimo de la revista *Pie de Página* compartimos con nuestros lectores artículos académicos diversos: el estudio de un corpus seleccionado del poeta ecuatoriano Juan José Rodinás, los resultados de un proyecto dramático que supuso la participación de la inteligencia artificial como herramienta de producción de contenidos, y la lectura analítica de la crónica escrita en periódicos peruanos a comienzos del siglo XX. Además, en nuestro dossier titulado «En el corazón de la máquina», contamos con cuentos, poemas, ensayos literarios y ficción especulativa, que abordan el tema del transhumanismo a través de la creación literaria. Finalmente, se reseñan la novela *Fiebre de carnaval*, de Yuliana Ortiz, y los poemarios *El temblor de los huertos*, de Maritza Cino, y *Labor de duelo*, de Paulina Briones.

Pie de Página busca ser un espacio para la expresión de distintas posturas teóricas en el campo literario y un lugar de encuentro para la creación, el ejercicio crítico y el debate intelectual.

Cecilia Velasco
Directora de *Pie de Página*