# LA HIBRIDEZ EN POTENCIA CASA DEL LAGO VIRTUAL 2020 — 2021

CASA del LAGO UNAM [VIRTUAL]

culturaUNAM

UNAM La Universidad de la Nación

# A UN PAR DE AÑOS DEL PROYECTO CASA DEL LAGO VIRTUAL

Cinthya García Leyva, directora

La decisión de digitalizar el proyecto 2020 de Casa del Lago UNAM se tomó a partir de la contingencia que todas y todos conocemos, y que nos atravesó en tantos y tan diversos niveles. A mediados de abril de ese año, y a unas semanas de haber comenzado a trabajar como equipo en una nueva gestión, debíamos iniciar el confinamiento y cerrar las puertas del recinto. Así que decidimos abrir otro, uno ficcional. La apuesta inicial proponía, a través de un modelado en 3D, la visualización de Casa del Lago UNAM en un espectro digital que, a manera de contenedor animado, nos permitiera programar actividades de todas las disciplinas artísticas posibles y alojar los archivos de su transmisión y puesta en pantalla en esa réplica redimensionada recién creada. Al poco tiempo de comenzar este trabajo, hecho posible únicamente desde la colaboración e imaginación de muchas personas involucradas, el proyecto cobró una relevancia explícita, que mostró además diversas reflexiones derivadas del trabajo híbrido. Allí comenzó el verdadero reto.

¿Qué implicaciones tiene referir, en una materialidad digital, el espacio arquitectónico de Casa del Lago UNAM, con el peso histórico que este recinto guarda y promueve? ¿Cómo profundizar en un diálogo tanto espacial como arquitectónico y material que vincule el espacio presencial de este recinto, localizado en el corazón del Bosque de Chapultepec, con el espacio virtual que nos exige otro tipo de involucramiento corporal, y que cobra un carácter de ubicuidad que hace posible su presencia en geografías y sitios distintos y simultáneos? ¿Qué se salva y qué se pierde en esta *traducción* material?

Cuando la materialidad se volvió un foco tan importante de atención a partir de este traslado, una de las decisiones que tomamos fue involucrar entonces el término como pregunta y como práctica en nuestra labor durante 2020 y 2021. Así, como pregunta, el término nos convocó a imaginar qué cosas permite el espacio digital, como invitación a recorrerse y manipularse, y cómo potenciarlas para apelar a la ganancia más que a la pérdida. Como práctica, abrió un sin fin de posibilidades de acción digital; para nombrar solo algunas de ellas: pudimos pintar el lago de colores y convertirlo en un escenario de creación autogenerativa; invertir la Casa, moverla, cambiarla de tamaño e imaginar qué hay *debajo* de ella; crear un club nocturno en un sótano de realidad aumentada al que se accede desde uno de los jardines; sembrar árboles sonoros y colocar una piedra de Rosetta en el cielo de la pantalla; componer el primer archivo digital del legendario Festival Poesía en Voz Alta y comenzar a intervenirlo, y pudimos generar múltiples diálogos transnacionales con otras instituciones fuera de México que estaban pasando también por un momento de profunda transformación. La inspiración para todas estas posibilidades de acción, provocada también por las y los artistas que fuimos comisionando para intervenir la Casa, tenía un punto de partida al que apelamos hasta el día de hoy:

pensar la virtualidad no como reducción, sino como potencia, como posibilidad. Lo que puede hacerse, lo que *algo* puede llegar a ser.

Si las exploraciones sobre la idea de arquitectura expandida eran ya uno de los ejes de trabajo contemplados para esta gestión, ¿qué de estas apuestas podíamos llevar también al escenario tridimensional? ¿Cómo convocar a una nueva interacción y a un nuevo diálogo con los públicos, también confinados?

Las discusiones al respecto de este tema ocurrieron en paralelo con una preocupación más amplia, de la que tanto Casa del Lago UNAM como la Coordinación de Difusión Cultural —la Casa de esta Casa— se ocuparon en diversos foros y materiales públicos: ¿qué políticas culturales y qué infraestructuras hacen posible una transformación en el diálogo entre instituciones culturales, agentes culturales, artistas y públicos durante la pandemia por COVID-19? ¿A quién convocamos y a quién dejamos fuera?

El problema atañe también a los modos internos de colaborar: entre otras muchas modificaciones de estas dinámicas laborales, hubo también un cambio importante de roles en el equipo. Todas y todos tuvimos que ampliar y extender nuestros propios marcos de acción. Quien llevaba la producción de conciertos y exposiciones en el espacio físico, debía ahora asumir ese rol en el plano de la digitalidad, colaborar con especialistas en programación web, comprender funcionamientos del internet pandémico, del internet capitalista y de la digitalidad institucional. Quien se reconocía como especialista en comunicación, en diseño, en programación, debía ahora imaginar su capacidad de acción en un nuevo marco, con otro tipo de formulación de redes y de respuesta y retroalimentación de esas redes. El aprendizaje ha sido profundo y no necesariamente fácil.

Hemos debido entender, además, que estas digitalidades, aun contempladas como acciones conectadas y conectivas, responden a una geografía y política específica del país y del Estado en donde se producen, esto es, *están situadas*, y tal condición, no tan obvia en un primer vistazo, permite tender un diálogo de ida y vuelta entre una horizontalidad y conectividad supuesta de lo *online* y una verticalidad y jerarquización supuesta de lo *offline*. Un diálogo que no siempre es armonioso, pero sí productivo.

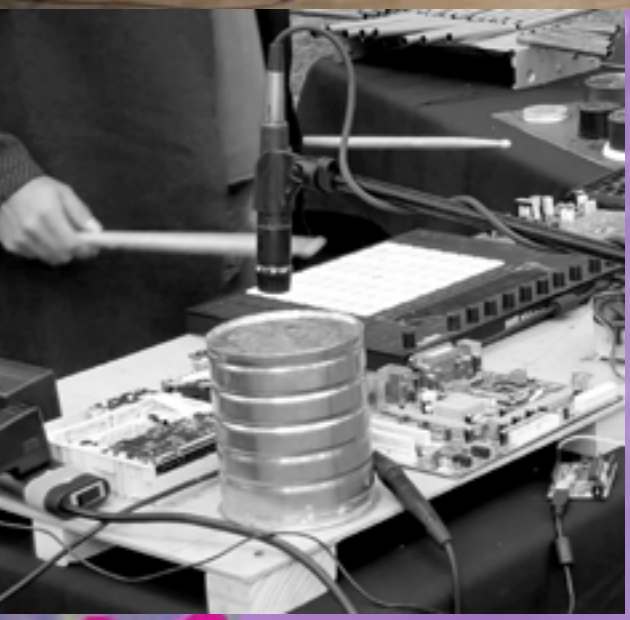
No todo ha sido resuelto, pues el problema es múltiple, complejo y transdisciplinario: al tiempo que se ocupa de conocimientos y desconocimientos tecnológicos específicos en distintos cuerpos sociales, se ocupa también de territorios de divulgación, comunicación, accesibilidad, lenguajes compartidos y también especializados, muchas veces disímiles; al tiempo que se trabaja de manera abstracta con ceros y unos, se pone de manifiesto la dimensión afectiva, intelectual y corporal de todo lo que pasa por esos escenarios ficcionados.

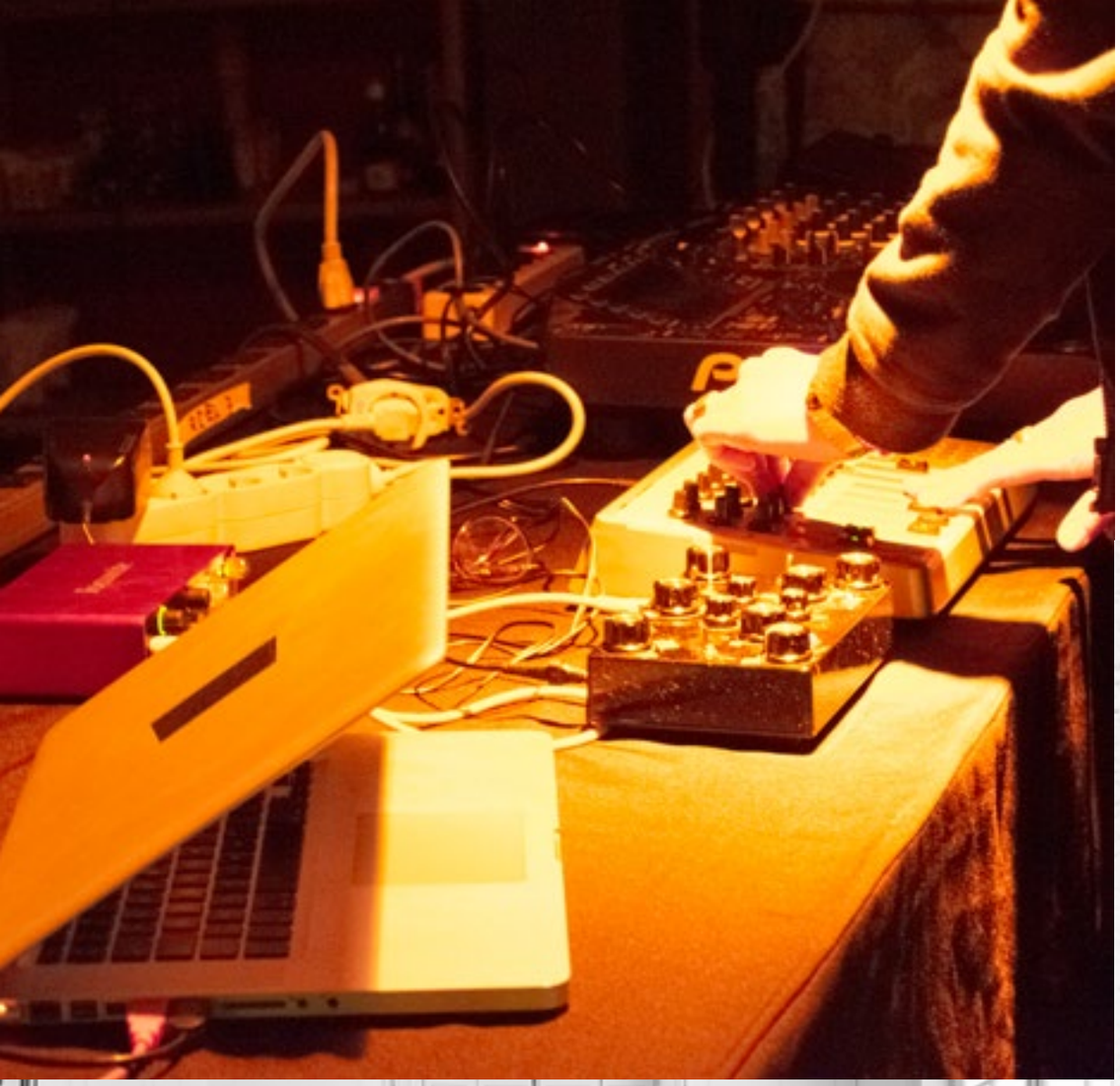
Los cambios se sucedieron de manera encadenada: el famoso Foro Juan José Arreola cambió de nombre al Foro Alicia Urreta, destacando y honrando la labor de una pionera en la música mexicana que merece sólido reconocimiento,

y enfatizando el eje de programación sobre mujeres pioneras en la música que se propuso desde los inicios de esta gestión. Estrenamos entonces un foro virtual en donde se programaron decenas de actividades musicales y de arte sonoro durante los últimos meses. Además, las artes digitales se incluyeron como uno de nuestros ejes programáticos centrales y pudimos comisionar periódicamente a artistas de relevancia nacional e internacional obras creadas específicamente para la materialidad digital, para sumarnos, empujados por nuestra condición contemporánea, al diálogo tan necesario entre artes y tecnología. Aquí tuvieron lugar diversas exposiciones digitales y también la posibilidad de *salir de Casa* para llevarlas a otros dispositivos, redes y modos de circulación. Abrimos también un campo de programación dedicado a la divulgación en torno a las políticas de lo digital, con especialistas de diversos programas académicos y artísticos que han contribuido a pensar los retos transdiciplinares para entender nuestro complejo presente tecnológico; y, en fin, renombramos finalmente, luego de múltiples discusiones internas, las categorías con las que Casa del Lago UNAM continuaría trabajando en los siguientes meses, y que buscaron pluralizar términos que también se vieron movidos y trastocados a partir de la pandemia y las acciones culturales que se llevaron a cabo en los primeros meses de contingencia: ya no literatura, sino textualidades y literaturas, como categorías plurales; ya no solo música, sino también sonoridades. De artes escénicas nos fuimos a nombrar las artes vivas y la expansión arquitectónica, de performatividad corporal nos fuimos a pensar la performatividad web. Y la lista continúa.

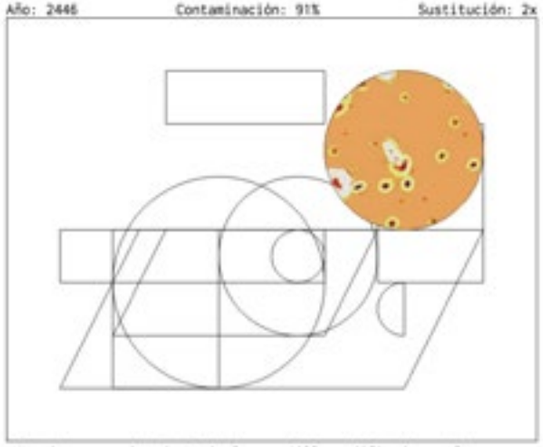
Las presentes memorias ofrecen un vistazo hacia algunas de las más de doscientas acciones que llevamos a cabo durante 2020 y 2021, desde acciones sonoras, expositivas, performáticas, literarias, cinematográficas, de colaboración con festivales universitarios, nacionales e internacionales, entre muchas otras. Pero, más que un recuento cronológico de las acciones realizadas, este material impreso es un nuevo comentario, esta vez editorial, sobre los procesos, las preguntas y las prácticas que contribuyeron a repensar nuestra capacidad inmediata de acción como institución y las líneas de trabajo que se complejizaron y fueron cobrando sus propios marcos de interacción. De la mano de pensadoras y pensadores que colaboraron con nosotros en diversos proyectos, atendemos entonces a una reflexión que regrese al espacio físico, al *libro en mano*, para no olvidar que, como aquel valioso título del paradigmático volumen híbrido de la investigadora y poeta Amaranth Borsuk señala, estamos viviendo *Between Page and Screen*, entre página y pantalla. La hibridez es entonces nuestro siguiente reto.

Este equipo, que se asume como interdisciplinario e intergeneracional, agradece a todas y todos los colaboradores, creadoras, artistas, programadores, gestoras y productores culturales, que se sumaron a estas conversaciones, a estos ríos abiertos de preguntas, y con quienes pudimos construir este proyecto que queda ya como un referente y testimonio de lo que Casa del Lago UNAM suma a sus más de 60 años de historia.



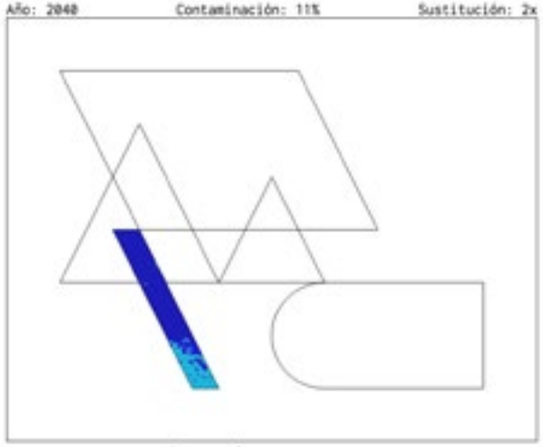


Año: 2446 Contaminación: 91% Sustitución: 2x



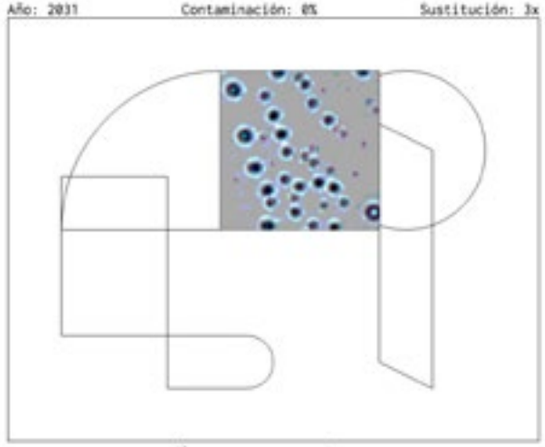
Preciso es morir, destruir los castillos edificados en la arena,
las falsas lunas en el molino de la productividad.

Año: 2040 Contaminación: 11% Sustitución: 2x



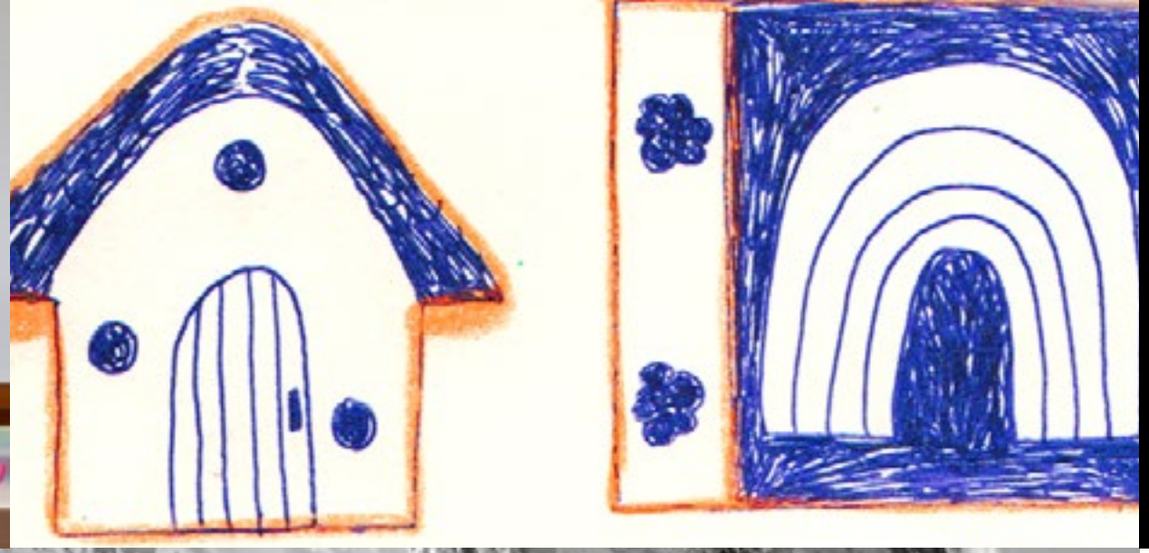
Envenenadas voces recorren
hormigueando las facturas electrónicas.

Año: 2031 Contaminación: 8% Sustitución: 3x



El cuerpo es una ratonera,
una auditoría ambiental que se apaga.


GOODTIME



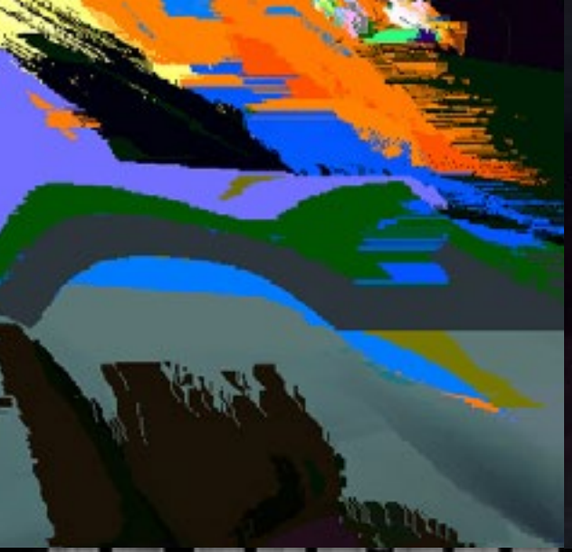
collars

this stellar

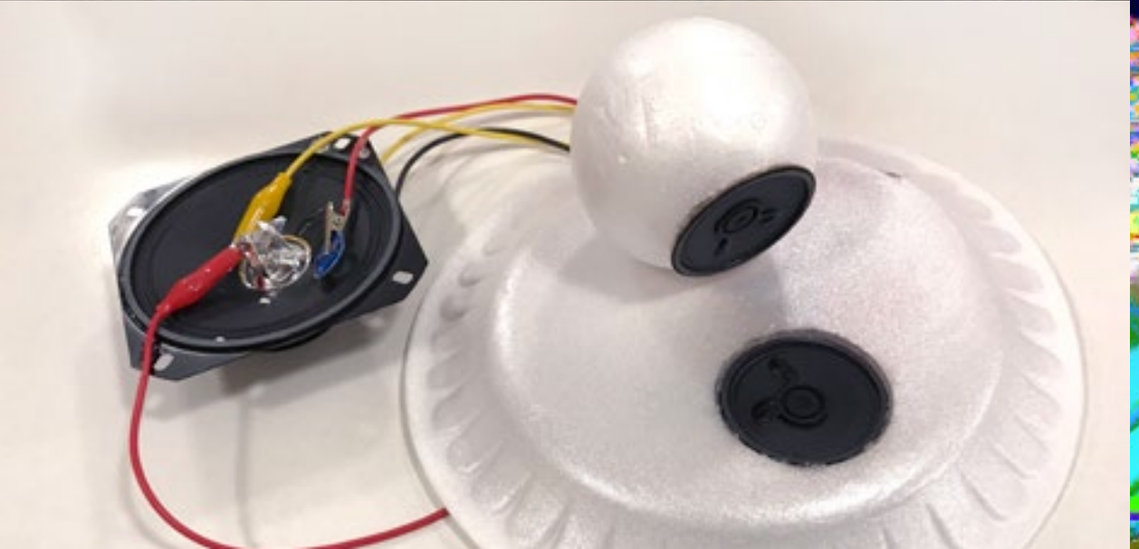
tongues ruffled tendrils pointed in

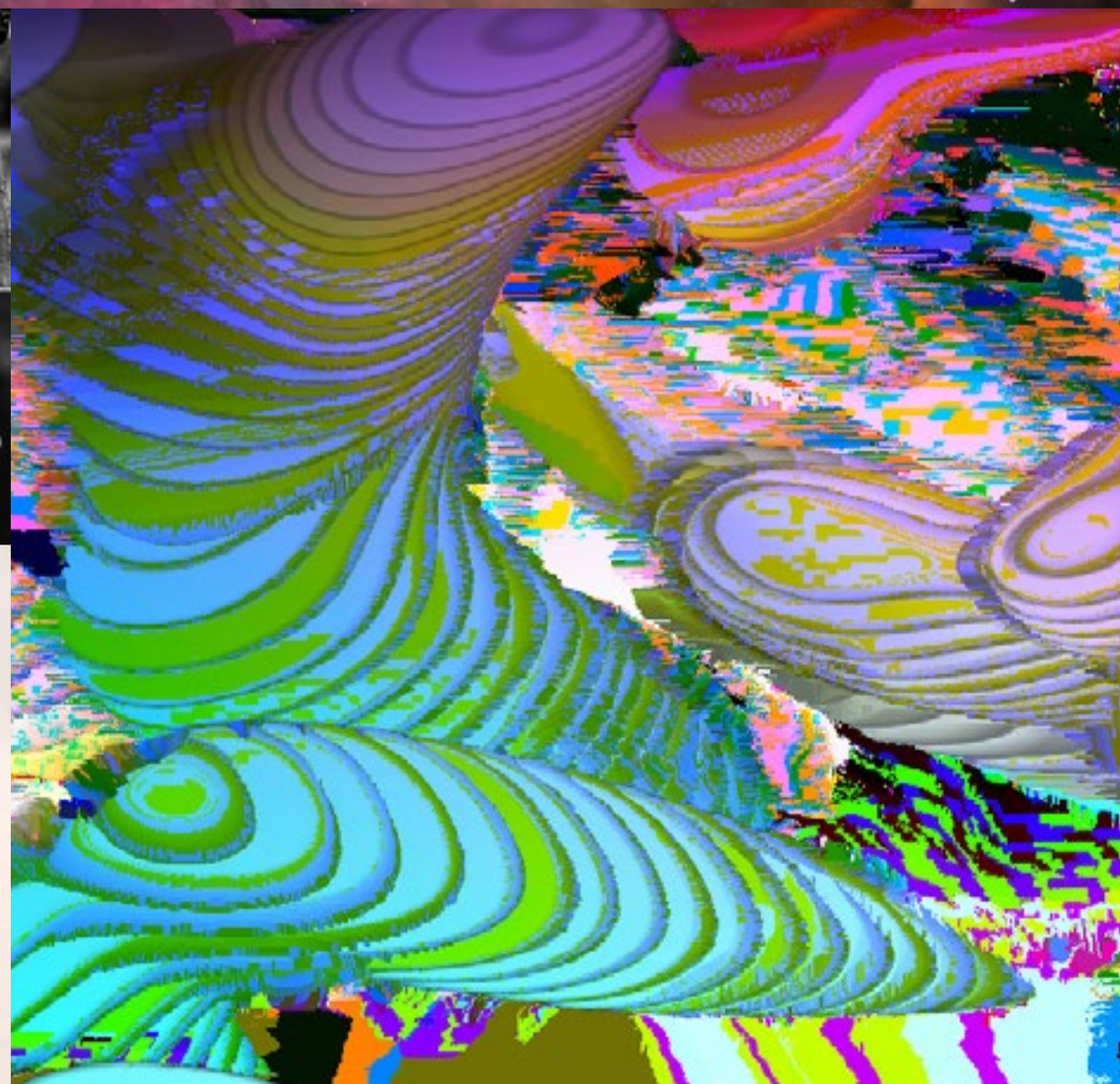
spillage glory glow skin

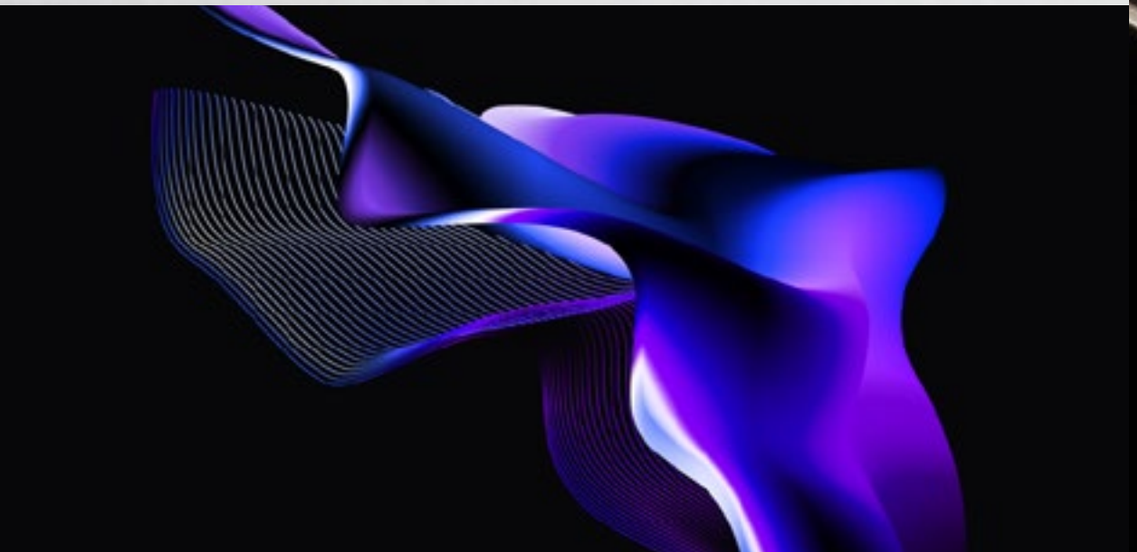
lapses stellar coil crumpet

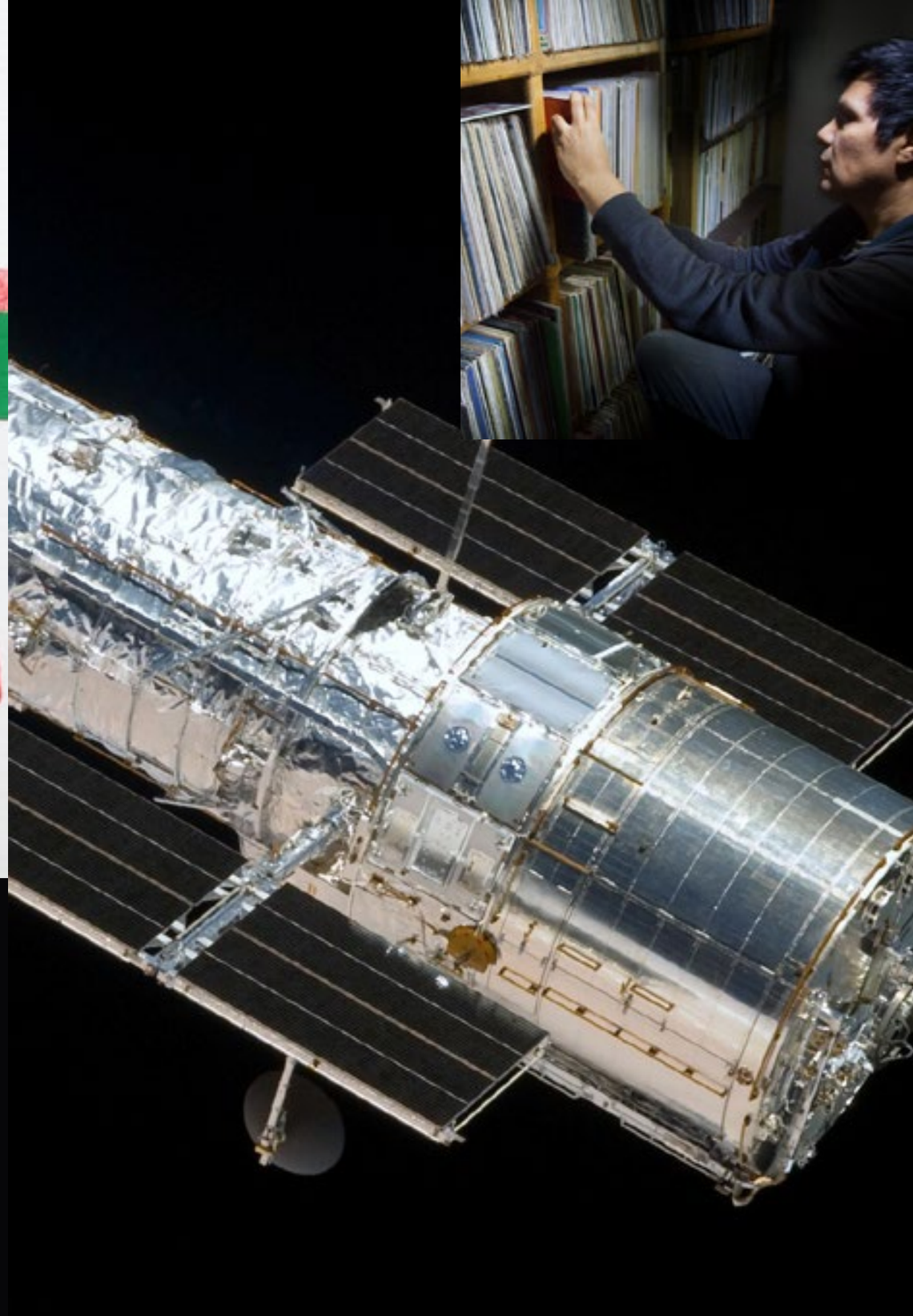


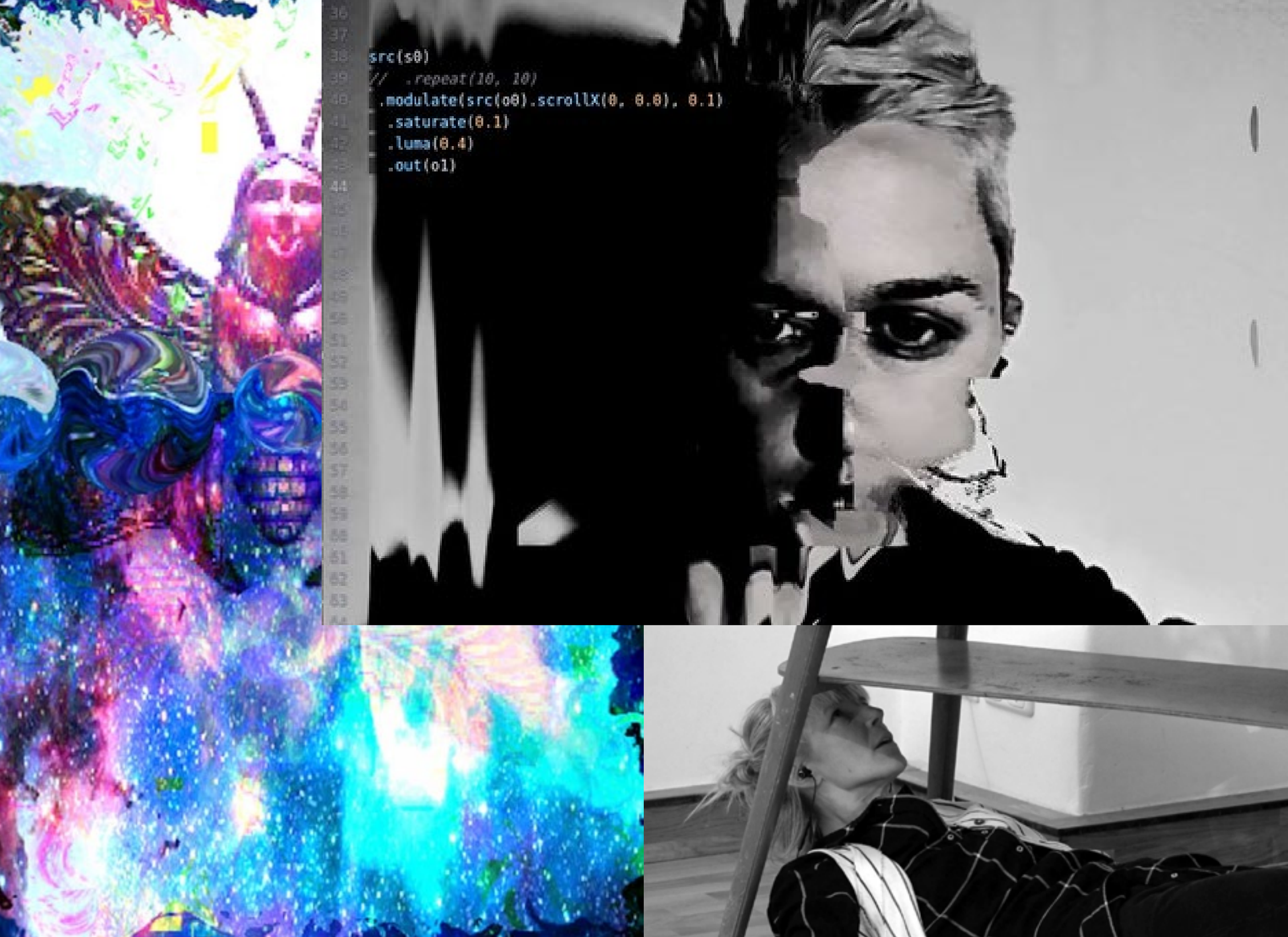

HARMONIPAN
FRATI & C'SCHOENHAUSERALLEE 73 BERLIN

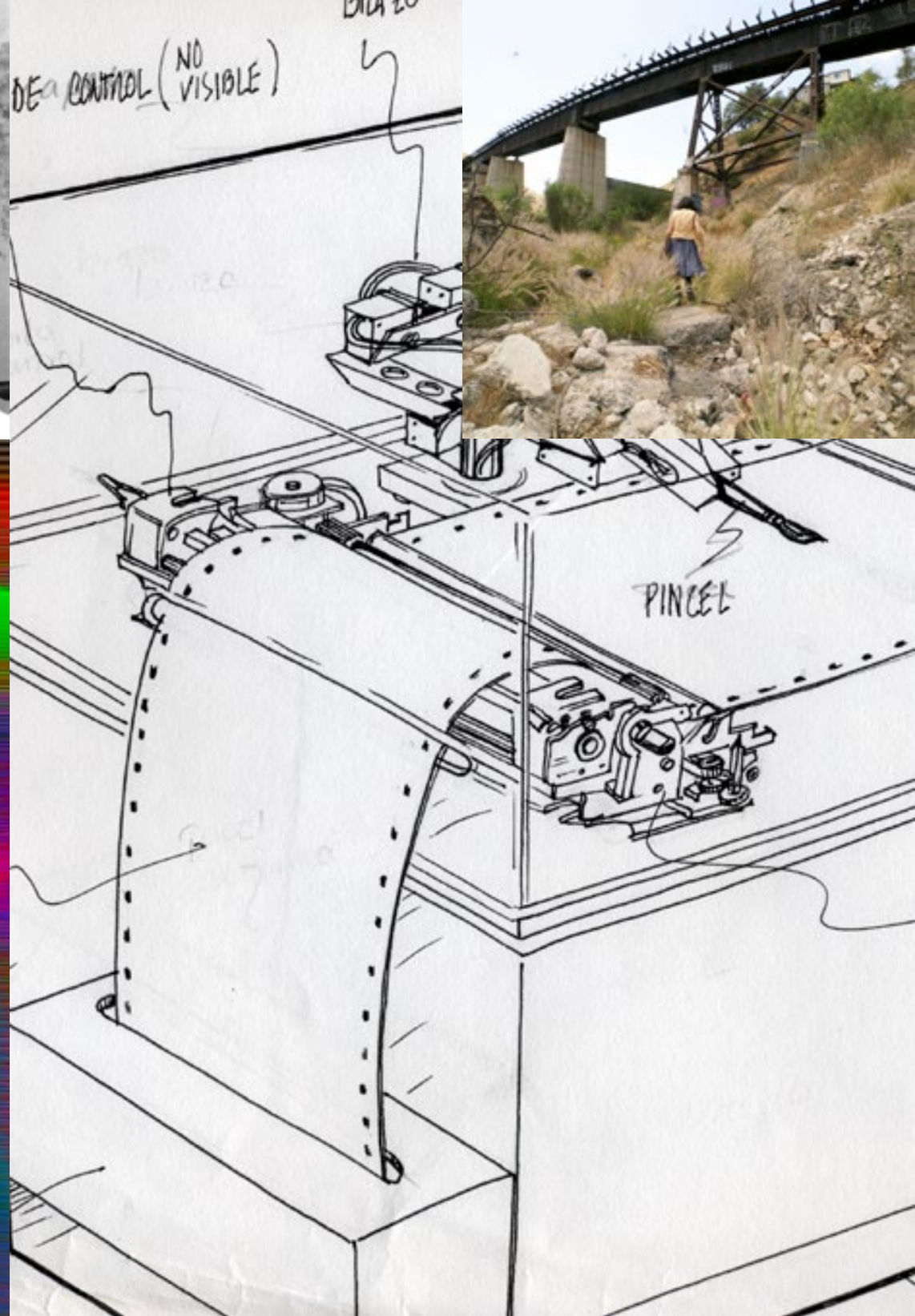









src(s0)
//  .repeat(10, 10)
.modulate(src(o0).scrollX(0, 0.0), 0.1)
.saturate(0.1)
.luma(0.4)
.out(o1)


DE CONTROL (NO VISIBLE)
PINCEL




ZOOM


AMARILLO

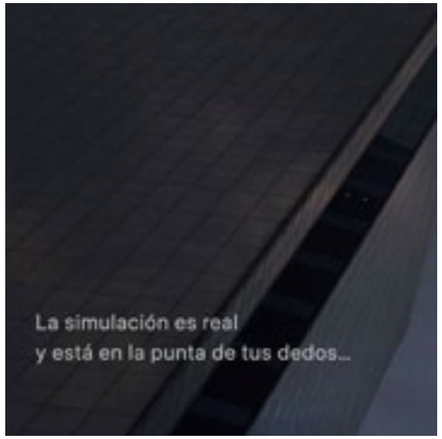
# P L A Y T I M E

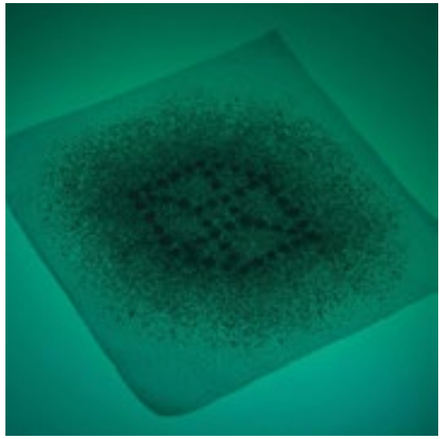
N. Samara Guzmán
Miguel Monroy
Detanico Lain
Radio Nopal
Minerva Cuevas
Mónica Espinosa

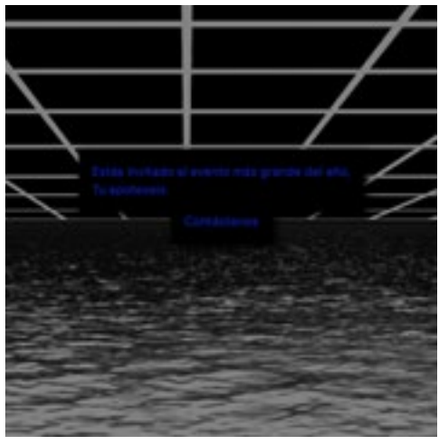
Curaduría: Violeta Horcasitas

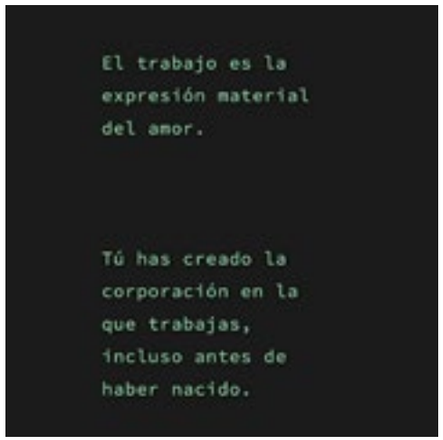
*Playtime* fue la primera muestra virtual de Casa del Lago UNAM, en el marco de la emergencia sanitaria durante 2020. Ésta incluyó distintos proyectos artísticos que conciben lo digital como un espacio desde el que es posible formular estrategias para la vida cotidiana. *Playtime* recupera el nombre de la película homónima de Jacques Tati, que exhibe, a modo de burla, los sinsentidos de la industrialización. La muestra contó con la participación de artistas, quienes reflexionaron en torno al concepto de normalidad y exploraron nuevas formas de pensar el mundo.

casadellago.unam.mx/encasa

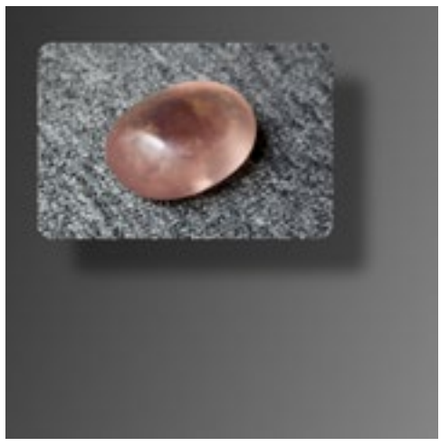






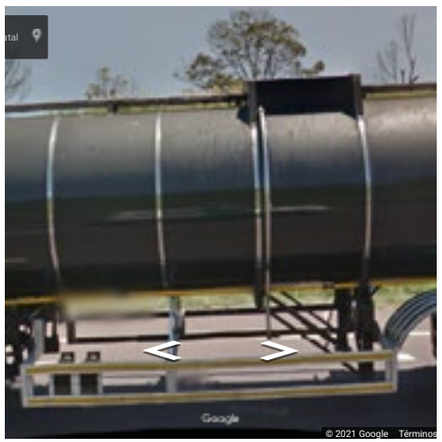




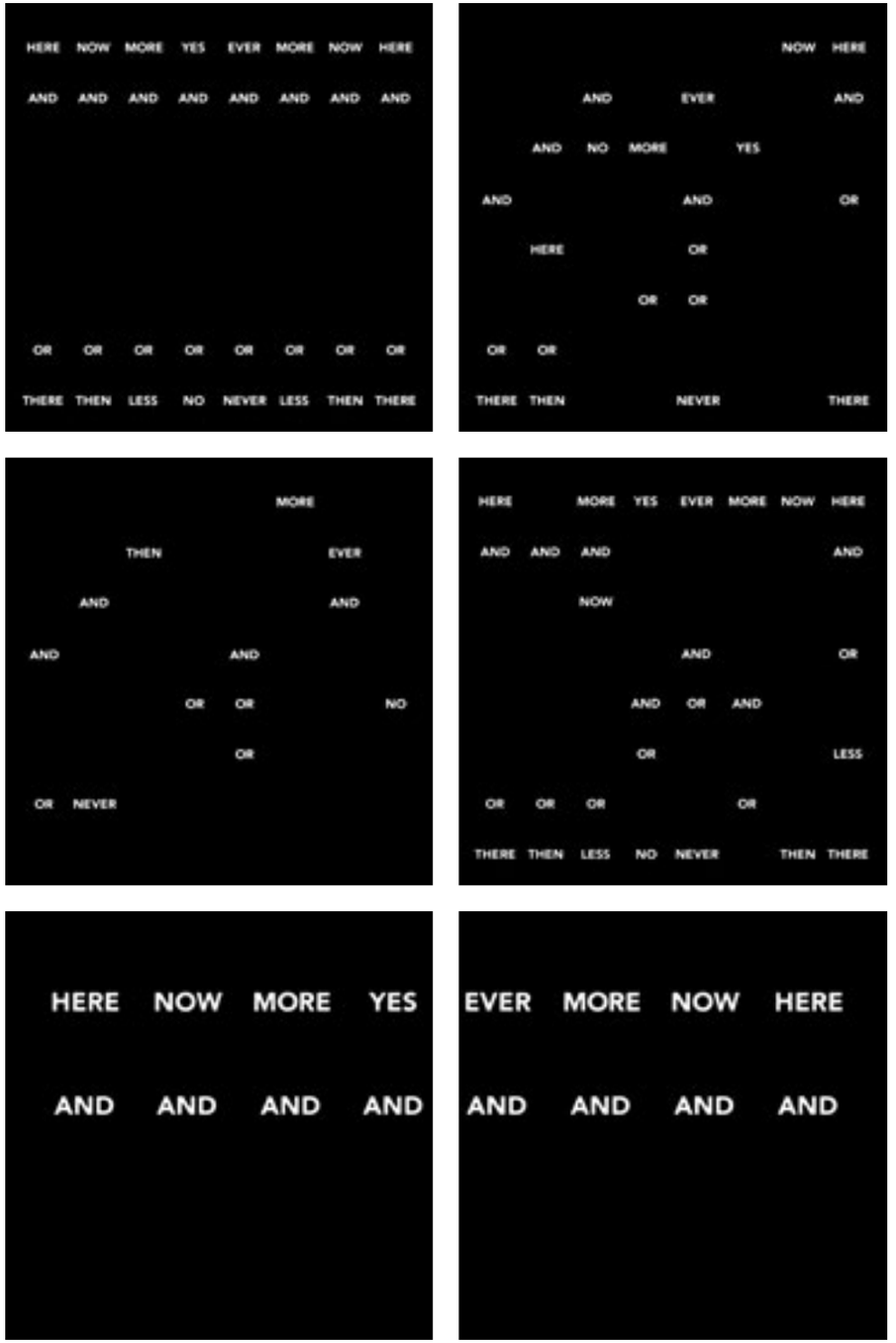
· N. Samara Guzmán
aeropueroto.com/manual-de-transustanciacion-corporativa-spiritcorp







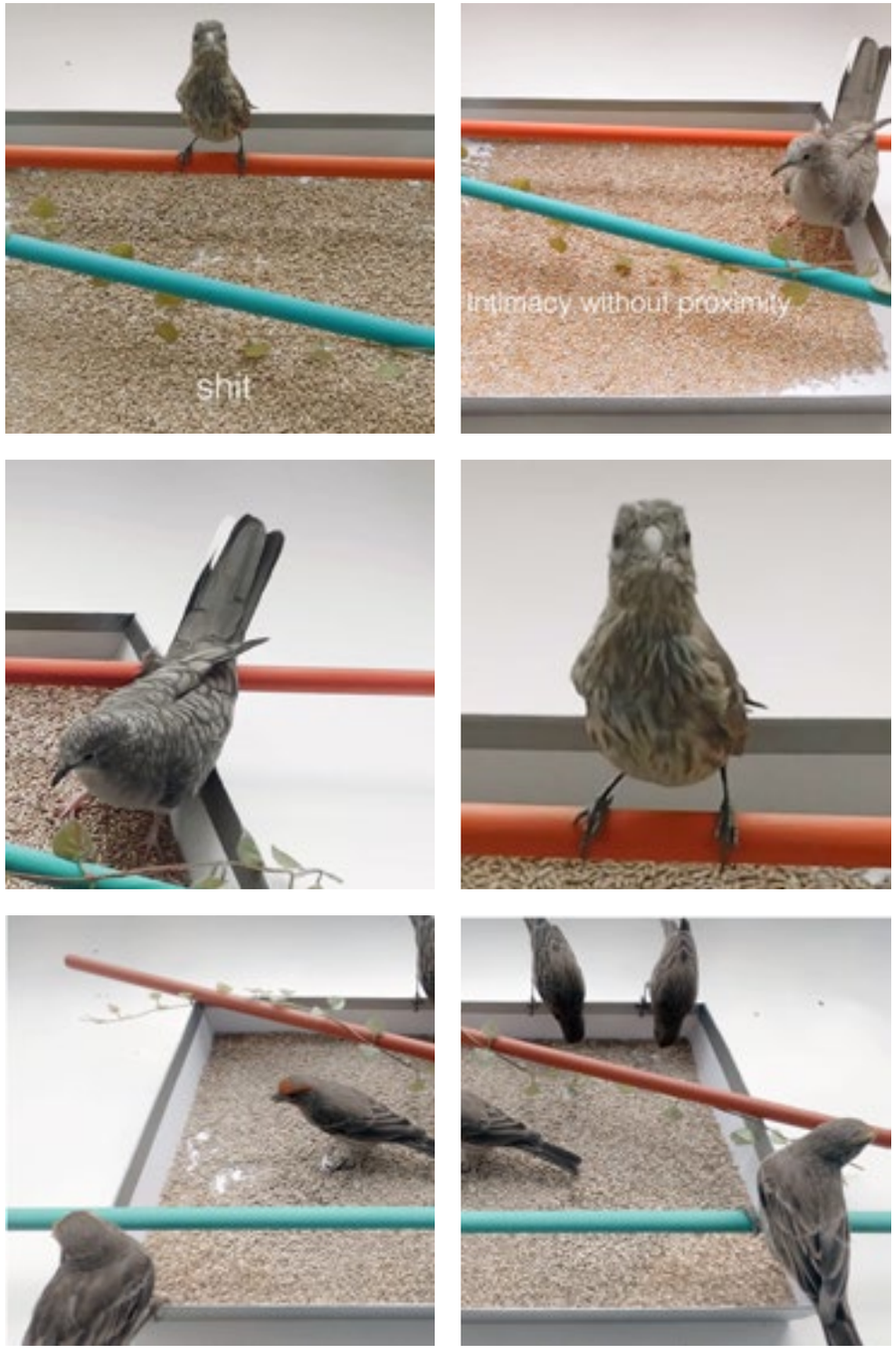

· Miguel Monroy
streetviewselfie.online




· Detanico Lain
casadellago.unam.mx/francispicabiaxhenriroche



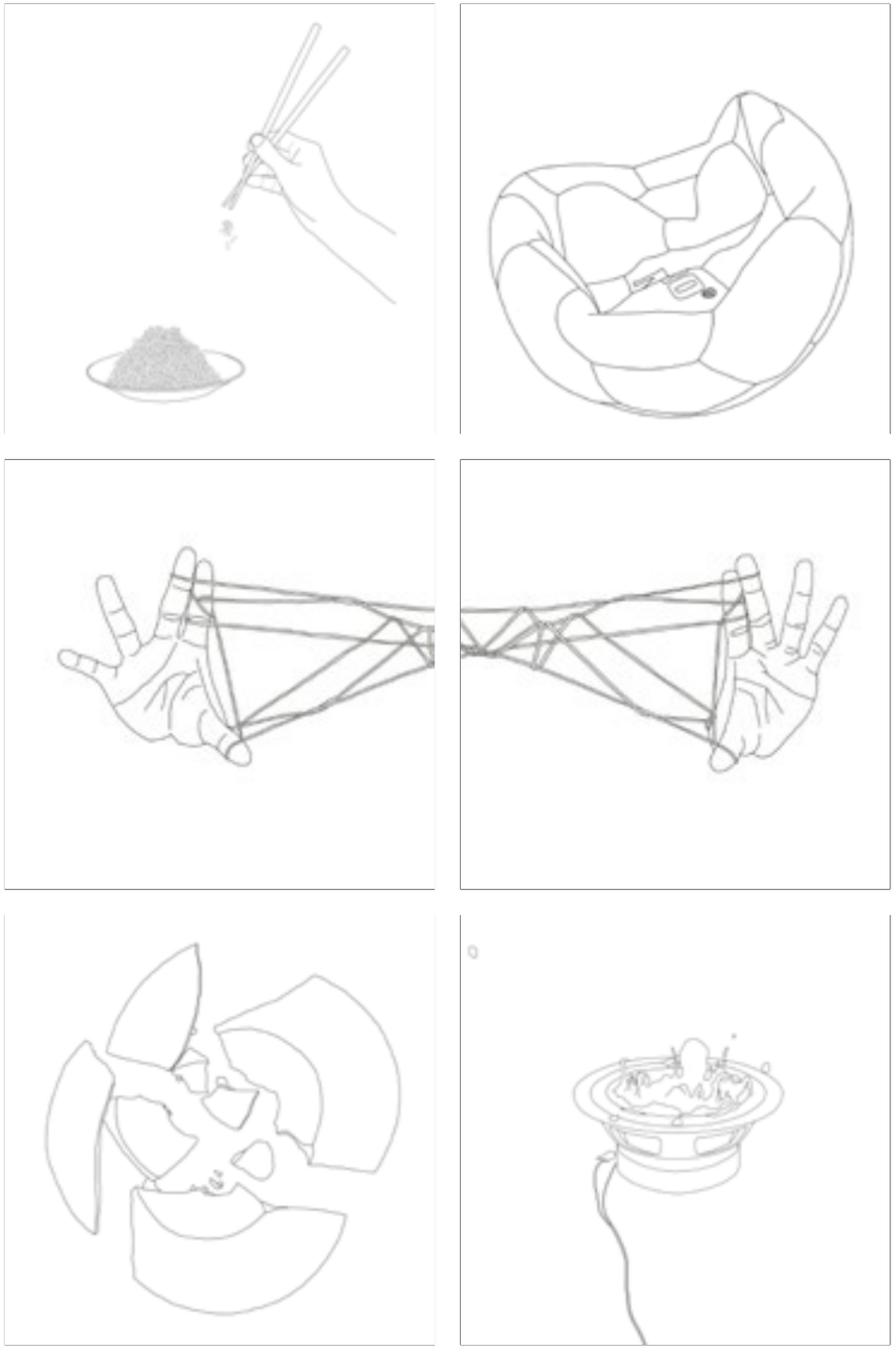

· Radio Nopal
radionopal.com/suenamiplanta




Minerva Cuevas
casadellago.unam.mx/entrelospajaros







Mónica Espinosa
casadellago.unam.mx/lamateriasiempresonrie

# LOS PECES NO VEN EL AGUA

## Geraldine Juárez (SE/MX)

Geraldine Juárez llevó a cabo el *performance* virtual *Los peces no ven el agua,* que aborda la mirada técnica en relación con la prospección, la documentación y la forma en la que algunos artistas imaginan las exhibiciones como herramientas para la crítica institucional, en un mundo *apantallado* por la sensibilidad numérica, reflejada en el número de usuarios o el público virtual. La transmisión de este proyecto se llevó a cabo a través de las plataformas Facebook y Twitch de Casa del Lago UNAM. A partir de esta intervención, la artista entregó un texto que se reproduce a continuación.

casadellago.unam.mx/nuevo/evento/los-peces-no-ven-el-agua-2

I.

Las pantallas son objetos que obstruyen, aíslan, dividen, ocultan, esconden y protegen. Al parecer, "pantalla" es una palabra catalana, un *portmanteau de ventalla* y *pàmpol*, es decir, una mezcla de abanico y lámpara, un material que crea una división en el espacio y un material que protege la —y de la— luz.

Ya sea en forma de abanico, lámpara o pantalla LCD, la característica más poderosa de las pantallas es la discreción con la que dividen, mientras crean, un espacio. Las pantallas se apantallan a sí mismas y funcionan como el agua en el mar: los peces no la ven. El agua es una sustancia física amorfa, mientras que la pantalla puede tomar infinitas formas físicas o imaginarias. El agua y la pantalla son objetos, tienen una superficie y, en ciertas condiciones, son más o menos ubicuas.

La ubicuidad del agua y la pantalla no depende ni de su composición física ni de su función y utilidad. El agua es ubicua en ciertas ciudades no por ser líquida, sino gracias a la tubería. Como Brian Larkin nota, todo aquello que no puede entenderse únicamente como un objeto al verlo operar sistemáticamente es probablemente una infraestructura, porque es materia que habilita el movimiento de otra materia; su peculiar ontología reside en el hecho de que remite a cosas, pero también a las relaciones entre cosas; opera al nivel de la superficie.

Hoy en día la pantalla es un medio y una infraestructura, un medio-infraestructura que, aunque siempre presente, sólo se percibe con relación a la materia que circula a través de su superficie. En palabras de Larkin: vemos computadoras no cables; luz no electricidad; lavabos y agua, pero no las tuberías ni las cañerías. La pantalla es un objeto, un dispositivo, una cosa que permite la circulación de productos, información, conocimiento, cultura, objetos, documentos y, también, de lo que Larkin llama "el entusiasmo de la imaginación", es decir, las imágenes e imaginarios creados al experimentar ciertas infraestructuras a través de ciertas tecnologías, como por ejemplo el Internet.

La pantalla LCD es móvil, ubicua, electrónica, brillante, lisa y radiante, por nombrar solo algunas de sus propiedades. Próximamente también será flexible. La pantalla existe, discretamente, en nuestros espacios más íntimos —la computadora personal, el teléfono móvil que traemos en la mano o la sala de TV en un hogar— y también en los espacios públicos de la vida cotidiana, o lo que era la vida cotidiana: la oficina, el metro, el camión, la terminal de pago de las tiendas, los cajeros automáticos y, claro, el cine. Pero la pantalla solo se manifiesta como pantalla cuando no funciona como tal, cuando no emite la contraluz digital capaz de dividir los objetos de los documentos.


II.

Cuevas, ventanas, vitrales, dioramas, proyecciones, cortinas, incluso el agua son superficies sobre las cuales se ha apantallado el mundo a través del tiempo. La naturaleza arcana de la pantalla (tal vez un imaginario distribuido a través de la pantalla misma) evade definición constantemente. La definición de *screen* en *The Century Dictionary and Cyclopedia* de 1889 ya era multiforme:

> Un marco cubierto, una partición o cortina, móvil o fija, que sirve para proteger del calor del sol o del fuego, de la lluvia, el viento o el frío o de alguna inconveniencia o peligro; para protegerse de la observación, esconderse, obstruir la vista, proteger la privacidad; como una pantalla de fuego; biombo, como ventana, etcétera; por lo tanto, una estructura cubierta, cortina, etcétera, utilizada para algún otro propósito; como una pantalla en la cual se pueden proyectar imágenes vía linterna mágica; en general, como refugio o medio de encubrimiento.

Ciento treinta y dos años después, una definición de pantalla debería considerar también su rol logístico, en el sentido de que la pantalla es una interfaz que permite modular la eficiencia y la productividad. Durante esta pandemia, el conocimiento y el intelecto colectivo se procesan, documentan y cuantifican simultáneamente vía *streaming* y videotelefonía, para hiperflexibilizar la producción y la circulación a modo de cubrir las demandas del mercado laboral. Resulta que una de estas demandas es la disponibilidad permanente de una oferta cultural capaz de circular fluidamente bajo las restricciones requeridas para controlar la pandemia: a distancia.

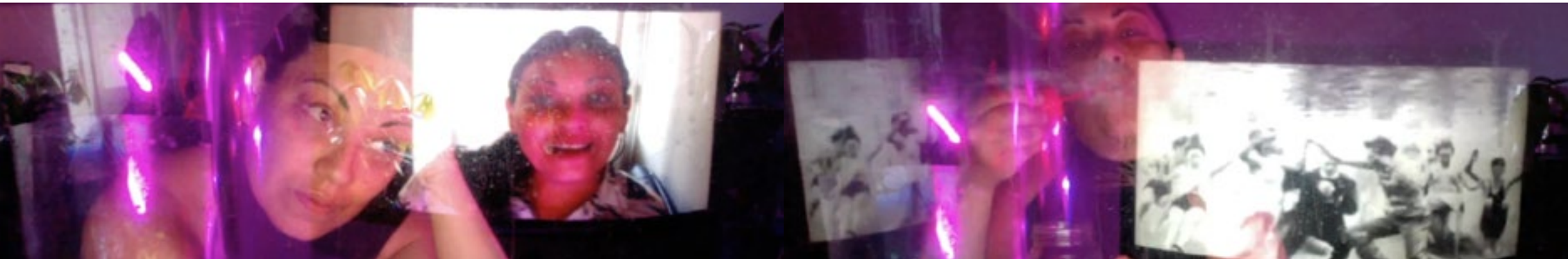
> "La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo. Como la peste, reconstruye la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada."
>
> *El teatro y su doble* por Antonin Artaud

Los claustrofóbicos cuadros de Zoom y los rectángulos de las plataformas de *streaming,* que reemplazaron los escenarios, los espacios de exhibición y el contacto social, no fueron ni casualidad ni reacción; la hiperoferta cultural era ya un desorden latente que, sumado a una condición de confinamiento social generalizado, logró llevar al extremo la mediación de objetos como documentos. Por esto, me parece necesario centrar la atención en la economía política de la documentación, no sólo por ser una inquietud constante en mi práctica artística, sino porque la diferencia entre los objetos y los documentos es una herramienta que nos puede ayudar a revelar potencias e identificar límites entre l*a virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada.*

En 1951, la bibliotecaria Suzanne Dupuy-Briet, también conocida como *Madame Documentación*, escribió un manifiesto titulado "¿Qué es la documentación?":

> ¿Una estrella es un documento? ¿Es una piedrita arrollada por el torrente un documento? ¿Es un animal vivo un documento? No. Pero las fotografías y los catálogos de las estrellas y las piedras en los museos de mineralogía y los animales que se catalogan y exhiben en el zoológico son documentos.



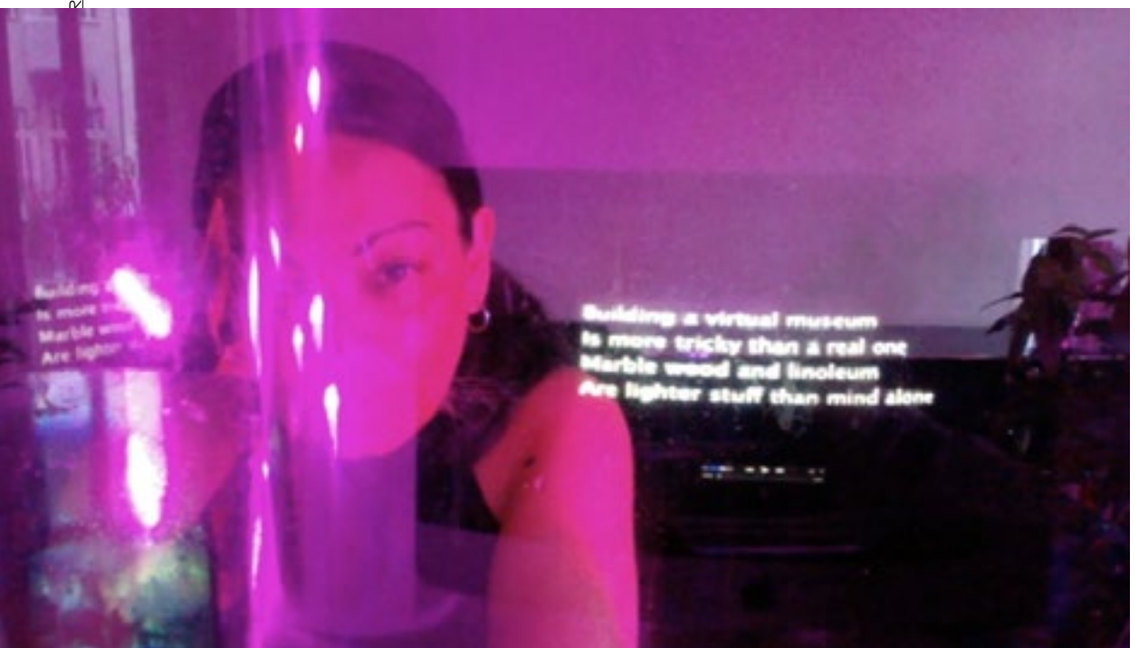


Otros ejemplos:

| OBJETO | DOCUMENTO |
|---|---|
| Mi cuerpo | Selfi |
| Persona | Persona en Zoom |
| *Performance* | *Streaming* de un *performance* |

La diferencia entre objetos y documentos no es un gesto nostálgico ni un juicio estético, es una herramienta crítica para identificar cómo es que los objetos convertidos en documentos son la materia prima de la prospección, documentación y exhibición de la sensibilidad numérica contemporánea. Mi respuesta es desapantallar la sensibilidad numérica. Esto no significa apagar la pantalla, sino invadir el espacio que protege, rematerializar sus materiales y desmenuzar los imaginarios con los que nos apantalla.

III.
Cuando en Berlín las pantallas de PVC comenzaron a invadir y dividir el espacio público al inicio del confinamiento, recordé una imagen de *Cristales líquidos* de Esther Leslie: *La pantalla aparenta ser un acuario, pero el pez vuela, atraviesa el vidrio y entra al mundo.* Algo así como "Los peces no ven el agua", una expresión popular y de fuente desconocida (hasta el momento).




En junio del 2020 presenté *Los peces no ven el agua*: intervención narrativa para la pantalla que empleó la rematerialización de la Casa del Lago (objeto) y su interpretación como objeto 3D (documento) para abordar las prácticas de prospección, documentación y exhibición; su evolución en relación con la data-prospección de colecciones de arte públicas y la forma en la que lxs artistas "imagian" e imaginan exhibiciones como herramienta para la crítica institucional.

Envíe un *e-mail* para invitar a mis amistades a ver el *streaming* el día del evento, ya que no estaría disponible permanentemente en forma de documentación en Facebook u otra plataforma. Iván me respondió después de unos días:

> Recién ahora me doy cuenta de que el título de tu sesión es un pasaje que yo había leído de David Foster Wallace (uno de mis escritores favoritos, ever):
>
> *Van dos peces jóvenes nadando juntos y sucede que se encuentran con un pez más viejo que viene en sentido contrario. El pez viejo los saluda con la cabeza y dice: "Buenos días, chicos, ¿cómo está el agua?". Los dos peces jóvenes nadan un poco más y entonces uno mira al otro y dice: "¿Qué demonios es el agua?"*
>
> *El punto de la historia del pescado es que las realidades más obvias e importantes son frecuentemente las más difíciles de ver y hablar de ellas… tenemos que recordarnos a nosotros mismos una y otra vez:*
>
> *"Esto es agua."*
> *"Esto es agua."*
>
> David Foster Wallace — *This is Water*

Por cierto, *pàmpol* también es un pez, carnívoro, el pez piloto.

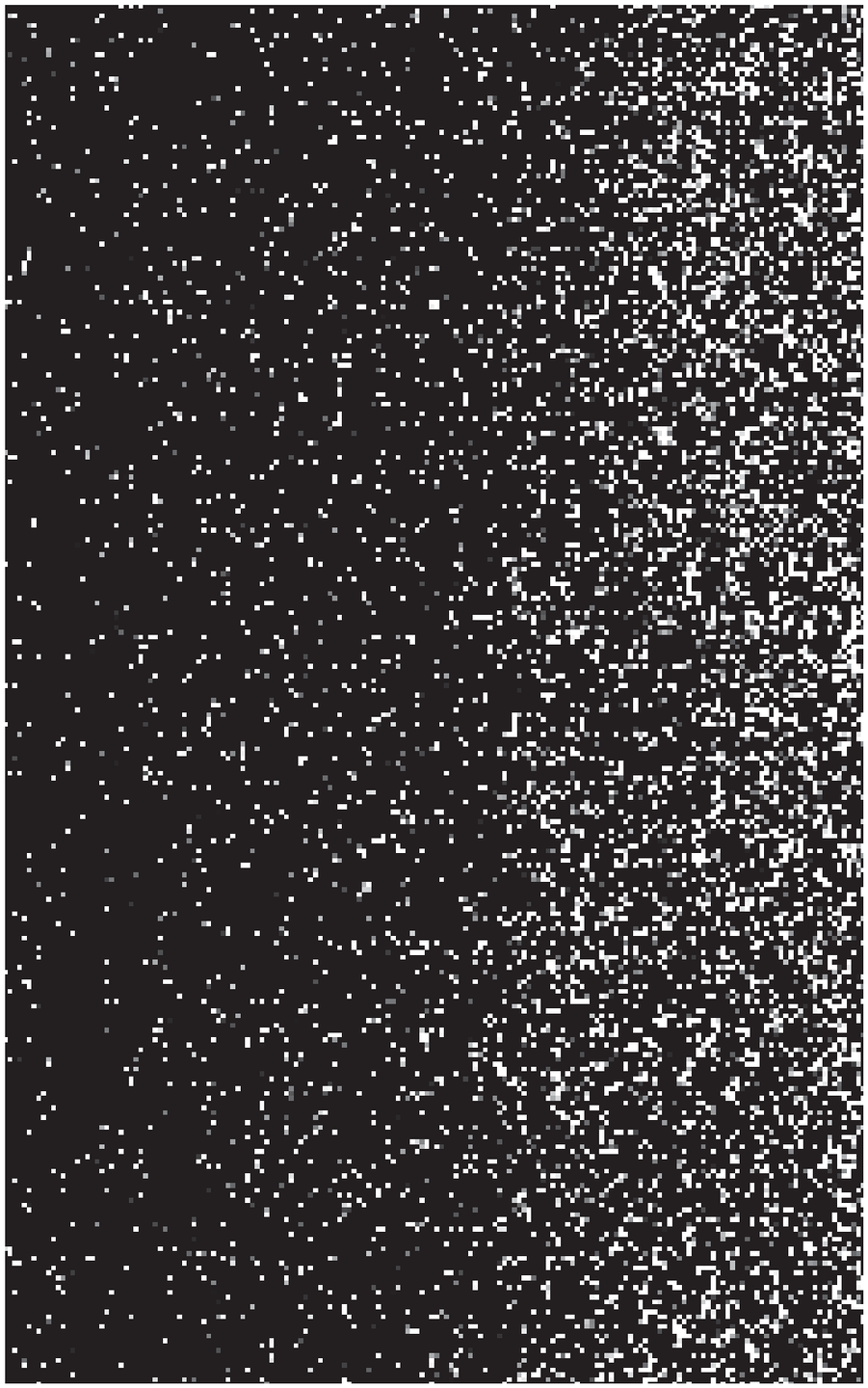
# TEXTUALIDADES EN CONTINGENCIA

Malén Denis (AR) + Minipixel
Marianne Teixido + Daniela Tarazona
Malitzin Cortés + Verónica Gerber Bicecci
Olivia Jack (EU) + Gloria Susana Esquivel (CO)
Martina Raponi (IT) + Gabriela Jauregui
Flor de Fuego (AR) + Jimena González
Fabiola Larios + Maricela Guerrero
Nika Milano + Claudina Domingo
Karla Zárate + *Todas las Anteriores
Elisa Díaz Castelo, Citlali Hernández
+ Lina Bautista (CO)

[+ cartel / camisa]

Dos autoras, cada una especialista en distintos manejos de la textualidad, se encuentran en un *jam* de escritura texto-código bajo un tema en común. En las pantallas compartidas con los usuarios se observan los resultados, los procesos y las variantes de esas escrituras que suceden en un mismo tiempo de acción. Improvisaciones en vivo que nos interpelan sobre los límites del lenguaje y la virtualidad, para replantear la escritura, el texto, la imagen y los sistemas de signos.

facebook.com/CasadellagoUNAM/videos/textualidades-en-contingencia



# LA CIUDAD DE LOS INMORTALES

## Víctor Pérez-Rul

*La ciudad de los inmortales* de Víctor Pérez-Rul es un proyecto de paisajismo, escultura, objetos y elementos arquitectónicos virtuales, que oscilan alrededor de distintas ideas sobre lo vivo, lo inmortal y lo tecnológico. Influenciado por el retrofuturismo y la ciencia ficción, Víctor Pérez-Rul imagina y propone la materialización de mundos alternativos y paralelos. Su proyecto en desarrollo genera experiencias simultáneas para imaginar y percibir el universo, que en realidad los humanos nunca lograremos entender completamente.

casadellago.unam.mx/victor-perez-rul





# UN MUNDO DONDE QUEPAN MUCHOS MUNDOS. UNA LUCHA DONDE QUEPAN MUCHAS LUCHAS

Gran OM & Co (Kloer)

[+ cartel: *Mujer luchando*]

Ubicada en la Milla del Bosque de Chapultepec, en las Rejas de Casa del Lago UNAM, esta muestra exploró temáticas como la Ley Revolucionaria de las Mujeres Zapatistas, el Tren Maya, el Istmo, los inicios y aniversarios del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), entre otras. A través del arte como herramienta de difusión y propaganda, Gran OM & Co se ponen al servicio de las y los de abajo y a la izquierda, de las personas que luchan y defienden causas nobles y de quienes hacen un esfuerzo por mejorar su entorno.

#GranOMenelLago

# LA PERMANENCIA DE LAS PIEDRAS

## Federico Pérez Villoro

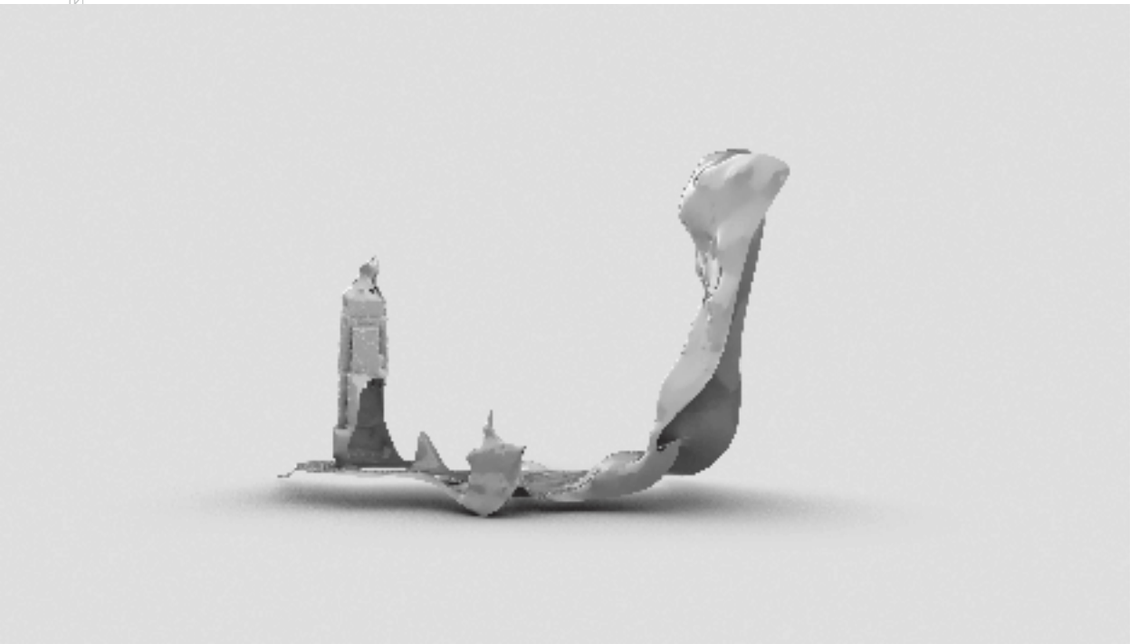
A partir de un recuerdo de su infancia, el protagonista del cuento de esta exposición virtual decide recorrer la Calzada de los Poetas en el Bosque de Chapultepec, para emprender la búsqueda del monumento dedicado a la poeta imaginaria Rosa Espino. El audio de la narración va acompañado de una serie de exploraciones visuales, desarrollada por la artista Julieta Gil. Este proyecto se propone añadir a Google Maps un monumento inexistente. Además, coloca el énfasis en las interacciones mediadas por diversos sistemas de procesamiento de datos y dispositivos inteligentes, y cuestiona los criterios de estas plataformas masivas que no están basados en la realidad física, sino en la ubicación de la búsqueda del usuario.

A continuación reproducimos el texto escrito por Federico Pérez Villoro para este proyecto.

lapermanenciadelaspiedras.com

A la Ciudad de México se llega siempre buscando algo. Yo venía persiguiendo una imagen del pasado. Mi camión llegó a la central de Observatorio y de ahí tomé un taxi al hotel. Habían pasado más de veinte años desde que mis padres decidieron refugiarse en provincia, buscando un modo de vida más tranquilo, y yo nunca había vuelto. Pensé que no reconocería nada, pero ahí estaba el dolor de cabeza que solía provocarme el tráfico de esta ciudad. Durante el trayecto, seguí Google Maps con la desconfianza que acostumbramos los turistas, pero el taxista conocía mejor el camino. Cada vez que giraba en dirección opuesta a lo sugerido por el mapa, se reducía el tiempo de llegada calculado. Cuando el mapa reorientaba la ruta, se dibujaban bucles azules que no correspondían al espacio que cruzábamos, como si las calles se torcieran para esquivar la cuadrícula del mapa. La geometría básica es insuficiente para la capital.

Después del accidente, hasta la migraña era motivo de nostalgia. Estaba perdiendo la memoria poco a poco, como si el impacto siguiera sucediendo en cámara lenta. Mis recuerdos siempre habían tenido coordenadas: los lugares permanecen quietos, se quedan esperando el regreso. Dejar un lugar es perder algo que no se ha ido, volver es darse cuenta que nada es lo mismo. Me era cada vez más difícil atar el hilo de los sucesos, pero todavía recordaba muchos detalles. Por las noches, antes de dormir, me concentraba en ellos: los ladrillos detrás de la enredadera en el jardín de mi infancia, la presión del agua de la manguera con la que jugábamos, la sensación del pasto bajo mis pies. Podría seguir viajando en la memoria, pero no me queda mucha. Conservamos imágenes para detener el tiempo: antes me protegía en el olvido estando en movimiento; ahora regresaba al lugar donde crecí para recuperar mi historia.



Llegué buscando un recuerdo de mi madre, uno de los pocos que tenía de ella. Una vez que no hubo clases en la primaria me llevó a su trabajo en la colonia Anzures. Fue un día largo pero, al terminar, fuimos al Bosque de Chapultepec y después de pasear un rato nos sentamos en una banca a comer helado. Frente a nosotros había una estatua de tamaño mediano. Estaba esculpida en una sola piedra y tenía un rasgo particular: su superficie estaba cubierta de espinas como si fuera una ceiba. Tenía un poco de musgo y acumulaba hojas secas a su alrededor. Caminé hacia ella y la abracé con cuidado. Sentí la humedad que transpiraba y poco a poco presioné mi cuerpo contra las espinas. Recuerdo identificar ese vértigo con el dolor que ahora me es tan familiar.

Mi madre conocía la historia del monumento. Era en honor a Rosa Espino, una poeta imaginaria que le sirvió de seudónimo al general porfirista Vicente Riva Palacio para escribir poemas de amor. Además de dirigir el Ejército del Centro, Riva Palacio fue un historiador acucioso de la violencia en México, fundador del periódico de oposición *El Ahuizote* y creador de la canción popular “Adiós, mamá Carlota”. Fue al mismo tiempo líder de la resistencia contra los franceses y satirista político. Hacía sentido honrar a un hombre que se había jugado la vida tantas veces por el país y cuyo fomento a la cultura había sido extraordinario. Pero también era un personaje trágico. Un general del siglo XIX con ambiciones presidenciales no podía ser poeta. Fue a través de una mujer inventada que el General pudo expresar su intimidad. En aquella época, el prestigio en la literatura estaba resguardado para los hombres, pero Rosa Espino tuvo un éxito excepcional. Enamoró a aficionados y convenció a los críticos más renombrados de su existencia y talento. Sólo una mujer podía escribir versos tan apacibles y encantadores. La estatua espinada era un

monumento a la voluntad suspendida. Riva Palacio no pudo ser poeta por querer ser presidente y no fue presidente por querer ser poeta.

Entré al bosque sabiendo a dónde ir. La Calzada de los Poetas es un andador escondido, marcado por ahuehuetes muy altos, a lo largo del cual se erigen bustos de algunos de los poetas más representativos del México de los siglos XIX y XX. Recorrí la Calzada conteniendo la emoción anticipada de regresar a mi infancia. Observé con detenimiento cada una de las esculturas. Estaban maltratadas y, en ocasiones, las letras de metal con los nombres de los celebrados y fragmentos de sus obras se habían vencido. “Tú eres más mis ojos porque ves lo que en mis ojos llevo de tu vida”, alcancé a leer en el monumento a Carlos Pellicer. Al llegar al final del camino, me encontré con una escultura que, a diferencia de las demás, tenía la base cubierta con mosaicos de cantera. Era la figura de José Guadalupe Posada, ilustre grabador, invitado entre los escritores. Busqué desesperado el monumento de mi recuerdo sin ningún éxito. De las once esculturas la única dedicada a una mujer era la de Sor Juana Inés de la Cruz, y ninguna tenía espinas.

Tomé el celular automáticamente, como quien saca una pistola en un duelo. La memoria muscular no me fallaba. El monumento tenía que estar cerca, y Google Maps lo iba a comprobar. ¿Qué era eso de estar vagando en un bosque a la deriva de un recuerdo confuso?

En el mapa, la Calzada está marcada con unas líneas rojas con íconos a los lados que indican la ubicación de los monumentos. Agrandé la imagen de la zona con mis dedos y noté que no todas las estatuas estaban registradas. De aquellas que sí lo estaban, la de Sor Juana era la más fotografiada. Leí la reseña de alguien que asistió a una lectura en voz alta del *Primero sueño* frente a ella. Dentro de la página dedicada al monumento a Manuel Acuña había una imagen distinta a las demás. Era la foto de una mujer posando como bailarina de ballet con la mitad del cuerpo metida en el centro de un ahuehuete hueco de los que hay en la Calzada. La estatua ni siquiera aparecía. ¿Cómo era posible que alguien pusiera sus fotos personales ahí? ¿Por qué





había sido aceptada por Google? ¿Cómo encontraría el monumento espinado bajo estándares de calidad tan bajos? Me convencí de que era imperativo corregir tal grado de egoísmo y reporté la imagen en la plataforma. En el campo de texto para dar motivo del reporte escribí: “La cursilería de esta imagen es un insulto a Manuel Acuña, el poeta que tomó cianuro por estar enamorado”.

En sus inicios, Google Maps le permitía a cualquier persona contribuir en la construcción de sus mapas editando información, agregando reseñas y fotografiando locaciones. Pero estas posibilidades se han limitado con los años. Y aunque todavía se permiten sugerencias, el proceso de aprobación es mucho más exigente. Ahora hay un sistema de puntos y una comunidad de “guías” aficionados que vigilan la veracidad de la información en los mapas a través de Local Guides. Hacer una evaluación otorga un punto; subir una fotografía, cinco puntos, y hacer una reseña, diez puntos. Las reseñas con más de doscientas letras te dan un bono extra de diez puntos. Añadir un lugar exitosamente te suma quince puntos, que es lo máximo que se otorga por una sola acción. Este puntaje va subiendo de nivel a los usuarios y les da acceso exclusivo a componentes de la

plataforma. Quince mil puntos te hacen acreedor de una medalla como “Master Photographer”, y haber hecho más de cien sugerencias aprobadas, cien verificaciones y respondido a mil preguntas te otorga el título de “Master Fact Finder”. El último nivel requiere más de cien mil puntos. Es un sistema perfecto de labores no remuneradas.

Aunque Google lo hace parecer un juego, construir mapas es un acto político. Cualquier intento por representar la realidad será impreciso y, por lo tanto, negociable. Parecería que el control sobre los espacios ya no depende tanto de las fronteras físicas, sino de la autoridad que se ejerce sobre sus descripciones: los mapas que las regulan y legitiman. Google, por ejemplo, modifica los límites entre países de acuerdo con el sitio en el que te encuentras cuando miras sus mapas, permitiendo distintas realidades políticas de manera simultánea. Los mapas digitales son espacios colonizados dentro del orden de los datos y las lógicas operativas de las plataformas.

Regresé al Bosque durante los siguientes días. En la tercera sección del parque encontré una escultura en honor a Alfonso Reyes que había sido inaugurada en 1975. Visité las esculturas de unas leonas negras que se posan sobre plantas de nopal. Contemplé la figura de unos enamorados en bronce verde oxidado. La escultura del Quijote me pareció desproporcionadamente chica para el paisaje. En alguno de mis recorridos, me capturó un enorme árbol de ahuehuete de unos quince metros de alto, delimitado por una jardinera circular. Estaba seco, era un monumento vegetal a estos árboles sagrados. Buscando en Internet me enteré de que vivió unos quinientos años y se secó en los sesentas. Los cadetes del Colegio Militar lo apodaban “El Sargento”.

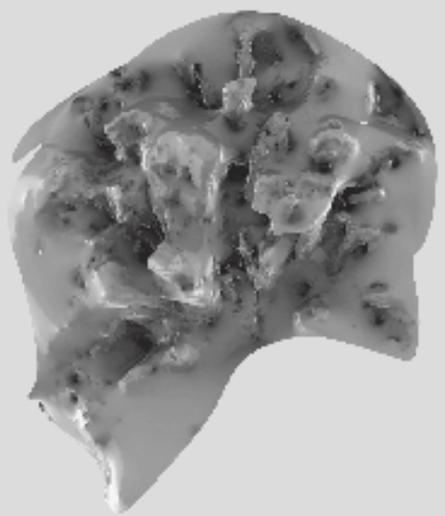
En ningún lugar, ni siquiera en línea, encontré el monumento a Rosa Espino. Era posible que lo hubieran quitado o que estuviera en algún otro sitio, olvidado y cubierto de plantas. Me resistí a pensar que no existiera, pero no podía seguirlo buscando. Cuando mi cerebro pone en duda un recuerdo, es cuestión de tiempo antes de que lo pierda. Los pensamientos se sobreponen desorientados hasta que nublan mi mente y sólo queda la sensación de un vacío ansioso que no puede ser llenado. Es como tener mil palabras en la punta de la lengua. Tenía que actuar rápido, no iba a olvidar a mi madre. Pensé en contradecir mi criterio y agregar el monumento al mapa. ¿Sería posible añadir a Google Maps un monumento que no existe? ¿Podría infiltrar mi memoria en esta herramienta supuestamente objetiva? Recordé la foto de la bailarina y me arrepentí de haberla reportado. ¿Quién era yo para editar los recuerdos de una desconocida? Me quedaba claro que Google Maps no era perfecto. Había escuchado antes del caso heroico de un reseñador de Local Guides nivel nueve —con más de cincuenta mil puntos— que, sin ser notado por Google, agregaba en Photoshop imágenes de ovnis en los cielos de las fotos que acompañaban sus reseñas. Era posible que mi recuerdo también pasara desapercibido. El monumento digital sería un secreto escondido a plena vista. Tendría un lugar con el cual regresar a mi infancia desde cualquier parte del mundo.

Subir fotos personales o información imprecisa al mapa era una cosa, pero lograr que se añadiera un monumento en un espacio público no sería fácil. Tendría que hacer reseñas y generar credibilidad dentro de Local Guides; estudiar los protocolos de moderación de la plataforma, y diseñar una estrategia para burlar sus filtros. Me tomó un par de horas encontrar en Internet foros dedicados específicamente a esto. Encontré en YouTube un video titulado “Easy way to reach level 10 Google Local Guides”,

en donde se describe un truco para obtener puntos muy rápido. Bastaba con verificar el nombre y el teléfono de establecimientos aleatorios y seleccionar “Not sure” indiscriminadamente en cada respuesta. En algunos sitios se sugería responder a preguntas de otros usuarios con una sola palabra, sin importar cuál. A fin de cuentas el sistema otorga puntos por la cantidad de contribuciones, no por la calidad. Sin embargo, en ningún lugar quedaba claro qué tanto influyen realmente los puntos que se tengan o el nivel de la cuenta para que Google acepte una sugerencia al mapa. Todas las ediciones pasarían por distintos controles antes de ser aceptadas. Y aunque muchos de los filtros son automáticos, hay personas que revisan los procesos.

Necesitaba otra cuenta en Google para todo esto. No podía poner en riesgo mi cuenta personal. Pero ¿con qué nombre? Llevaba mucho tiempo sin abrir un correo nuevo. Nunca me di a la penosa tarea de sustituir el nombre de mi cuenta actual por uno más formal que no mostrara la necedad de mi adolescencia. ¿Cuál sería el perfil de una persona motivada a reseñar lugares a cambio de medallas digitales? ¿Qué motiva a los críticos empedernidos de la vida cotidiana? ¿Cómo era posible que alguien dedicara su tiempo libre a esto? Pensé en algunos nombres comunes para no levantar sospecha. “Cecilia Rojas” me pareció creíble y apropiado. Cecilia era la protagonista del libro *Rito de iniciación* de Rosario Castellanos; una joven conflictiva que





llega de provincia a la Ciudad de México, para encontrarse con un lugar deslumbrante en donde se descubre como poeta. Intenté varias combinaciones para el correo, pero estaban todas tomadas. Finalmente acepté la sugerencia del algoritmo: cecilia507527@gmail.com.

El hábito de marcar el mapa se me dio de manera natural. Durante los siguientes días visité sistemáticamente todos los establecimientos que pude desde mi computadora. Después de un par de semanas llegué al nivel siete de Local Guides con cinco mil puntos. Cuando me era posible, visitaba los lugares físicamente para obtener información de primera mano y hacer referencia a los detalles menos esperados. Mis contribuciones tenían que ser convincentes. Además, había leído que era recomendable subir fotografías con los datos de locación habilitados desde el celular. Fue un juego doble: le iba dando vida a Cecilia y, al mismo tiempo, me adaptaba a los gustos e intereses de mi propio personaje. Durante esos meses me hice vegetariano, le tuve poca tolerancia a los lugares de moda y desarrollé una afinidad por sitios históricos de la ciudad.

Dediqué especial atención a los monumentos inaugurados durante el periodo del general Riva Palacio como ministro de Fomento. Él fue el responsable de colocar las estatuas en las glorietas del Paseo de la Reforma, desde la entrada del Bosque de Chapultepec hasta Bucareli. Escribí una reseña muy completa sobre el regreso del monumento de Cuauhtémoc a su sitio original, después de haber sido transferido en 1949 para facilitar la construcción de un proyecto fallido del arquitecto Mario Pani. El lugar exacto había sido confirmado gracias a los restos de piedra morada arenisca en la cimentación. También hice algunas correcciones a la información que se mostraba sobre la glorieta que está en la intersección de Reforma y Río Rhin. Ahí debió haber otro monumento a los héroes nacionales que, junto con el Ángel, habría sido inaugurado en 1910 durante el centenario de la independencia. Pero el proyecto no se llevó a cabo y se plantó una palmera en su lugar. La Glorieta de la Palma, coloquialmente conocida como el monumento al hombre invisible, es ahora parte del paisaje de la ciudad.



Pasé noches enteras dejándome llevar por los algoritmos de los mapas. Hay algo adictivo en acumular puntos que validan nuestras opiniones. Recorría progresivamente los vecindarios de la ciudad hasta encontrar los lugares más recónditos. Buscaba aquellos que no tuvieran reseñas. Descubrí tugurios de mala muerte y una red de casas de citas en la Zona Rosa oculta bajo la apariencia de peluquerías. En Google Street View se veía a la gente caminar frente a estos lugares sin saber lo que ocurría dentro, con los rostros desvanecidos y sus reflejos apenas visibles en los vidrios polarizados que cubren las fachadas.

Una noche me aventuré en el mapa a una zona con bares en la colonia Tabacalera. Visité La Castellana, Los Cuchilleros, El Mirador, La Manifestación y el Bar Oxford. También me detuve a ver las fotos del Salón Isabel, una cantina típica de la Ciudad de México. Tenía puertas de vaivén, publicidad de Carta Blanca, rocola y una televisión para ver partidos de fútbol. Detrás de la barra había una pintura desgastada, como sacada de un tianguis de antigüedades: la imagen de una mujer desnuda sobre una cama llena de pétalos de rosas y con la mano izquierda entre las piernas. El lugar estaba mal calificado, pero el plato de chamorro era popular.



Entre las muchas reseñas había una con mi nombre, hecha desde mi cuenta verdadera. Me tomó un par de segundos entender que no se trataba de un error del sistema. Ahí estaba: bajo mi foto de perfil había cinco estrellas marcadas en amarillo y un texto que decía: “Había sido un mal día y no quería que fuera una mala noche. Me tomé varios tequilas blancos que acompañé con agua mineral. Mi cuerpo se aligeró. Platiqué un poco con el barman. Necesitaba compañía y él me la dio”. No recordaba haber escrito esto. No frecuentaba esa zona en la vida real y no escribía reseñas falsas desde mi cuenta personal. Además, no acostumbro platicar con desconocidos. Al contrario, cuando estoy solo en la calle o en los bares me pongo audífonos para aislarme, y dejo de ir a lugares en los que empiezo a ser notado por el personal.

Quise entrar a mi cuenta para comprobarlo, pero no recordé el nombre de usuario ni la contraseña. Mi mente era un disco duro fallido, lleno de información, pero incapaz de procesarla. Sentí un golpe en el pecho. Por un momento no supe bien quién era y, peor aún, me importó poco. Me reconocí en tercera persona, como cuando te miras en un espejo por mucho tiempo hasta que desconoces tus rasgos. Tener una segunda identidad no es el mejor remedio para alguien que está perdiendo la cabeza. Le había delegado mi memoria a Cecilia, pero ella estaba tomando demasiada fuerza. ¿Cuánto tiempo me había fugado en esos bares? ¿Cómo regresar de este escape accidental?

Mi psiquiatra insistía en que la salud mental depende de la capacidad de relacionarse con distintas facetas de la personalidad y de no aferrarse a un sentido fijo de la identidad, pero me era imposible navegar un ego tan fragmentado. ¿Qué habrá sentido el general Riva Palacio ante su creación de Rosa Espino, aquella poeta jalisciense que dominaba los más difíciles géneros poéticos? ¿Cómo vivir bajo la sombra de esa joven a la que otros poetas dedicaban vigorosas composiciones? Qué contención la suya haber guardado el secreto ante sus feroces enemigos, aquellos que alababan a Rosa Espino ignorando su verdadera identidad. Riva Palacio no hizo demostración alguna durante el nombramiento de la poeta como miembro honorario del Liceo Hidalgo, prestigiosa asociación literaria, y se mantuvo en silencio cuando el eminente

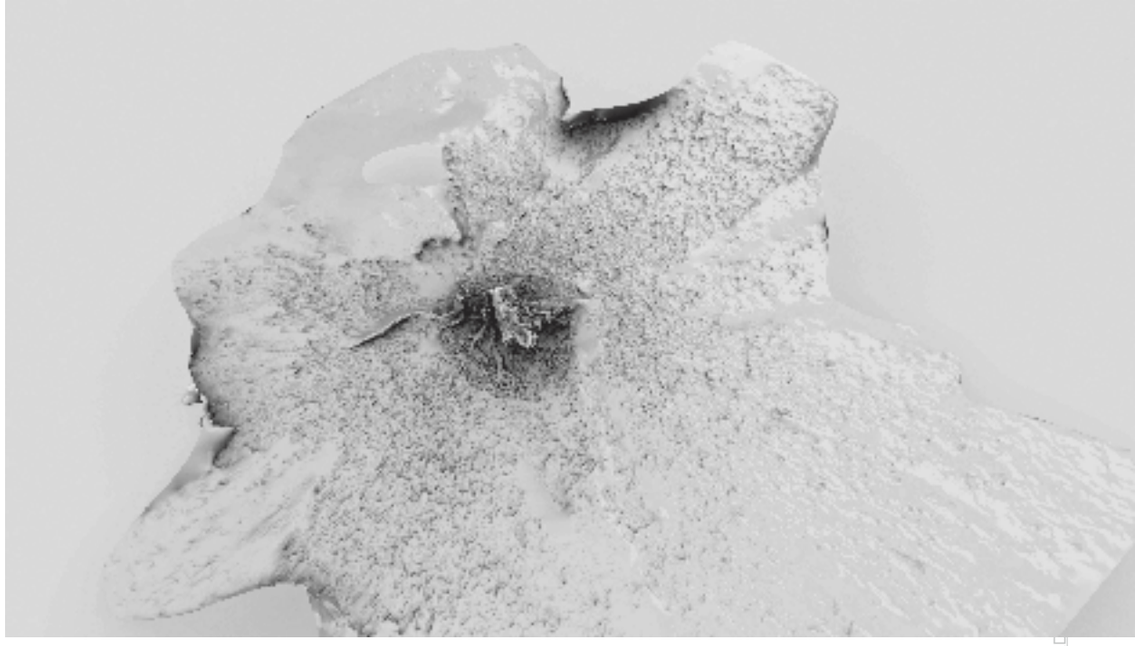
escritor Anselmo de la Portilla dijo que Rosa Espino tenía el alma de una virgen y que esos sentimientos jamás podrían ser expresados por un hombre. Qué compromiso mostró el general ante su engaño. Pero ¿qué hubiera sido de él si no se hubiera destapado su secreto? No fue sino hasta años después que el escritor Francisco Sosa compiló los poemas de Rosa Espino y dio a conocer que era una creación de Riva Palacio. El historiador no resistió la tentación de capturar la hazaña en un libro. Sin embargo, así como los monumentos honran, pero anuncian la muerte, los poemas recopilados por Sosa inmortalizan a Rosa Espino, pero también la destruyen. Al hacerse pública su identidad, se dejó de amar a la poeta incógnita y se admiró a Riva Palacio; se dejó de leer a la mujer y se celebró al hombre por su persistente fraude literario.

Era momento de dar el siguiente paso y recuperar lo que quedaba de mí. Al pulsar el botón “Add a missing place” dentro del menú principal de Google Maps se abre una ventana emergente para introducir información sobre una nueva locación. El nombre del lugar, la ubicación y la categoría son campos obligatorios. Subir más información no es indispensable, pero una leyenda advierte que puede ayudar durante el proceso de revisión. Un menú desplegable muestra las categorías más comunes, casi todas para espacios comerciales. Al pulsar el teclado aparecen textos predictivos que sugieren otras opciones algorítmicamente organizadas por su frecuencia de uso. Bajo la letra “A” se muestran opciones como “ATM”, “ATV Dealer”, “ATV Rental Service” y, un poco más abajo, “Aboriginal Art Gallery”, “Abortion Clinic”, “Abundant Life Church”. Explorar otras letras te lleva a categorías como “Gambling Instructor”, “Japanese Cheap Sweets Shop” y “Karma Dealer”. Sin embargo, extrañamente, no hay una categoría específica para monumentos. Según una discusión sobre el asunto en Local Guides, estos pueden registrarse como “Historical Landmarks”. Ingresé la información que pude del monumento a Rosa Espino y pulsé “Send”.

Esa noche fui a un restaurante, pero no comí nada. Tenía asociada el hambre con hacer reseñas y éstas ya no me servían de mucho. Más tarde fui a un bar y luego a otro y luego a otro.







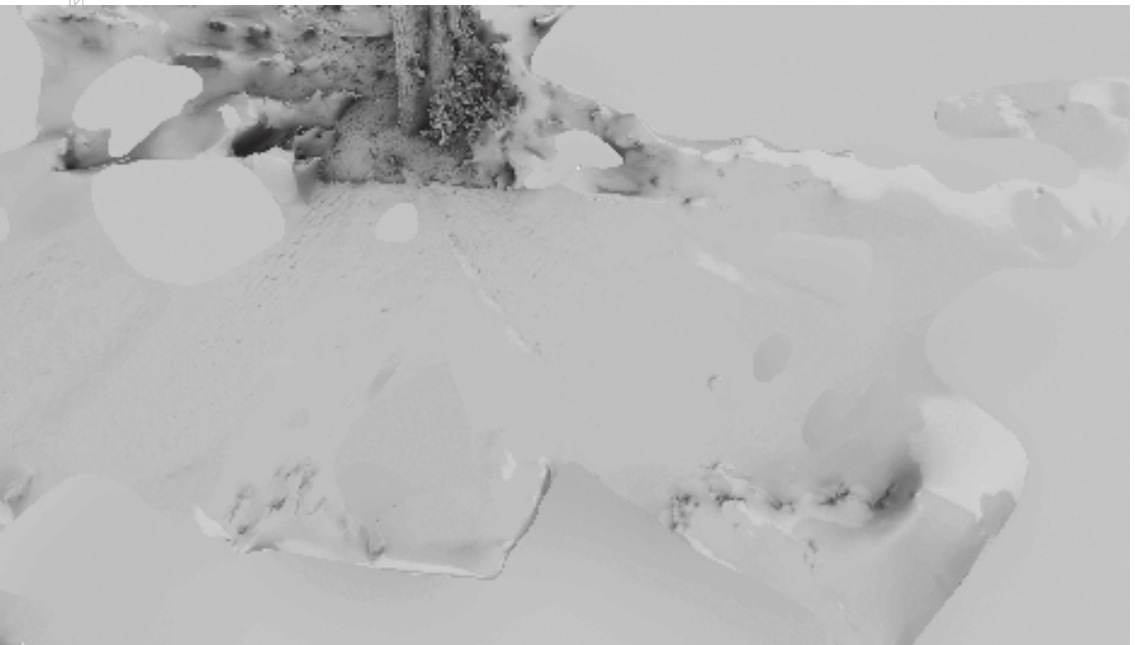
Visité tantos que se me fueron los días. Mi recuerdo había quedado al criterio de Google, pero no recibía respuesta. A veces, cuando olvidaba el celular en casa, lo sentía como una extremidad fantasma. Alucinaba ligeras vibraciones en mi pantalón. Era un fenómeno común con su propia página de Wikipedia: cuando se anticipa una llamada, el cerebro puede malinterpretar otra información sensorial —como contracciones musculares o la presión de la ropa— como señales telefónicas.

Estaba borracho cuando recuperé conciencia en el Salón Isabel. El lugar era más oscuro de lo que aparentaba en las fotos. Estaba sentado en la barra con el cuerpo inclinado de lado para evitar el espejo detrás de las botellas. Arriba de mí colgaba la pintura de la mujer desnuda que había visto en Google Maps. No era la única de ese tipo en el lugar. A mi derecha había un poster impreso en un papel brilloso de una mujer con el pecho descubierto olfateando una flor blanca y otros muros tenían fotos del dueño del bar posando con atractivas mujeres semidesnudas, una versión decadente de la tradición de colgar fotos de clientes famosos en las paredes de los restaurantes. El ambiente olía a cerveza vieja y los ventiladores de madera en el techo giraban lentamente. Después de servirme otro

tequila derecho, el barman se puso a pulir una pila de vasos cortos. No tenía ganas de platicar con él, pero quise forzar mi fortuna, como si romper con mis patrones fuera a provocar un brinco místico en el tiempo. Me quité los audífonos y llamé su atención con la mano. “Te parecerá rara mi pregunta, pero... ¿me has visto aquí antes?”, le dije apenas mirándolo. Sin pensarlo dos veces y como un profesional de la ambigüedad, me respondió: “Te pareces a cualquiera de los extraños que vienen aquí cada noche”. Su tono era tan descomprometido como el mío. No dijimos mucho más, había sido suficiente para renunciar al intercambio.

Me tomé el tequila de golpe. Un hombre grande y sudoroso con una camisa de botones a medio desabrochar se recargó en la barra a mi lado y le pidió cambio al barman. Unos segundos después, se apresuró hasta la rocola y pusó “El Triste” de José José. “Un verdadero macho sentimental”, pensé. Me aturdió la virilidad romántica de aquel hombre y lo predecible del perfil que le construí en mi mente. Algo en mí buscaba una confrontación, me llamaba desde lejos, prometiéndome marcar mi paso por el mundo. Imaginé una pelea en la que terminaba abatido. Y aun así dudé en provocarla, cerrando el puño con una indecisión que venía desde lo más profundo de mi estómago alcoholizado. Fui al baño y me lavé la cara. Respiré profundamente. Regresé a la barra y bebí hasta que me corrieron.





No recuerdo haber escrito una reseña esa noche, pero eso ya no importa. Estaba a punto de volverme anónimo hasta para mí mismo. Pero ¿es posible sostener una identidad en el olvido? ¿Por qué es tan necesario contarnos historias de nosotros mismos? Y ¿qué es la historia, sino la alineación de sucesos fragmentados en beneficio de narrativas oportunistas? Seleccionar un relato es desechar otro. En el vacío que queda —en la omisión— se esconden las mentiras y se genera la ficción. Lo real no cabe en los libros, en los mapas ni en los monumentos, se entierra en el silencio. Más se dice en las palabras que se callan que en las que se pronuncian. ¿No son los monumentos tan solo recortes que protegen la memoria institucional de los hechos? Son fabricaciones, imágenes alegóricas que impiden el acceso a las complejas tramas de los acontecimientos. Los monumentos se sostienen encima de todo lo que no está. Los escritores célebres en La Calzada de los Poetas son posibles sólo en la ausencia de las voces excluidas de su propia historia. El poder se perpetúa en la permanencia de las piedras. Pero ¿cómo renunciar a la memoria sin traicionar las deudas que tenemos con nuestra historia? ¿Cómo liberarse del apego a los recuerdos sin evaporarse? ¿Será que el futuro es una mejor guía para el presente que el pasado?

Caminé de regreso hasta mi hotel desviándome unas cuadras para pasar por un costado del Bosque de Chapultepec. Nadie lo sabía en ese momento, pero unos días después se anunciaría el cierre temporal de sus puertas para evitar congregaciones de personas y reducir la propagación de un virus que desataría una crisis sanitaria mundial. Por decreto del gobierno, se prohibiría el acceso a varios espacios públicos, se suspenderían clases y se cerrarían los comercios que no fueran considerados esenciales para el funcionamiento de la ciudad. Pasaría mucho tiempo antes de poder regresar a un bar.

Entre la oscuridad del bosque vacío, detrás de las rejas, noté el mármol de una estatua al centro de una fuente apagada. En la copa de los árboles se asomaba la punta del Castillo de Chapultepec. Habían pasado más de cien años desde que el general Riva Palacio giró instrucciones para adecuar el Caballero Alto —la torre principal del castillo— y erigir ahí el primer



observatorio astronómico del país. Transformó un centro de batalla en un cuarto para ver las estrellas. Porfirio Díaz le había hecho ver que los mapas podrían servir para unificar la identidad mexicana. Así es como nace el observatorio, para precisar las longitudes de las ciudades, pueblos y puntos importantes del país. El 5 de mayo de 1878 se pusieron en marcha sus labores y el aniversario de la victoria en Puebla contra los franceses se celebró observando el firmamento. Esa misma noche se estudiaron las posiciones de dos estrellas, una en la constelación del Boyero y la otra en la de Leo. Éstas sirvieron para establecer la hora del meridiano y las coordenadas geográficas de ese nuevo cuartel científico.

Me recliné sobre la reja y me quedé mirando el cielo. Quizá antes la ciudad era más oscura y podían observarse las estrellas, pero no me fue necesario verlas para saber que estaban ahí. Los pocos puntos brillantes que se notaban eran satélites. Esas máquinas que ahora nos orientan me miraban de regreso. De pronto sonó mi celular. En la pantalla bloqueada se alcanzaba a leer el fragmento de un mensaje de Local Guides: “Hola Cecilia, ¡felicidades!”. Tenía ya varios meses usando la plataforma y esas notificaciones no eran frecuentes. Entré a la aplicación y leí el texto vorazmente, sin dejar siquiera que se formaran las palabras. Era corto y tenía el tono amigable característico de Google: una de mis fotos, la de un sándwich a medio comer, había sido vista más de mil veces.

# TODO LO QUE LA LUZ TOCA

José de Sancristóbal
Lucía Vidales
Gabriel Esparza

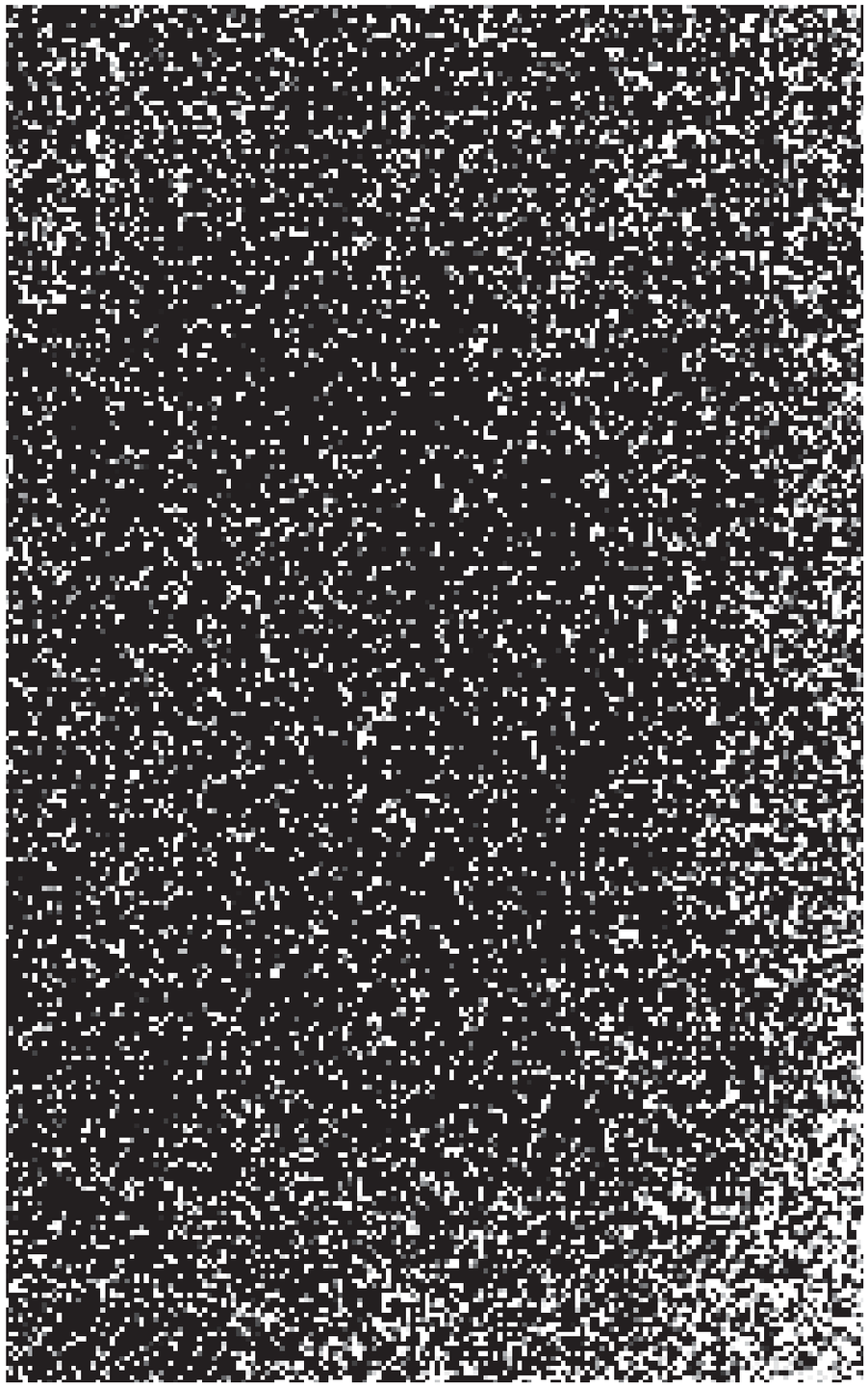
Curaduría: Fabiola Talavera

[+ postales: José de Sancristóbal y Lucía Vidales]

Poesía en Voz Alta fue uno de los movimientos de teatro vanguardista más emblemáticos en México, desde su conformación en 1956. Apoyado por la UNAM, en él participaron personajes destacados como Juan José Arreola, Leonora Carrington, Octavio Paz, Juan José Gurrola y Elena Garro, quienes conjuntaron la poesía, las artes escénicas y las artes visuales en sus presentaciones. Este movimiento es el origen del Festival PVA, con sede permanente en Casa del Lago UNAM desde el 2005.

El Archivo Digital Poesía en Voz Alta busca reunir documentos históricos vinculados al movimiento y constituir un diálogo abierto y en construcción permanente, con el llamado a diversos artistas a crear obras digitales en torno al archivo. *Todo lo que la luz toca*, de José De Sancristóbal, en colaboración con Lucía Vidales y Gabriel Esparza, reimagina los colores, movimientos y sonidos de esas puestas en escena fundacionales y cuestiona los límites de la preservación y la representación de la historia.

casadellago.unam.mx/todoloquelaluztoca



# R O S E T A

## Irene Dubrovsky (AR/MX)

Irene Dubrovsky explora los bordes entre la imagen, el signo y el mapa. A partir de la Piedra de Rosetta y de la reflexión acerca del devenir del lenguaje, este proyecto es una investigación transdisciplinaria que se concreta en una pieza digital. De gran complejidad, *Roseta,* de Irene Dubrovsky, intersecta la astrofísica, la lingüística, la criptografía y la matemática. Al tiempo que crea y explora mapas estelares, propone pensar en otros mundos posibles.

casadellago.unam.mx/proyectoroseta

*ROSETA*

Javier Betancourt

El título de este proyecto de Irene Dubrovsky evoca la piedra hallada en el norte de Egipto, la memoria incrustada en diferentes escrituras que reverberan unas con otras y se unifican en un decreto único. El mensaje original de aquella famosa estela de granodiorita irradiaba en todas las direcciones del reino de los Tolomeo y, desde entonces, atraviesa el tiempo histórico.
Sobre esa piedra viva gira el círculo en el que la artista encripta el lenguaje de la ciencia moderna, de la astrofísica, de los programas digitales, de las matemáticas en la era del arte de la memoria global que representa la Internet, la red que forma e informa.

La obra de Dubrovsky transmite la fascinación de quien mira el cielo de noche: masas de estrellas, constelaciones y materia negra que viran en torno al punto de ubicación; inspiración poética que ansía encontrar el ritmo de esos infinitos que giran y se encriptan unos con otros. La imposible ambición del astrofísico por descifrar todo el universo —o los múltiples universos—, la artista la alcanza en su lenguaje propio, apoyada en la ciencia con la que comparte el espíritu inquisitivo.

La obra *Roseta* nada tiene de estática, pues el cielo da vueltas sin cesar en torno al centro en el que se sitúa la mirada: disco que la artista acelera y desacelera con el ritmo que ella descubre y en el que graba el infinito universal y el infinito de ella misma. Un microcosmos que se entona con la danza del macrocosmos.

Esta pieza invoca, sin proponérselo, la experiencia del templo en la que reaparece la perplejidad del ser que se descubre como parte de una totalidad. El santuario le revela la forma y el ritmo del cosmos.

El templo auténtico no debe ser inmóvil ni estar muerto, debe construirse en relación con el cielo, con una separación, un corte, como indica el verbo griego *temno* (anatomía, tomo). Es válido únicamente si el eje central conecta el cielo con la tierra: ombligo de la tierra y centro del ojo que ve el cielo girar. Hay que hacer un esfuerzo por separarnos de las imágenes arqueológicas de los templos excavados, de los museos de piedras o mármoles rígidos y fragmentados, y librarnos de la solemnidad, del peso institucional que tienen la religión y el poder para dirigir las creencias de quien acude a un templo.



El centro de ese templo auténtico es aquel que ubica el disco en el lugar del que contempla, del que se hace uno con el templo. Término éste, el de la contemplación, que de tan usado pierde su obviedad: la obra *Roseta* invita a la experiencia contemplativa de quien mira y se deja arrebatar por la música de luces y voces que Irene Dubrovsky ha aprendido a escuchar.

Libro y partitura, la arquitectura del templo encripta patrones y ritmos que la artista reproduce con ciencia y sensibilidad, espíritu y leyes de la física que componen melodías sutiles. Un templo, que se precie de serlo, es un texto sellado que hay que saber abrir y aprender a leer, de ahí la inspiración que Dubrovsky encuentra tanto en programas de astrofísica, como en la tradición hermética que culmina con Giordano Bruno, cruelmente sacrificado por atreverse a ver y traducir los textos inscritos en el cielo. El templo real es un ojo para ver el cielo y para verse a uno mismo.

Un templo auténtico es una piedra de Rosetta anclada en la ley de gravedad del ahora, pero que se dispara al futuro de todo lo que está por descubrirse y a la vez registra el pasado de lo que ya fue, como la luz de las estrellas que detonaron hace millones de años. La primera impresión de quien se aproxima a esta obra, y quizá a la obra en general de Dubrovsky, es la claridad del mandala, la perfección de la rueda que gira e integra todos sus componentes —masas estelares— hacia el centro, y del centro las dispara, no hacia el perímetro, sino a círculos que sugieren geometrías imposibles, esferas y espirales.

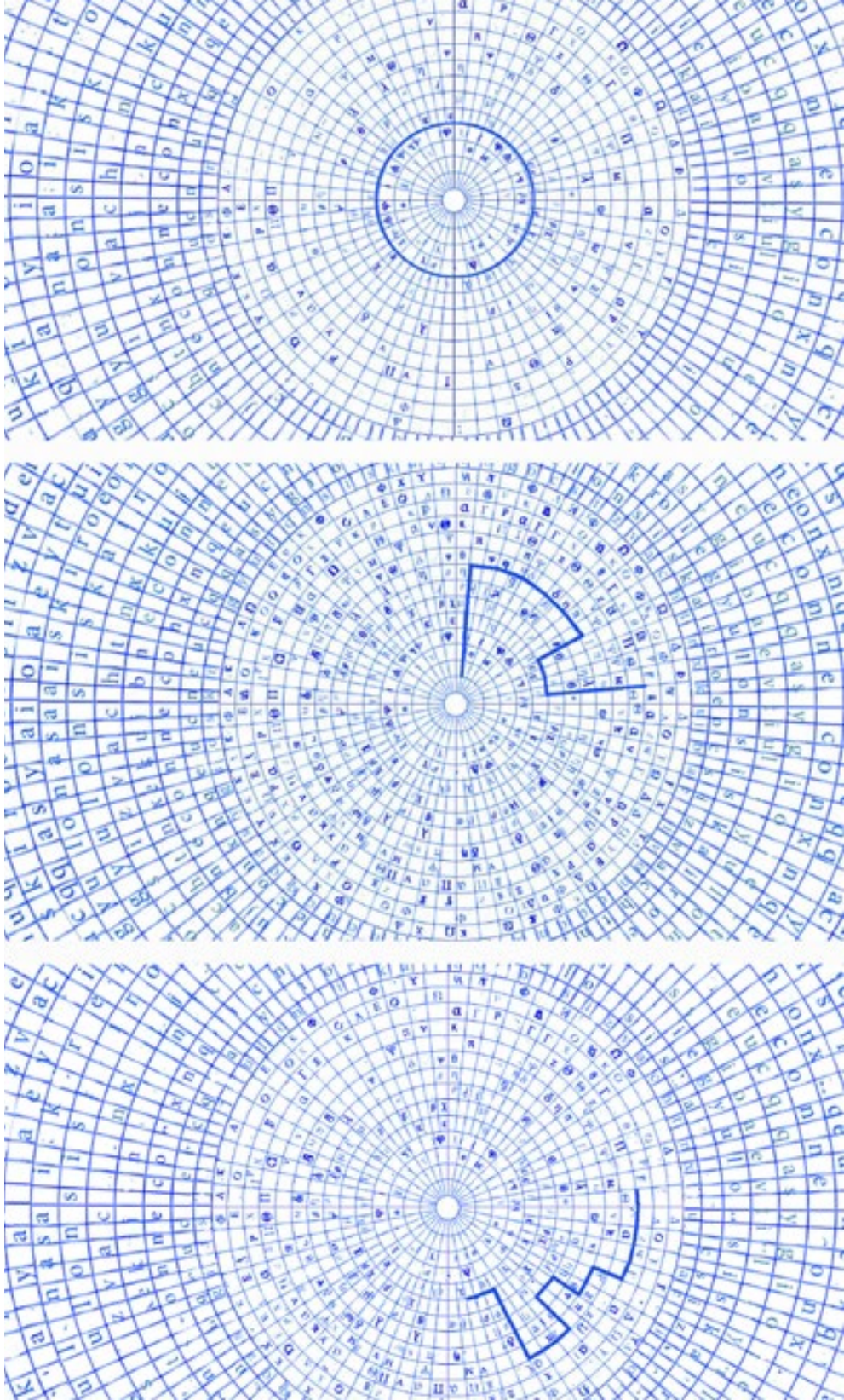
Al igual que algunos y algunas artistas de hoy en día, Irene Dubrovsky escapa de los cánones del arte convencional y de sus supersticiones para reencontrarse con la experiencia mística del arte antes de convertirse en mero ornamento. *Roseta* es un ojo, iris de pupila abismal que mira al cielo y al ojo del corazón de aquel que la observa.

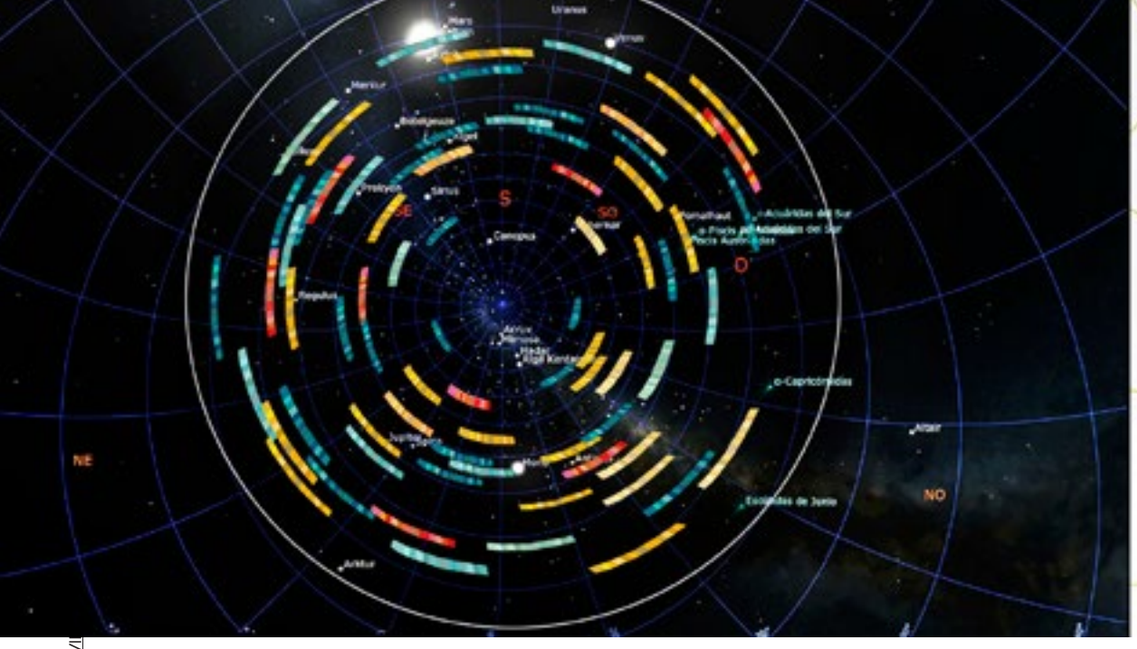
IMÁGENES:

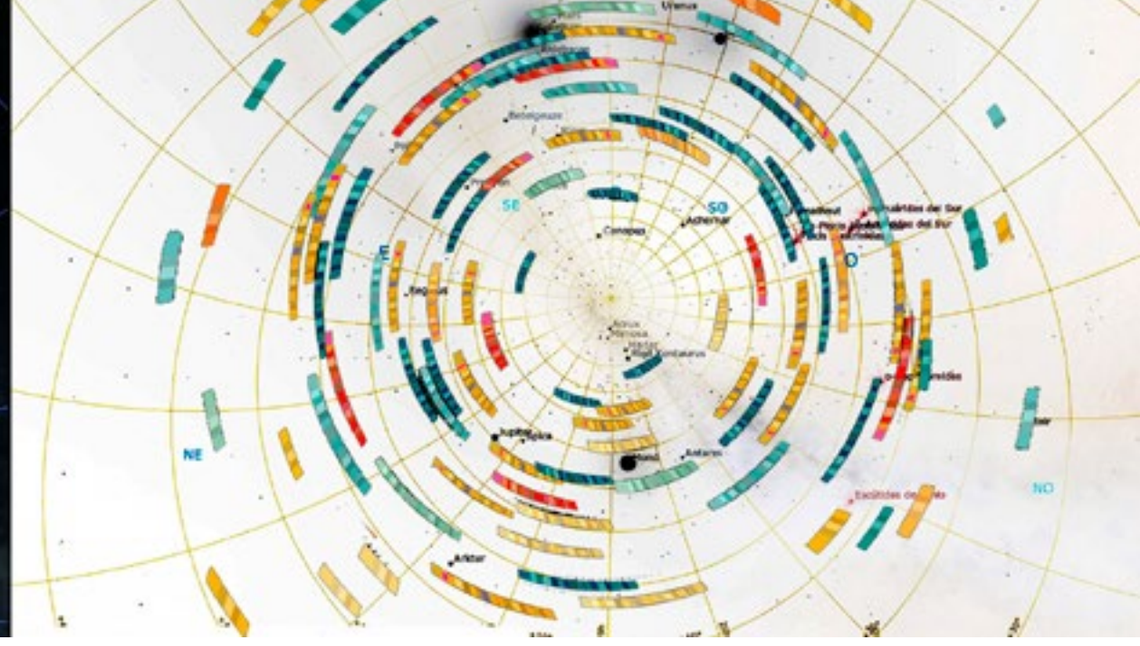
86 - 87 *Escrito en surcos, still* de video, 2020.
89 *Lingua cosmica, still* de video-proyección, 2021.










# LENGUA SECRETA
# SOBRE EL PROYECTO *ROSETA* DE IRENE DUBROVSKY

Helena Braunštajn (SRB/MX)

## IMAGÍNATE

En una relación entre dos elementos aparentemente dispares hay muchos mundos latentes. Una primera asociación insólita detona combinaciones cada vez menos recatadas, una red de vínculos secretos o nunca percibidos, nuevos mundos. Por ejemplo, ¿qué hay en la intersección de la piedra de Rosetta y los mapas estelares? ¿Unos dibujos, grafemas, geometrías, esquemas de las existencias inalcanzables? ¿Claves para la interpretación de los mundos ya perdidos o para los que están del otro lado de nuestra finitud? ¿Otras posibilidades comunicativas, inteligencias, multisensibilidades? ¿La posibilidad de reinterpretarnos a la luz de algún otro radicalmente distinto? Las interrogantes se siguen y persiguen inagotablemente. Está claro que en este discurrir del texto no podré saber, afirmar, discernir; por lo mismo, no dejaré de preguntar, porque la artista nos ha entregado unos mensajes encriptados, sugestivos e hipnóticos, con significados multidireccionales, nada obvios, velados. Unas escrituras





asémicas en el cruce entre la arqueología y la astronomía, que parpadean, viran sobre las ruedas y sus círculos concéntricos. “Mundos infinitos”, podríamos decir en referencia a Giordano Bruno,[1] cuyos textos y experiencias de vida han acompañado a la artista en sus procesos de creación. “Todo está en todo”, tal vez circulen estas palabras del sabio ancestro en los tejidos de grafemas siderales del proyecto *Roseta*. O tal vez estas otras del célebre paisano de Irene Dubrovsky (aunque ella no solo es de Argentina, es de mis tierras y también de algún otro país ya desaparecido): “Si todos los lugares de la tierra están en el Aleph, ahí estarán todas las luminarias, todas las lámparas, todos los veneros de luz”.[2]

Discos, ruedas, círculos concéntricos. Casi todas las obras de Dubrovsky insisten en las formas circulares. En este caso, porque la escritura de su *Roseta* no es lineal, tampoco únicamente circular, sino combinatoria, la mirada no sabe en qué punto comenzar a tejer, hacia dónde dirigirse, dónde reposar. “Estamos muy condicionados a leer de izquierda a derecha”, me dice la artista,

1 Me refiero al título del libro de Giordano Bruno, *Del infinito: el universo y los mundos*, editado por Tecnos en 2019.
2 Jorge Luis Borges. *El Aleph*. Editorial Debolsillo, Barcelona, 2011.

“el círculo rompe la linealidad. Estoy pensando en la comunicación no lineal, en el lenguaje como algo infinito y que está dentro del ser humano. Chomsky habla de estructuras recursivas dentro de estructuras recursivas y no solo como una expresión hacia ‘afuera’. Pienso en el lenguaje ‘en potencia’, en su posibilidad de hacer combinaciones infinitas”.

## FRENTE A TUS OJOS

Un cielo estrellado, lejano, resplandece en silencio. No sabes sus profundidades, distancias, susurros ni movimientos. Como si fuera escritura luminosa sobre papel negro, intuyes que habla, que te habla. Te quedas paralizado, esperando que aparezca súbitamente algún significado. El sentido.

¿Qué es lo que nos hace mirar hacia las estrellas? Una tierra inestable con fronteras impuestas o huidizas, la condición trashumante, los exilios, las raíces arrancadas, el sustento perdido o las identidades mundanas borradas podrían ser algunas de las razones por las que volteamos al cielo. Ahí están con seguridad esos últimos puntos de referencia de un horizonte inmutable: el ser humano bajo las estrellas. Cuando ya ni el cielo se ve, sabemos, deviene el *des-astre* (sin astros). Es el final.

Mientras tanto —“como es arriba es abajo” (otra vez intervienen las voces de los sabios antepasados)—, seguimos armando constelaciones memoriales, algunos cosmos en nuestras cabezas, itinerarios desviados y, en ellos, nuevas y viejas

torres de Babel, que son una renovada oportunidad para, como dice Irene, un lenguaje en potencia. Entonces, el proyecto *Roseta*, con sus escrituras siderales que se escurren de la linealidad y el campo semántico, en el umbral entre lo visual y lo textual, *con-sidera* y moviliza todas estas asociaciones, memorias de las vidas concretas y conexión con las voces de diversas dimensiones temporales: “La decodificación, la encriptación y la clandestinidad del lenguaje tocan mis temas personales y la historia particular de todos quienes vivimos ciertos procesos políticos y cambios de lenguas maternas”, continúa Dubrovsky.

## LO QUE HAY EN LA PIEDRA

Tres escrituras distintas cuya comparación y combinación posibilitaron no solo la decodificación de una escritura desconocida (en el caso de la piedra de Rosetta, los jeroglíficos egipcios), sino, lo más importante, propiciaron la reinterpretación de un origen fundamental y, por consecuencia, impulsaron el cambio en los matices de toda nuestra historia posterior. La clave es entender(se)(nos) a partir de la lengua del otro: “Me he podido descifrar (y sigo haciéndolo) apenas cuando me exilié de mi lengua materna, hablando, escribiendo y soñando con estas palabras extranjeras todas para mí”. En el caso de la artista, su lengua materna, aparentemente olvidada, sigue operando de manera clandestina hacia adentro, aunque tal vez se exteriorice en esta obra, como la configuración de escrituras sin palabras ni significados evidentes. Belén Gache, refiriéndose a otras obras artísticas que coinciden con el trabajo de Dubrovsky, dice: “Muchas veces los lenguajes asémicos y las escrituras secretas han servido como una manera de resistirse a los significados asignados, a un lenguaje que define, nombra, diferencia, ordena, instaura parámetros a nivel social. Éstos han sido utilizados como forma de resistencia a los poderes culturales hegemónicos, y también como una eficaz estrategia para eludir la censura”.[3]

3 Belén Gache en el texto para el catálogo de la muestra de Mirtha Dermisache: *Porque iyo escribo!*, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, agosto a octubre, 2017. Disponible en: belengache.net.

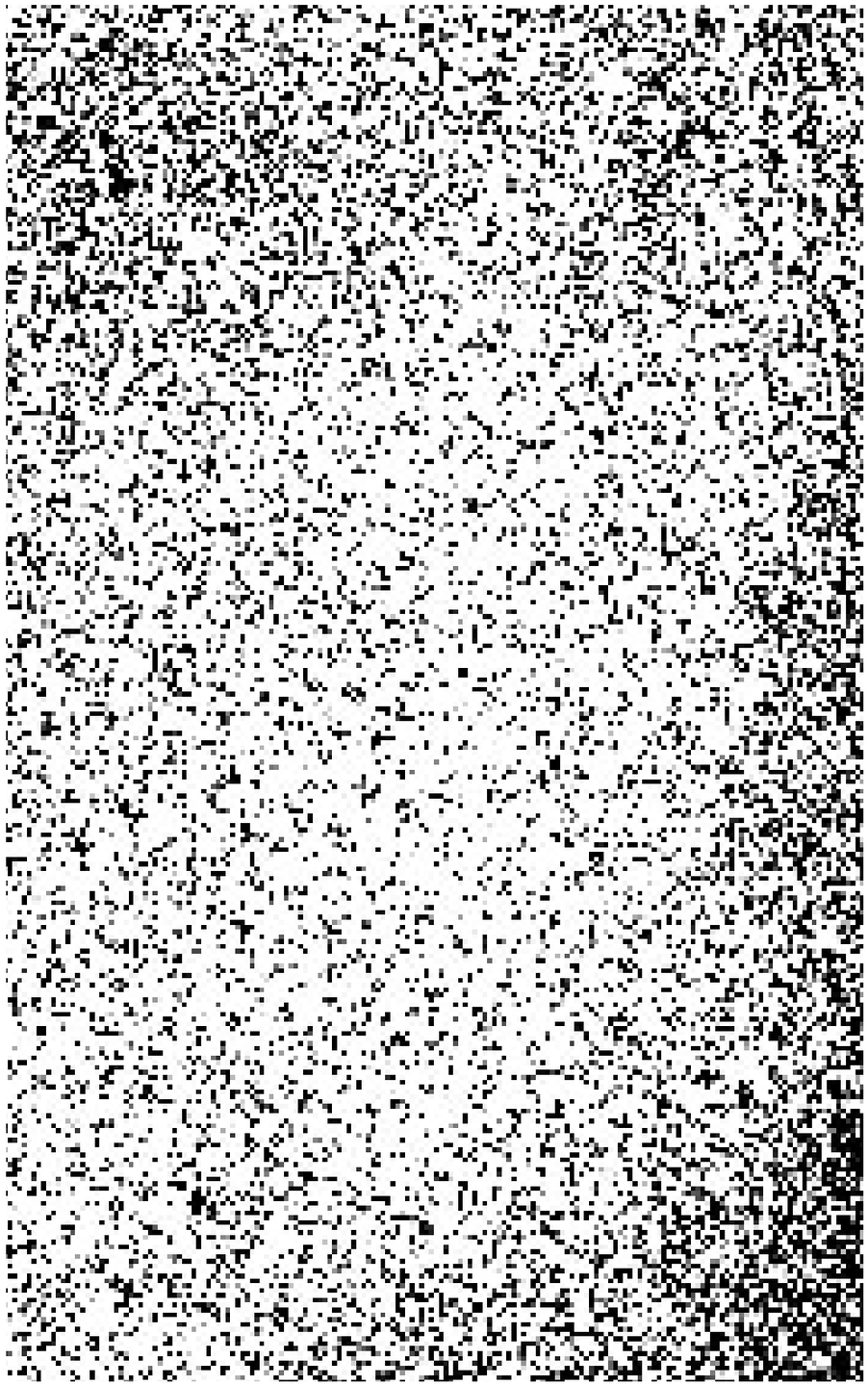
¿Cómo Irene Dubrovsky genera los canales, los medios, los formatos para poner en circulación esta resistencia a la dictadura del lenguaje preponderante? Mediante un constante desafío a las fronteras entre diversas disciplinas y saberes —del arte a la ciencia, de la arqueología a la astronomía, de los procedimientos tradicionales de creación a la tecnología digital— ha concretado diferentes obras, por ejemplo, *Discos del Sahara,* en la que los mapas estelares son imaginados como partituras: las relaciones entre puntos luminosos articulan una escritura musical. Mientras en el caso de la obra *Polo Norte, Polo Sur*, su mirada se dirige desde el cielo a la Tierra, cuando selecciona del banco de imágenes satelitales unas vistas de las geografías heladas y plasma sus representaciones pixeladas en unos relieves blancos mínimos. En el caso del proyecto *Roseta*, la artista utilizó diferentes *softwares* de astronomía, que visualizan, registran y miden la ubicación y el tránsito de los cuerpos y fenómenos celestes, catálogos estelares en hojas de cálculo, procesadores de gráficos y sonido, código y algoritmos generativos para encender y apagar símbolos alfabéticos, *software* de animación, etc.

Así su *ars combinatoria* compagina el movimiento de las estrellas con la navegación web y con los itinerarios existenciales y las memorias personales; la cartografía planetaria con las anotaciones musicales y con el sistema de escrituras cifradas; la piedra remota y sus inscripciones talladas con el cielo estrellado; las imágenes satelitales de la superficie terrestre con la experiencia táctil de lo más cercano y cotidiano; las arquitecturas astronómicas antiguas con un taller de cerámica y con la resistencia a algún olvido obligado. Y aquí, de nuevo, Borges: "¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado? Nuestra mente es porosa para el olvido; yo mismo estoy falseando y perdiendo, bajo la trágica erosión de los años".[4] El olvido no es más que una memoria clandestina, encriptada que busca otros y diferentes raudales del lenguaje. Frente a la "falsedad" de la palabra, grafemas, destellos de significados circulantes (como si fueran fenómenos astronómicos), combinaciones *ad infinitum.* Todo esto y seguramente mucho más que no sé decir he visto en el proyecto *Roseta* de Irene Dubrovsky.

4 Jorge Luis Borges, *op. cit.*

IMÁGENES:

90 - 91 *Desde las estrellas, still* de video, 2021.
92 *Piedra de Rosetta,* (detalle) tinta de oro sobre papel amate, 2021.
94 *Disco de Roseta, software* interactivo de escrituras, en *Cosmoloxias* de Irene Dubrovsky, Museo de la Ciencias y el Cosmos, Tenerife, 2022.
95 *Lingua cosmica,* video-instalación, en *Cosmoloxias* de Irene Dubrovsky, Museo de la Ciencias y el Cosmos, Tenerife, 2022



# I C A N I T O A

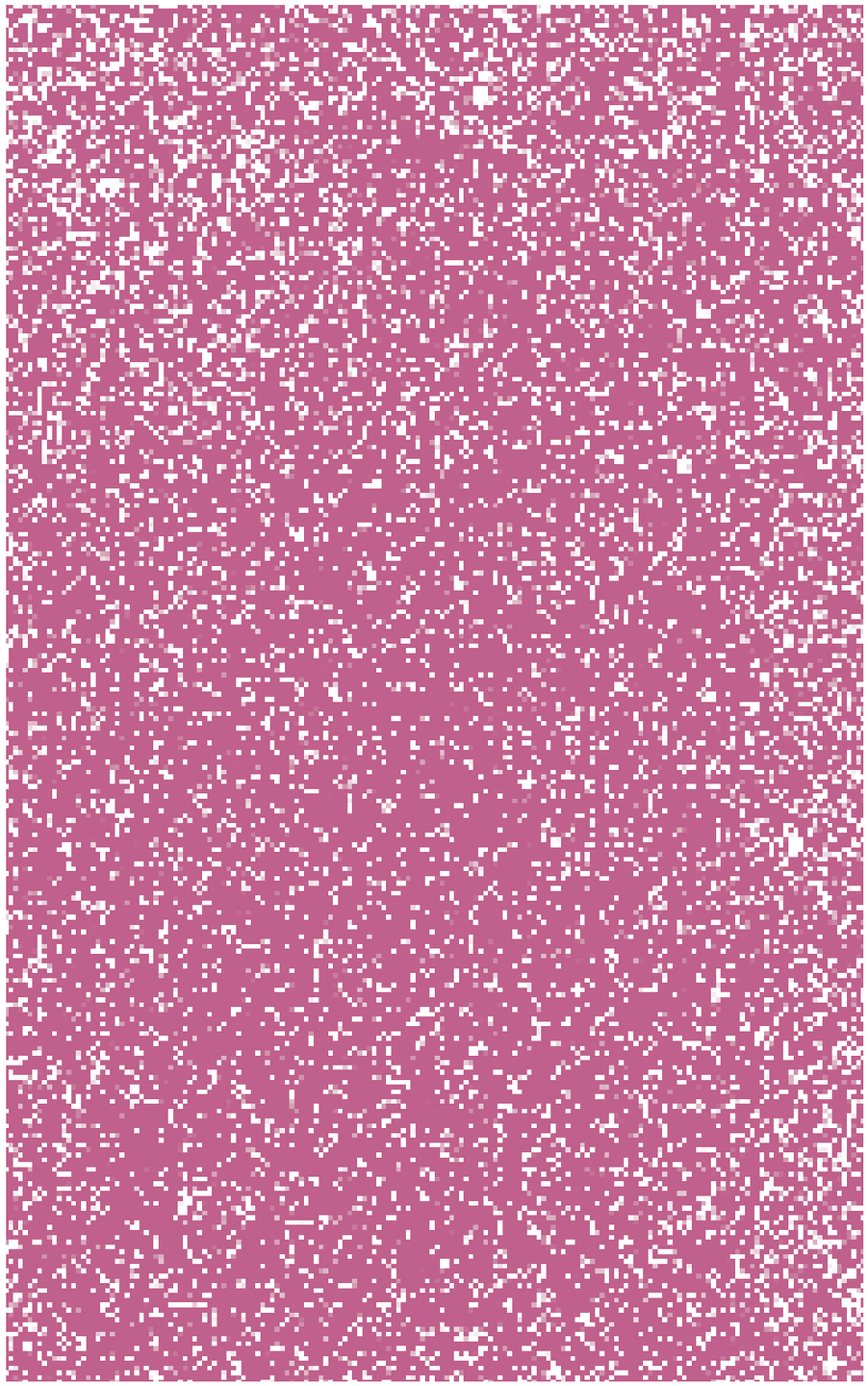
Elías Morado
Gabriel Pareyón
Salvador Gallardo Cabrera
Blanca Solares
Diana Magaloni
Samuel Cedillo
Francisco Rivas
Federico Navarrete
Florencia Scandar (AR)
Lourdes Turrent

Curaduría: Guillermo García Pérez

[+ cartel: "El modo de baylar de los mexicanos", Manuscrito Tovar (Códice Ramírez), 1585. Cortesía: Instituto Nacional de Antropología e Historia]

*Icanitoa* es un término náhuatl recogido por el franciscano Alonso de Molina en su *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, escrito entre 1555 y 1571, y "murmurar de los ausentes" es su definición literal. Este término nos sirve para articular la diversidad temática del ciclo de escucha del mismo nombre, a través de su carácter aural: el sonido es el eje para vincular conocimientos generados en diversos campos, una guía y una vía de exploración. ¿Qué nuevas lecturas del pasado pueden generarse de esta manera? ¿Qué características no atendidas pueden emerger?

youtube.com/c/CasadelLagoUNAMmex



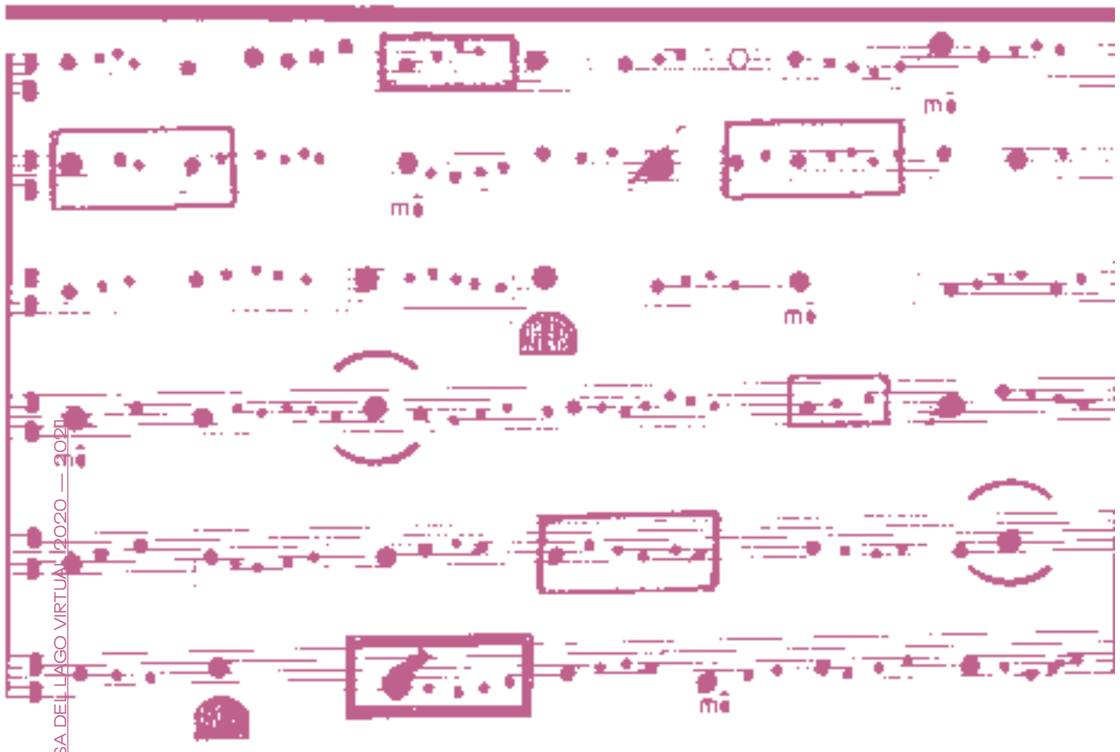
# S A M A

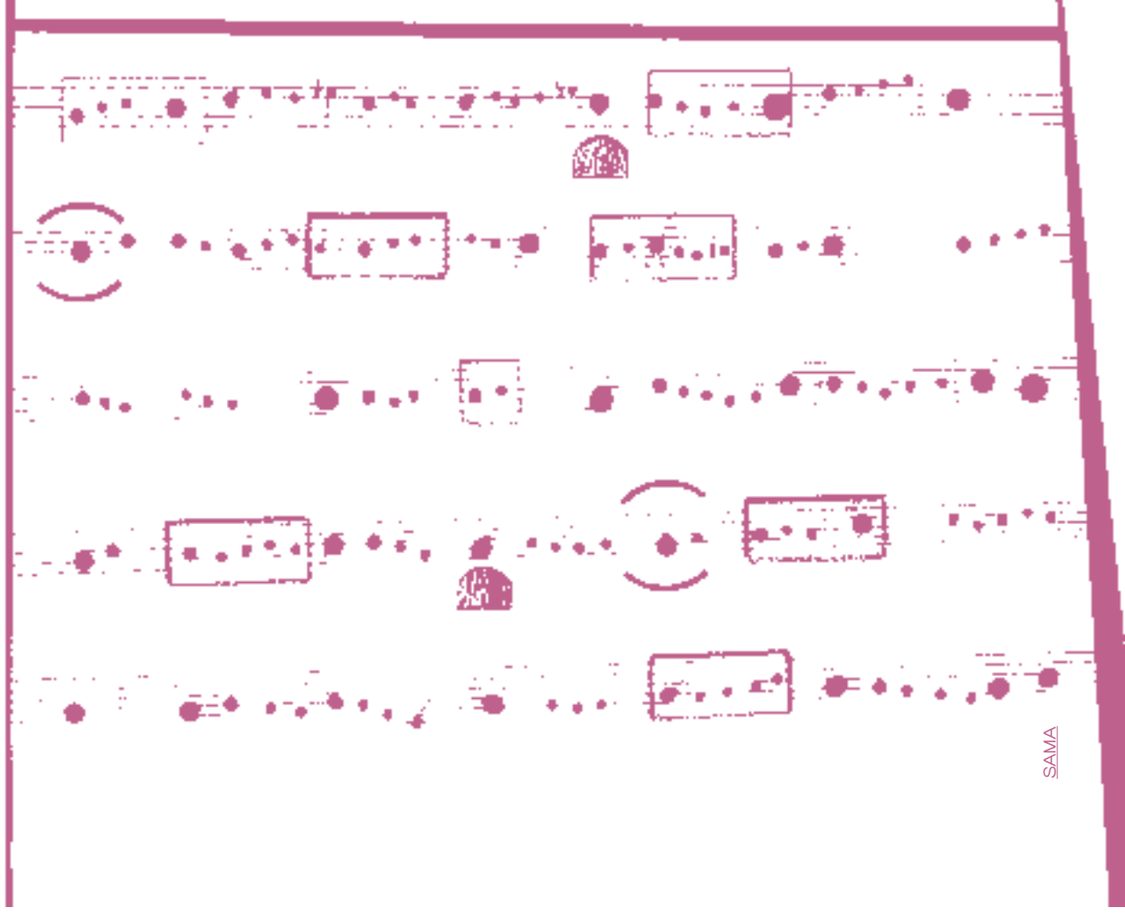
Emilio Hinojosa
Federico Sánchez
Elisa Schmelkes
Emilio Chapela

Curaduría: Cinthya García Leyva
y Guillermo García Pérez

A partir de la obra de Hildegarda de Bingen (1078–1179), multifacética creadora del siglo XII, que a lo largo de su vida desarrolló la escritura, la música, la ciencia, la medicina tradicional y otros campos de conocimiento, se realizó el ciclo *SAMA: sesiones de escucha sostenida*. En el sufismo, *sama* es la audición profunda que induce al trance. Con ese referente, en las sesiones en vivo se revisaron diversas líneas paralelas, cercanas o de continuidad en distintos planos del arte y la música actuales.

youtube.com/c/CasadelLagoUNAMmex




## *VÍSPERAS*

Jorge Solís Arenazas

I.

La *materia* y la *madre* provienen del mismo lugar. Si recorremos pacientemente el camino por el cual se forjaron esas palabras, terminaremos en medio de los claros de bosque.

Con la palabra *ὕλη* (*hyle*) los griegos antiguos designaban las tierras donde florecían los árboles e incluso, en lenguaje figurado, podían usarla para referirse a los árboles en sustitución de *δένδρα* (*dendra*). Cuando el hacha obcecada golpeaba el tronco hasta derribarlo y luego lo cortaba en pequeños trozos, la palabra se conservaba para hablar de los leños y, por extensión, de la madera. Si forzamos un poco esta ruta, podemos suponer que cuando los griegos cruzaban el Helesponto sobre una embarcación de madera, en realidad seguían navegando sobre un bosque.



El mismo vocablo de *ὕλη* refería a la materia, que siempre está en tránsito, al igual que los troncos partidos flotando sobre el océano. Sus desplazamientos no sólo implican variaciones de posiciones y ubicación, sino algo más decisivo: el cambio de las formas.

Estas resonancias múltiples no desaparecieron en la lengua de los romanos. El étimo latino *mater* se aleja del bosque, pero no así de las formas sucesivas de los árboles, pues de él surge nuestra *madera*. También de él se desprenden *madre* y *materia*, que en la memoria idiomática guardan una relación indisoluble.

Las raíces compartidas de esas voces nos recuerdan algo esencial: la materia no es la cosa inerte que solemos manipular con lógica utilitaria, sino la potencia viva que es capaz de seguir engendrando.

II.

"Es un error sobre la mística suponer que deriva de un reblandecimiento de los instintos, de una savia comprometida —afirma Cioran—. Un Luis de León, un San Juan de la Cruz coronaron una época de grandes empresas". Es importante no perder de vista esto, en especial si partimos desde las circunstancias del mundo actual para aproximarnos a las obras de figuras visionarias y místicas, como Hildegard von Bingen.

Nuestra época está signada por un agotamiento y una erosión tan penetrantes que terminan proyectando su propia lógica sobre otros momentos históricos. Resulta comprensible que ahora pensemos en lo religioso como un ámbito meramente supraterrenal, dominado por creaturas mentales sin espesor ni historia, pues ésta es la única forma en que nosotros podemos experimentarlo. Nuestras interpretaciones sobre el éxtasis están condicionadas por formas de vida cada vez más abstractas, mediadas y fragmentadas.

En otras palabras, la desmaterialización a la que estamos sometidos nos conduce a entender las experiencias místicas como si se trataran sólo de metarrelatos de orden espiritual o simbólico, imbuidos de un psiquismo al límite. Y es fácil deducir, erróneamente, que dichas experiencias atenúan, relativizan, subliman o niegan el ámbito material. Sin embargo, la dimensión mística exige que aceptemos su inminente naturaleza corpórea y la carnalidad de su sintaxis. Aún más, las visiones místicas sólo resultan comprensibles cuando asumimos su radical dosis de *literalidad* (que, en este caso, implica una tensión entre la *insuficiencia* de los signos y la imposibilidad de abandonarlos).

En Hildegard von Bingen lo anterior tiene varias implicaciones. Basta con apuntar la más inmediata (tal vez sea una obviedad, pero no conviene perderla de vista), me refiero a que, para ella, no hay ningún hiato entre su exploración del mundo matérico, su lenguaje musical y su relación con lo divino —sería más exacto decir: con lo sagrado—. Se trata de una búsqueda obsesiva que desemboca en esferas múltiples, pero no excluyentes.

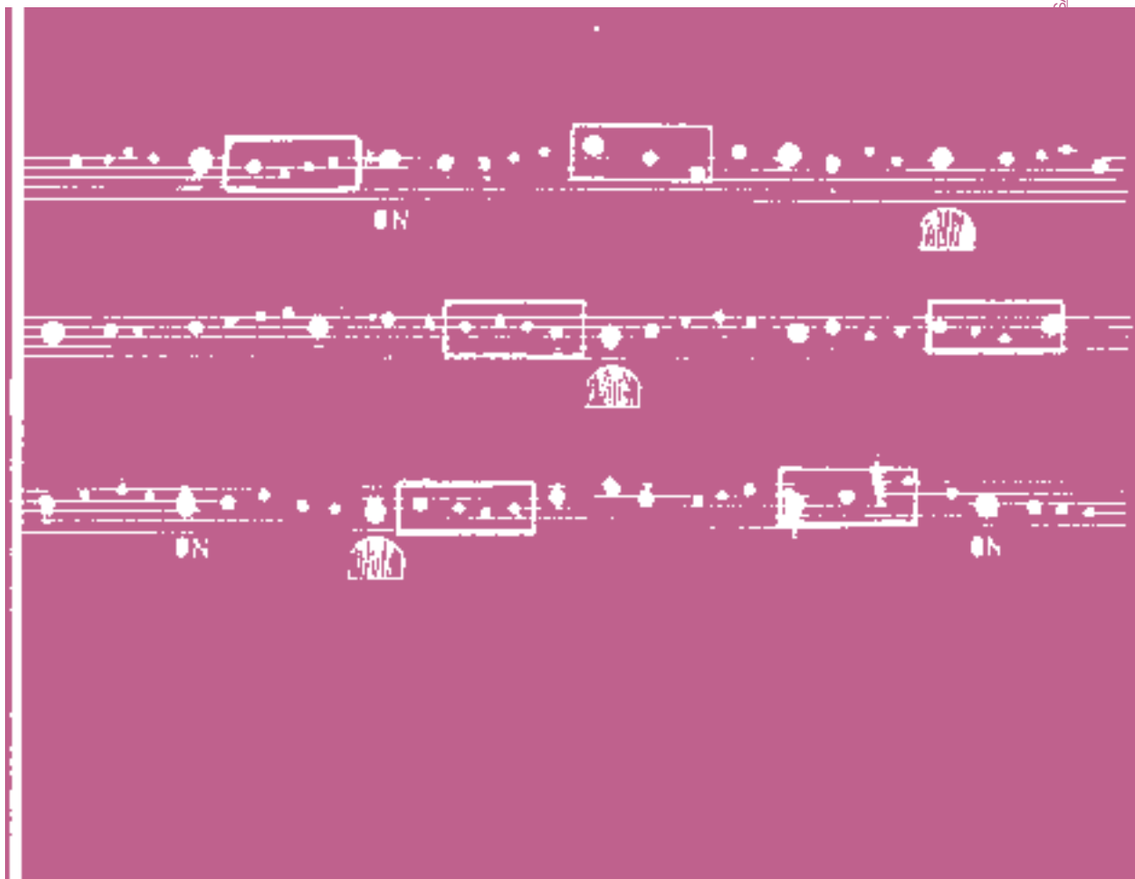


Hildegard articula sus recursos expresivos dando cuenta de las fragilidades que recorren todo lenguaje, reformulando sus límites y asumiendo una innegable impronta sensual.

Dicho de otro modo, su trabajo sobre los materiales no sigue un modelo instrumental. Hildegard no quiere decir esto o aquello, sirviéndose ora de la música, ora de la escritura, ora de las iluminaciones, ora de la interlocución política o la observación empírica de las propiedades de los lagos, las plantas y los minerales. Más que una creadora de "obras" destinadas a comunicar un mensaje acabado o una colección de convicciones e ideas, ella generaba flujos, es decir, procesos y energías capaces de arrastrar cosas a su paso. De ahí que no debamos tratar de asumir sus visiones como si fueran la puesta en juego metafórica de una sustancia previa. Su experiencia siempre fue más abierta y radical, en gran medida porque nunca perdió de vista las posibilidades de lo matérico.

En consecuencia, el camino hacia Hildegard sólo puede ser uno: explorar de nueva cuenta sus materiales.



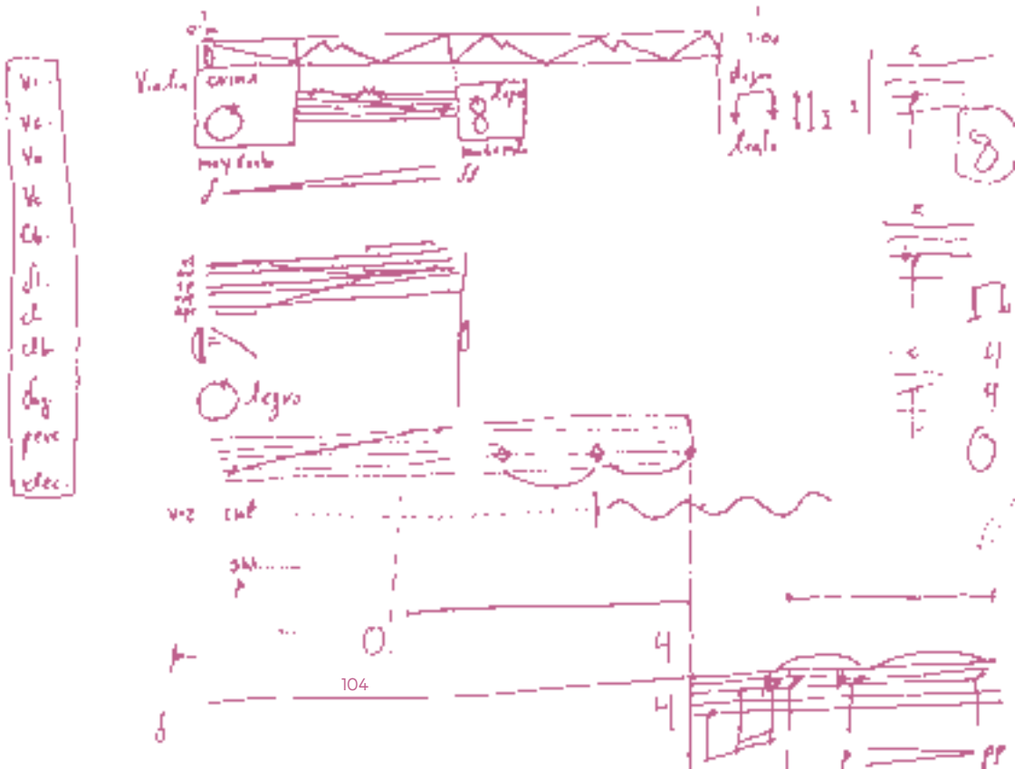


III.

Desde estas coordenadas es posible aproximarse a una obra como *Vísperas*, de Emilio Hinojosa Carrión, pieza compuesta para un coro femenino de ocho voces (dos sopranos primeras, dos sopranos segundas, dos mezzosopranos y dos contraltos), así como espacialización para ocho canales.

En términos globales, la premisa consiste en emplear exclusivamente una serie de frases melódicas pertenecientes al *Ordo virtutum* de la propia Hildegard von Bingen. El trabajo compositivo de Emilio vuelve a dichos elementos y los transforma mediante el diseño de nuevas condiciones de escucha, modificando sus pautas espaciales.

Lo interesante de un abordaje como el descrito es que se basa —consciente o inconscientemente, qué más da— en la relación originaria que se apuntó al inicio, cristalizada en la ambivalencia del término *ὕλη*. Aquí, en un sentido muy puntual, los materiales de Hildegard *regresan* al bosque. Y este retorno es una prueba de su propia plasticidad matricia; una muestra de su fertilidad; el innegable hecho de que los embarga una potencia que les permite seguir engendrando nueva música.





IV.

El canto medieval estaba integrado, *grosso modo*, por tres modalidades. La primera de ellas hunde sus raíces en la tradición del canto salmódico, era una especie de ecfonesis sobre notas relativamente fijas; la segunda es el llamado canto lírico, con melodías melismáticas breves, cuyos silabeos se basaban en modelos bien definidos, aunque no necesariamente rígidos; la tercera modalidad combinaba aspectos de las dos anteriores y dio pie al estilo neumático. Todas ellas se conjugan en *Vísperas*, integrada por fragmentos o unidades modulares que no tienen un orden preestablecido, por lo que admiten distintas posibilidades en un *ars combinatoria*.

Una de estas unidades retoma algunos rasgos del trabajo salmódico de Hildegard von Bingen, pero alterando su lógica. En lugar de centrarse en el canto monódico, Emilio yuxtapone distintos salmos para cada una de las voces, estableciendo una trama polifónica compleja. De esta forma se hace eco de algunas posibilidades compositivas trazadas por Thomas Tallis o Antoine Brumel para coros de gran envergadura, aunque en este caso la dotación coral sea mucho menos numerosa.

Dicha yuxtaposición nos permite escuchar el canto sin ceñirnos a su despliegue melódico-temporal natural. Por el contrario, los cantos se disuelven en una capa de sonidos que arrojan algunos rasgos armónicos que no están contemplados en las composiciones originales.

Otra de las unidades se basa, sobre todo, en la modalidad del canto melismático con una salvedad: el protagonismo ahora recae en los elementos que en un inicio tenían una función complementaria. El arquitecto Adolf Loos dijo en alguna ocasión que “el ornamento es un crimen”. Aquí la lógica es precisamente la opuesta, pues se trabaja con los adornos, suprimiendo el cuerpo de las notas principales en las composiciones de Hildegard. Inevitablemente se crean silencios y espacios vacíos que enfatizan las inflexiones y florituras que antes estaban en segundo plano; esos pequeños pasajes que unían las notas ahora ausentes.

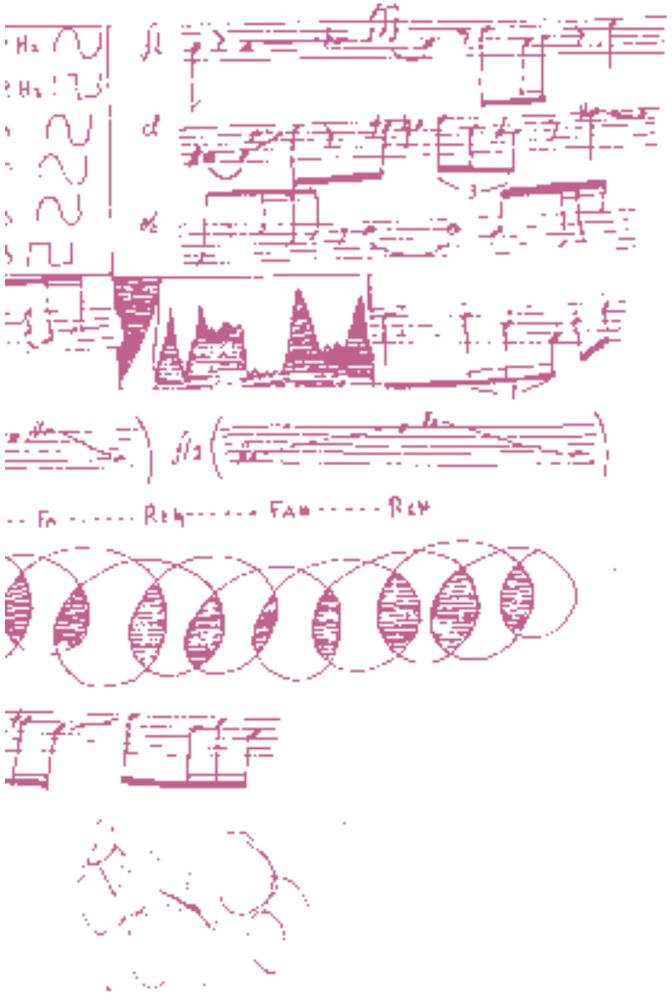
Esta forma de tomar pequeñas partículas y otorgarles mayor peso también guía otro de los fragmentos basado en “O rubor sanguinis”. En éste se ponen de relieve los finales de cada frase musical, exaltando el último vagido del coro; esos momentos particulares en que las notas “caen” debido a los límites físicos de la respiración.

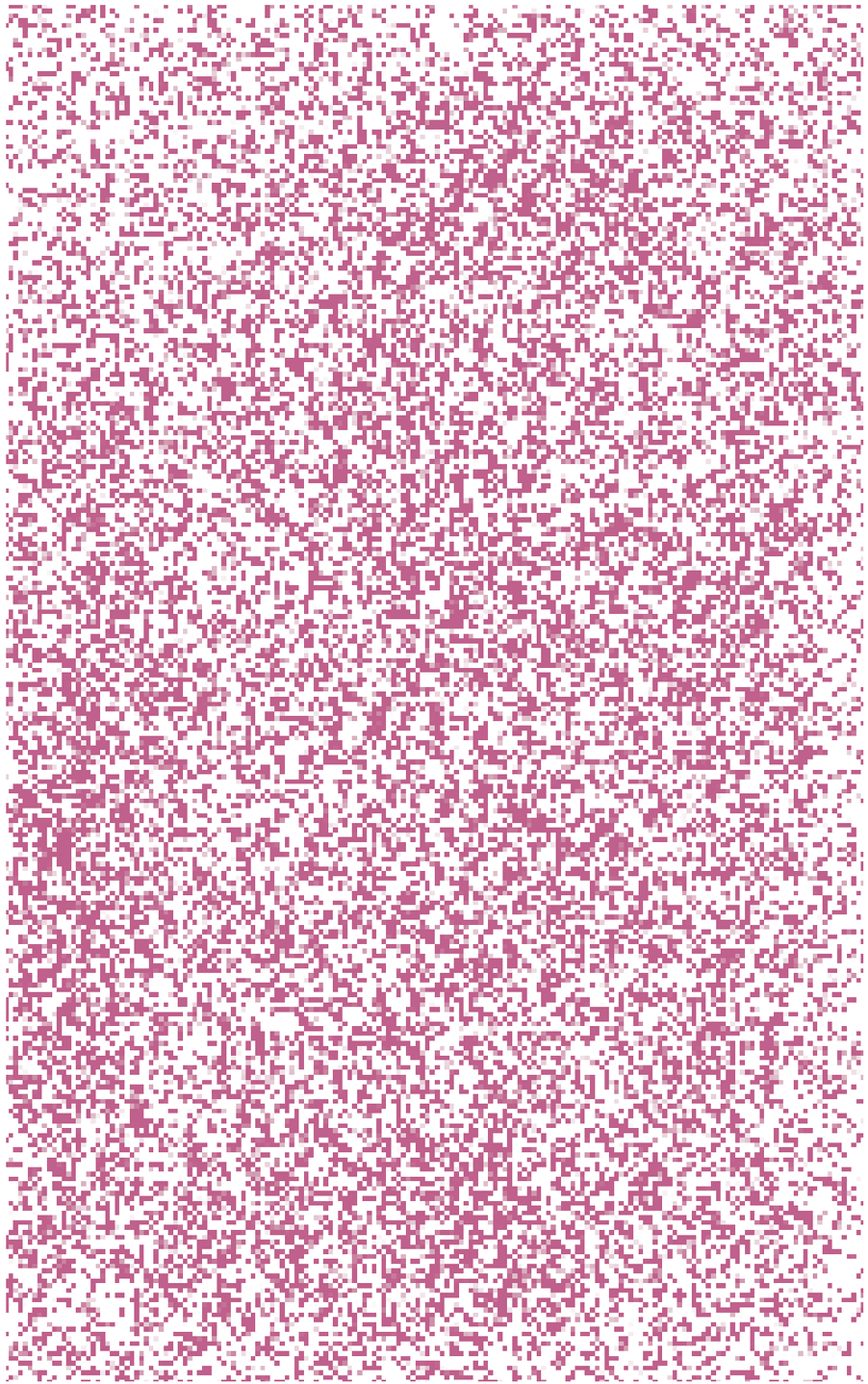
Por último, el otro módulo de *Vísperas* construye un contrapunto con todos estos materiales.

Adicionalmente, mediante recursos electrónicos se reintegra un elemento indispensable en toda música, particularmente en la tradición occidental de composiciones sacras: la espacialidad. Las condiciones aurales de templos, capillas y catedrales fueron fundamentales para la música religiosa. Estos sitios no sólo eran los espacios neutros donde acontecía una interpretación, sino que formaban parte del corpus musical. Gracias a sus particularidades acústicas, dotaban de materia sonora y afectaban ciertos parámetros de la afinación a través de la resonancia. Este rasgo es tan importante para la tradición aural de Occidente, dicho sea de paso, que ha sido heredado hasta las actuales producciones de la industria discográfica, en donde cuesta trabajo encontrar una voz que no esté modulada mediante el uso de reverberación electrónica.

*Vísperas* juega con estos elementos dividiendo la *performance* en dos entornos distintos: por un lado, el coro canta hacia el lago; al mismo tiempo, mediante los recursos electrónicos se trabaja con las características resonantes en otra sala distinta, desdoblando los elementos de la música religiosa en el Bosque de Chapultepec.

A su vez, esta exploración se refleja en la partitura, centrada en una notación gráfica que sugiere su propio paisaje visual. Mejor aún: la partitura está construida como si fuera, en sí misma, la cristalización de un paisaje. Una escritura que aquí no tiene la función exclusiva de brindar la serie de pautas que los intérpretes deben seguir, sino la de crear un *locus* para que la materia pueda cumplir su travesía. Es decir, para que la materia pueda seguir mutando y regresar al lugar que le brinda su sentido.





8 M

María José Cifuente (CL)
Romina Bianchini (AR)
Carla Estefan (BR)
Adriana Pineda (CO)
Carmen Menhert (PE)
Marta Ávila (CR)
Yohaina Hernández (CU)
Mariana Gándara

Curaduría: Camila Aguirre
y Gabriela Escatel

Ocho mujeres latinoamericanas responden cinco preguntas sobre su quehacer como gestoras culturales y sobre qué significa ser mujer en los albores del siglo XXI. En el recorrido, tanto geográfico como simbólico, conocemos los retos que han enfrentado durante la pandemia de COVID-19, así como sus búsquedas de nuevos caminos y la necesidad de la sororidad entre mujeres.

A continuación las curadoras hacen una pequeña introducción a un texto colectivo.

youtube.com/c/CasadelLagoUNAMmex

Gestión 8M nace de la necesidad de visibilizar y poner en diálogo las ideas, experiencias, sentires y reflexiones de mujeres latinoamericanas dedicadas a la gestión cultural. Surge en un momento de aislamiento social, que puso de manifiesto la vulnerabilidad de nuestra sociedad y evidenció la importancia de los afectos y cuidados en un amplio espectro, en un presente incierto en el que cobra sentido la creación de redes desde otras lógicas y sensibilidades. Esta premisa ya contemplaba de manera implícita la línea curatorial de lo que queríamos develar con este ciclo. Primero, América Latina como un territorio de ideas, movimientos sociales, prácticas y potencialidades políticas en el contexto internacional; segundo, la gestión cultural como práctica que hace posible crear, conectar, generar encuentros personales y artísticos, cruces culturales e ideas que van entretejiendo nuestras identidades; por último, las mujeres porque desde esta naturaleza se comparte una perspectiva distinta de poner en práctica el qué y el cómo hacer las diversas iniciativas que cada una lleva adelante con métodos que se inclinan hacia lo colaborativo, lo horizontal y el trabajo en red.

Ocho países, ocho mujeres de América Latina para comprender que estamos interconectadas, que existe un movimiento latinoamericano que plantea otra cosmovisión de la gestión, alejada de las jerarquías, de los resultados, del concepto de eficiencia, de la competencia, de la exclusión, de las lógicas del mercado imperantes, una cosmovisión en la que se cree que es posible imaginar nuevos mundos construidos en comunidad y colectividad.

Provocamos estas manifestaciones a través de cinco preguntas: ¿qué significa hoy ser mujer latinoamericana y gestora?, ¿acaso por ser mujeres compartimos intereses, estrategias, perspectivas y retos?, ¿cuál es el enfoque de su gestión y qué creen que lo distingue?, ¿cómo abordamos los retos que implica la gestión en un momento en el que las artes —y la vida misma— se encuentran en jaque? Además, les pedimos que nos compartieran una experiencia como ejemplo de su enfoque.

Estos son algunos planteamientos que nos compartieron:



LAS MUJERES HEMOS COMPARTIDO ENFOQUES Y ESTRATEGIAS COMO PRÁCTICAS DE RESISTENCIA MUCHAS VECES COTIDIANAS, INVISIBLES O CALLADAS, PONIENDO LA REBELIÓN SOBRE LA REVOLUCIÓN, A TRAVÉS DE CAMBIOS EN LOS COMPORTAMIENTOS COTIDIANOS, EN EL DÍA A DÍA, EN EL HOGAR, EN LAS RELACIONES AMOROSAS, EN EL TRABAJO.

LAS MUJERES TENEMOS UN ENTENDIMIENTO AMPLIO: SOMOS MUJERES, GENERADORAS, MADRES, HIJAS, HERMANAS.

LA RELACIÓN AFECTIVA ENTRE NOSOTRAS ES MUY POTENTE, POR ESO LAS ALIANZAS DE MUJERES SURGEN DE MANERA NATURAL.

NOS MOVEMOS EN UN
ÁMBITO TODAVÍA BASTANTE
MASCULINO, HAY MUCHAS
MUJERES EN
SEGUNDOS PLANOS DE
PRODUCCIÓN,
GESTIÓN,
OPERACIÓN,
PERO LOS PUESTOS DIRECTIVOS
SIGUEN SIENDO DE HOMBRES.

DELEUZE DEFINE
AGENCIAR COMO LA CAPACIDAD
DEL SUJETO PARA
GENERAR
ESPACIOS CRÍTICOS,
NO HEGEMÓNICOS,
DE ENUNCIACIÓN DEL YO,
EN Y DESDE LO COLECTIVO.

¿CÓMO EN ESTOS ESPACIOS
DE CREACIÓN ARTÍSTICA,
GESTIÓN CULTURAL
Y PENSAMIENTO
DESESTRUCTURAMOS
LAS PRÁCTICAS PATRIARCALES?

TENEMOS LA RESPONSABILIDAD
DE VISIBILIZAR
Y DENUNCIAR VIOLENCIAS
DE GÉNERO; REEDUCARNOS
FUERA DE LAS ESTRUCTURAS
PATRIARCALES Y NEOLIBERALES;
ACORTAR LAS BRECHAS
ECONÓMICAS, SOCIALES
Y POLÍTICAS ENTRE HOMBRES Y
MUJERES, Y PONER EN PRÁCTICA
LA SORORIDAD PARA ENFRENTAR
DICHAS VIOLENCIAS JUNTAS.



SER MUJER
EN LATINOAMÉRICA
TIENE QUE VER
CON
*LA HERIDA.*

EN AMÉRICA LATINA
TENEMOS EN COMÚN ESTAR
ATRAVESADAS Y EN
CONSTANTE
RESISTENCIA A LAS
LÓGICAS
PATRIARCALES.

COMO DICE MARÍA GALINDO,
EN AMÉRICA LATINA
SE CRUZAN
LAS LÓGICAS PATRIARCALES Y
COLONIALES.

EN AMÉRICA LATINA
COMPARTIMOS
UNA HISTORIA
DE OPRESIÓN
E INJUSTICIA
QUE ATRAVIESA
NUESTROS CUERPOS,
ESPACIOS
DE TRABAJO Y DE VIDA.
ESA HERENCIA
EN COMÚN
NOS HACE COMPARTIR
CIERTAS ESTRATEGIAS
DE SOBREVIVENCIA
O RESILIENCIA.

ES UN ACTO EMOCIONANTE EN ESTE MOMENTO EXPERIMENTAR UNA TRANSFORMACIÓN SOCIAL DESDE UNA MIRADA ECOFEMINISTA.

SER MUJER ES UN ACTO HEROICO REVOLUCIONARIO.

SER LATINOAMERICANA ME ENORGULLECE. HOY ENCARNAMOS LO QUE OTRAS MUJERES HICIERON Y QUEREMOS ACCIONAR ESTO DESDE LA PRÁCTICA.

NOS INTERESAN LOS PROCESOS Y NO NECESARIAMENTE EL FIN.

EL OFICIO DE LA GESTIÓN APARECE COMO UNA OPCIÓN POLÍTICA: DEDICARSE A HACER QUE LAS COSAS SUCEDAN, PONER EL CUERPO PARA QUE LAS COSAS SUCEDAN.

LUCHA, INTERÉS Y PREOCUPACIÓN EN EL TRABAJO CON EL CONTEXTO.



MI INTERÉS ESTÁ EN LO COLECTIVO, EN EL TRABAJO EN EQUIPO, EN ESA ZONA GRIS DE INDEFINICIÓN.

LO COLECTIVO COMO FORMA DE PENSAMIENTO Y COMO ESTRATEGIA DE ACCIÓN QUE POTENCIA LAS VOCES INDIVIDUALES Y ARTICULA PERSONAS, IDEAS Y PROCESOS.

TENGO UNA CREENCIA IMBATIBLE EN EL PODER DEL ENCUENTRO, YA SEA COMO GESTORA O COMO CREADORA, ÉSTA ES LA RAZÓN POR LA QUE MI IDENTIDAD SE ENCUENTRA SIEMPRE CON MI OFICIO.

¿EN DÓNDE ESTÁ ESO QUE ME GENERA GOZO?

HACER VIABLE PARA *LOS OTROS* LA POSIBILIDAD DE UN *NOSOTROS* Y MOSTRAR CÓMO ESE *NOSOTROS* ES CAPAZ DE MODIFICAR EL MUNDO.

HAY QUE
TRABAJAR DESDE UNA
MIRADA MÁS
EMPÁTICA, MÁS
AMPLIA, MÁS
GENEROSA
HACIA TODOS NUESTROS
ÁMBITOS: ARTISTAS,
PROCESOS, FESTIVALES,
ESPACIOS.

CULTIVAMOS LA
PRÁCTICA DE LA
CREACIÓN.

NO ES POSIBLE
TRABAJAR
SOLOS.

ASOCIATIVIDAD,
¿CÓMO QUIERO ENCONTRARME
CON ESE OTRO?
LA OTREDAD ES CLAVE.

EL TRABAJO EN LAS ARTES
ES COMPLEJO
Y SUTIL AL MISMO TIEMPO.

SOMOS UNA MEZCLA
DE IDENTIDADES
Y CULTURAS
QUE NOS CONVIERTE
EN OTRA MEZCLA.

TENEMOS EN COMÚN LA
FLEXIBILIDAD DE ENTENDER
LA TEMPORALIDAD
DE DETERMINADOS PROCESOS.



TRABAJAMOS POR LA
DESJERARQUIZACIÓN DE
LOS ROLES,
LOS TIEMPOS Y
LOS RITMOS PARA
TRANSITAR A OTROS MÁS
CUIDADOSOS.

ESCUCHA,
COLABORACIÓN,
ABRIRSE A LA
POSIBILIDAD DE
IMAGINAR EN VEZ DE
HACER FOCO Y
ESPECIFICIDAD.

USAR MODOS
MÁS RELAJADOS
QUE TENGAN QUE VER
CON LA RISA,
LOS AFECTOS,
LA COMUNIDAD
Y LA HERMANDAD,
Y NO CON UN MODO
AUTORITARIO.

EL TRABAJO EN REDES
COLABORATIVAS
ES ALGO QUE NOS UNE
COMO GESTORAS.
SOMOS MÁS GENEROSAS
CON EL INTERCAMBIO,
DE INFORMACIÓN,
NATURALMENTE
QUEREMOS DIALOGAR.

QUE LA
CRÍTICA SE DÉ DESDE UN
ESPACIO MÁS
GENERATIVO QUE
REACTIVO.

CONECTAR
LA RED COMO UN
BOSQUE, HACER
JUNTAS,
JUNTOS,
JUNTES.

EN ESTE
CONTEXTO SE DEBE DAR MÁS
ESCUCHA Y
PROFUNDIDAD A LO REAL, LO
VERDADERO, LO PARTICULAR Y
NO A LO MASIVO.

VOLVER AL NÚCLEO
DE LA CULTURA
QUE SON LA EMOCIÓN,
LOS AFECTOS,
LAS SENSIBILIDADES
Y LOS SENTIDOS.

TAMBIÉN HAY
MUJERES
QUE REPRODUCIMOS
LAS LÓGICAS
PATRIARCALES
PORQUE LAS HEMOS
VIVIDO
Y APRENDIDO.



HAY QUE
REVISAR LAS
FORMAS DE
PRODUCCIÓN,
PERO SOBRE TODO LAS
FORMAS DE
CIRCULACIÓN,
REVISAR
POLÍTICAS
PÚBLICAS Y EL
ROL DE LAS
INSTITUCIONES FUERA DEL
CUBO BLANCO Y LOS
ESPACIOS
FÍSICOS.

COMO NUESTRO
OFICIO
TIENE QUE VER
CON LA RESOLUCIÓN
DE PROBLEMAS,
LA PRODUCTIVIDAD
ES UN SIGNO
DE QUE LAS COSAS ESTÁN
FUNCIONANDO BIEN,
PERO TAMBIÉN SE REQUIERE
DEL SILENCIO Y DE LA PAUSA
PARA LLEVAR A CABO
ACCIONES
QUE NO SEAN
SIMULACIONES.

PENSEMOS EN
OTROS FORMATOS,
OTROS RITMOS Y EN CÓMO
HACEMOS PARA QUE EL
EJERCICIO DE NUESTRO
TRABAJO SEA TAMBIÉN UN
EJERCICIO DE LA
ESCALA HUMANA.

LA CULTURA ES
MOVIMIENTO,
DIVERSIDAD,
INTERCOMPLEMENTARIEDAD E
INTERCONEXIÓN.

ES URGENTE
DESARROLLAR UN
ESPACIO DE GESTIÓN CON UNA
VISIÓN FEMINISTA.

CRÍTICA Y AUTOCRÍTICA
QUE NOS PERMITA
SEGUIR PENSANDO
EN ESTA DESPATRIARCALIZACIÓN
Y POTENCIAR ESPACIOS
DE VIDA Y CREACIÓN
EN LOS QUE SE PROPONGAN
OTRAS LÓGICAS DE
VINCULACIÓN Y DE PRODUCCIÓN.

LAS MUJERES
NOS VINCULAMOS
DESDE OTRAS PRÁCTICAS,
COMO LOS AFECTOS,
Y DESDE OTRAS LÓGICAS,
COMO EL TRABAJO EN RED
Y LA MIRADA ASOCIATIVA
DESDE EL PLANO
DE LOS AFECTOS.



ESTABLECER Y
PENSAR EL
TRABAJO
NO DESDE UNA
MIRADA JERÁRQUICA, SINO
DESDE UNA MIRADA
CÓMPLICE.

TRABAJAR
JUNTES PARA
CAMBIAR
LAS COSAS
EN SERIO, TODES
JUNTES.
LO PERSONAL
SE VUELVE
POLÍTICO Y
COLECTIVO.

TENEMOS QUE SEGUIR
ACTIVISTAS,
POLÍTICAS,
AMBICIOSAS,
CONVENCIDAS,
TENER EMPATÍA
Y SOLIDARIDAD
CON LOS ARTISTAS,
UNA MIRADA GENEROSA,
PASIÓN,
DEDICACIÓN,
CURIOSIDAD,
ENTUSIASMO,
HOSPITALIDAD
Y HUMOR,
NO NOS OLVIDEMOS DE ESO.

LA COLABORACIÓN
ES EL FUTURO.

# ¡EN LA CALLE Y EN LA HISTORIA!

## Curaduría: Julia Antivilo

[+ 2 carteles del Archivo Producciones y Milagros:
*Brillanteada Feminista, Glorieta de los Insurgentes,* CDMX, 2019
+ *Mitin en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal de la Campaña Acceso a la Justicia para las Mujeres,* CDMX, 1999]

Éste es un recorrido visual, montado en las Rejas Virtuales de la Casa del Lago 3D, que retrata la lucha de más de cuarenta años del movimiento feminista en México, a través de dos archivos feministas: el de Ana Victoria Jiménez y el de Producciones y Milagros, Agrupación Feminista. La muestra virtual fue un avance de la exposición que tuvo un segundo momento, de manera presencial, en Casa del Lago UNAM durante el 2022.

casadellago.unam.mx/encasa

# DE LAGO A LAGO

Verónica Gerber Bicecci
Inger-Maria Mahlke (DE)
Guadalupe Nettel
Mithu Sanyal (DE)
Fernanda Melchor
Isabelle Lehn (DE)
Isabel Zapata
Juliana Kálnay (DE)

[+ fanzine]

El centro literario Literarisches Colloquium Berlin de la ciudad de Berlín, Alemania, junto con Casa del Lago UNAM y el Goethe-Institut Mexiko reunieron a escritoras alemanas y mexicanas para que trabajaran juntas el ensayo *Una habitación propia* de Virginia Woolf. A través de varios encuentros virtuales compartieron lecturas y conversaciones para explorar las posibilidades de la escritura y el ser mujeres, así como las experiencias de sus procesos creativos y sus perspectivas sobre el propósito de la literatura.

youtube.com/c/CasadelLagoUNAMmex

1. Eréndira Derbez ilustra a Ingrid Cota, *No queremos beautè*, 2019.
2. Sofía Weidner ilustra a Lily Cursed, *Amigo no seas culero*, 2018.
3. Andonella ilustra a Sofía Echeverri, *Señora de la fertilidad* de la serie "Señoras del saber", 2019.
4. Maria Conejo ilustra a Alejandra Ruiz, *Libertad*, de la serie "Ahora que sí nos ven", 2019.
5. Vera Primavera ilustra a Rocío Gordillo, *Imágenes para sanar*, 2013.
6. Maldita Carmen ilustra a Mercedes Gertz, *Canción de yoga*, 2014.
7. Verónica Anaya ilustra a Bárbara Foulkes, *Ecos inquietos* de la serie "Dibujos coreográficos".
8. Sofía Weidner ilustra a Frida Kahlo, *Niña con máscara de muerte*, 1938.
9. María Conejo ilustra a Marcela Armas, *Un día de trabajo*, 2007.
10. Verónica Anaya ilustra a María Cerdá Acebrón, *Enciclopedia Miope. La brujería como forma primitiva de lucha de clases (*Calibán y la bruja *de Silvia Federici, 2004)*, 2019-2020.
11. Malacara ilustra a Ana Gallardo, *Material descartable*, 2000.
12. Maldita Carmen ilustra a Lucero González, *Chichitepec*, 2020.
13. Flavia Zorrilla Drago ilustra a Karla Leyva, *Antiguos Mitos, Nuevos Dioses*, 2020.
14. Eréndira Derbez ilustra a Lourdes Grobet, *La Briosa*, 1980.
15. Andonella ilustra a Gitte Daehlin, *Respiro en la Tierra*, 2011.
16. Eréndira Derbez ilustra a Tina Modotti, *Sombrero mexicano con martillo y hoz*, 1927.
17. Sofía Weidner ilustra a Maris Bustamante, *El pene como herramienta de trabajo*, 1982.
18. Vera Primavera ilustra a Karen Perry, *Mi propio infierno*, 2008.
19. Malacara ilustra a Alejandra España, *Verse vivir en el otro*, de la serie "Secretos ocultos", 2015.
20. María Conejo ilustra a Ketsueki Koibito, *La virgencita es feminista*, 2019.
21. Flavia Zorrilla Drago ilustra a Anamaya Farthing-Kohl, *Ubicua*, 2019.
22. Maldita Carmen ilustra a Patricia Couto, *En el jardín*, 2018.
23. Andonella ilustra a Judith Romero, *Monstera*, de la serie "Biodesnudez", 2019.
24. Flavia Zorrilla Drago ilustra a Nuria Montiel, *Repite pero cambia*, 2019.
25. Malacara ilustra a Carla Lamoyi, *Bailarina Amateur*, 2020.
26. Verónica Anaya ilustra a Paola De Anda, *Otros ritmos son posibles* (Lado "b" del proyecto "Lo siempre vivo"), 2010.
27. Vera Primavera ilustra a Luna Marán, *En la escuela*, 1999.

# S T I C K E R S

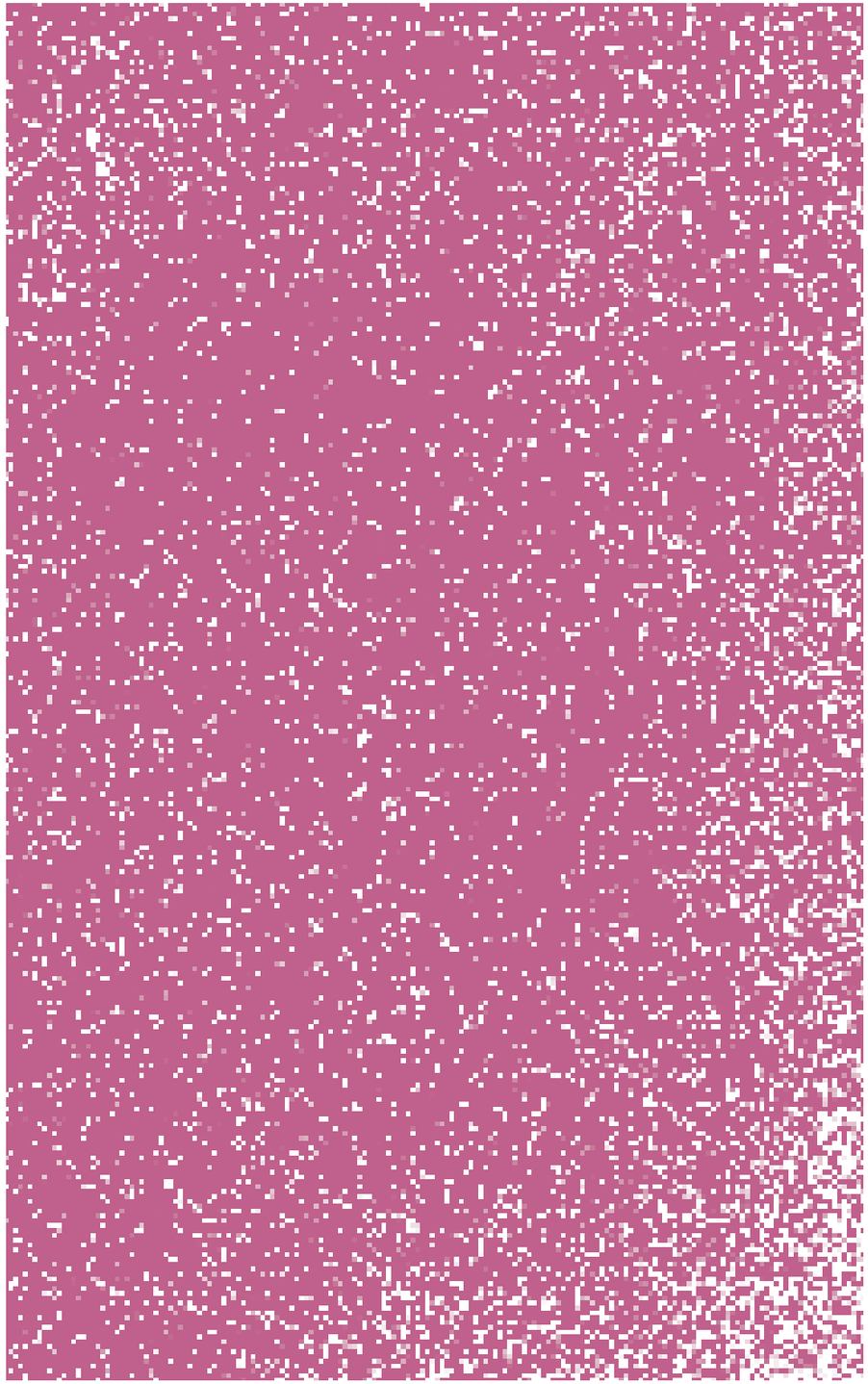
María Cornejo
Eréndira Derbez
Sofía Weidner
Andonella
Vera Primavera (EC)
Maldita Carmen
Verónica Anaya
Malacara
Flavia Zorrilla Drago

Curaduría: Violeta Horcasitas

[+ estampas]

*Stickers* es un homenaje colaborativo a las creadoras, artistas plásticas, artistas visuales e investigadoras mexicanas, que son parte fundamental de la producción e investigación artística del país. La curadora Violeta Horcasitas realizó una selección de obras de varias artistas, que se encuentran resguardadas en tres archivos (Obras de Arte Comentadas (Baby Solis), MUMA – Museo de Mujeres de Lucero González y Entre minas, grupo multidisciplinario de mujeres artistas). Posteriormente, nueve destacadas ilustradoras reprodujeron y reinterpretaron las piezas o retratos en formato *sticker,* una de las herramientas más utilizadas actualmente en la red de mensajería instantánea WhatsApp.

sticker.ly/s/MI8LWG sticker.ly/s/OAS5RC sticker.ly/s/QTV451



# PLASTIQUE FANTASTIQUE

Marco Canevacci (IT/DE)
Yena Young (KR)

*Plastique Fantastique* es un laboratorio creativo radicado en Berlín, Alemania, que experimenta con intervenciones efímeras y realiza proyectos en todo el mundo. Actualmente trabaja en la intersección entre el arte, la arquitectura y la escenografía. En 2020 fue invitado por Casa del Lago a impartir un taller digital gratuito de ocho sesiones, en las que se abordaron temas como el espacio público en tiempos de pandemia, la producción de estructuras neumáticas simples, *performances vs.* instalaciones, entre otros. El resultado fue una intervención de arquitectura efímera en los planos de Casa del Lago UNAM.

# VASOS COMUNICANTES, DIÁLOGO CREATIVO CON PLASTIQUE FANTASTIQUE

Norberto Miranda

El Taller Burbujas Efímeras fue un evento colaborativo entre diseñadores, artistas, estudiantes, académicos, gestores y funcionarios culturales, dirigido por Plastique Fantastique (DE), la Facultad de Arquitectura de la UNAM y Casa del Lago UNAM, cuyo propósito era codiseñar y construir una estructura neumática para la activación de un programa cultural itinerante con dos sedes: la Casa del Lago y el Goethe-Institut Mexiko en la Ciudad de México.

Después de una convocatoria abierta al público, las personas que conformamos al final este taller proveníamos de experiencias bastante diversas —artistas visuales, dramaturgos, diseñadores, fotógrafos, gestores culturales, arquitectos, ilustradores, paisajistas, museógrafos, performanceros—, todas atraídas por la idea de desarrollar un proyecto inflable de la mano de un equipo tan prestigioso como Plastique Fantastique, en un lugar idílico como es la Casa del Lago.


La primera sesión en modalidad híbrida (virtual y presencial) se realizó en noviembre de 2020. El resto del proyecto se desarrolló de manera virtual durante la contingencia sanitaria por COVID-19, que continuaba alargándose desde marzo del mismo año y que condicionó de manera definitiva el desarrollo del proyecto. Esto estimuló el trabajo remoto y permitió que colaboradores de la CDMX, el Estado de México, Yucatán, Jalisco y Barcelona nos conectáramos con el equipo de Marco Canevacci y Yena Young, quienes se encontraban en Berlín, Alemania.

Durante las primeras sesiones, Marco Canevacci realizó un recorrido virtual por una selección de sus proyectos y de otros autores; además, en cada sesión, invitó a otros diseñadores que estuvieron involucrados en procesos colaborativos con Plastique Fantastique. Esto nos presentó un abanico de posibilidades. A partir de ese momento empezamos a desarrollar y esbozar ideas individualmente, para después, a través de ellas, asociarnos con nuestros compañeros. A pesar del obstáculo de la distancia, el seguimiento que se llevó a acabo durante las sesiones semanales fue bastante cercano. Karla Rodríguez y Denisse Herrera de la Facultad de Arquitectura de la UNAM fueron personas clave para que la dinámica colaborativa se diera de manera exitosa.

Se hicieron visitas a las instalaciones tanto de la Casa del Lago como al Goethe-Institut Mexiko; algunos compañeros asistieron presencialmente y otros los seguimos de manera virtual por medio de transmisiones en vivo y del levantamiento fotográfico que hicieron quienes acudieron a los recintos. Esto permitió que conociéramos mejor tanto las condiciones físicas del entorno —y que, por lo tanto, pudiéramos orientarnos sobre cómo era posible abordar el espacio—, como el equipamiento con el que contaba cada sitio. Aun así, todos los asuntos creativos eran abordados con la mayor libertad posible, pues estábamos comenzando el proyecto y las posibilidades de intervención se mostraban casi ilimitadas. Surgieron propuestas de flotantes en el agua, en el aire, dentro y fuera de la Casa, así como de instalaciones en el contexto del Bosque de Chapultepec.

Durante las siguientes sesiones se presentaron las propuestas individuales. Fue entonces cuando Marco Canevacci detectó cuatro áreas temáticas. A partir de éstas se formarían los equipos que permitirían explorar estas inquietudes y generar para cada una un diseño que pudiera instalarse y activarse en ambas sedes. Estas áreas se definieron con los siguientes nombres:

1) Safari. Con un interés por desentrañar los misterios del Bosque de Chapultepec y desbordar la actividad en una serie de acciones performáticas, que implicaban la movilidad flotante y el avistamiento de animales inflables, alimentadas por el dinamismo surrealista del entorno.

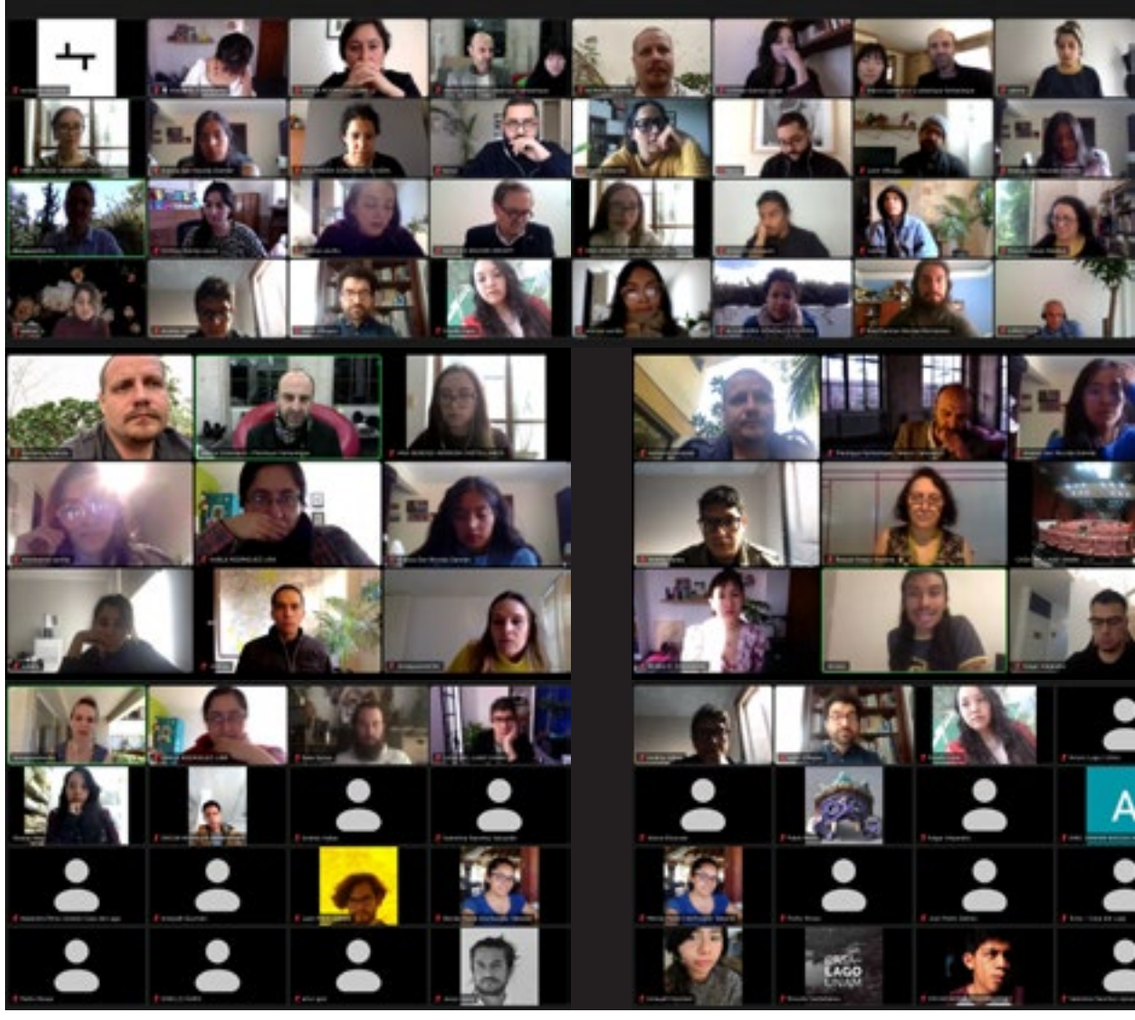
2) Reinterpretaciones mesoamericanas. Se centraba en la noción de una escala mítica-histórica-prehispánica, por medio de la integración de los elementos de orientación que marcaron los antiguos rumbos de la cultura mexica. A su vez, buscaba la representación de deidades y de actividades sonoras para transportar al participante a un plano espiritual.

3) Revolución neumática. Conformado por los miembros más activistas, el grupo planeó varias intervenciones relacionadas con la justicia social y la visibilización de la violencia.

4) La vida secreta de los árboles. Conformado por las personas más interesadas en generar un entorno contemplativo, consideraba las especies vegetales como actores principales del entorno.

Cada uno de los equipos se integró tanto con profesionistas experimentados como con estudiantes, con base en un balance entre las personalidades de los participantes. Esto permitió que cada grupo se organizara de manera orgánica. Las herramientas digitales permitieron que las sesiones fluyeran con mucha facilidad: primero en una sesión grupal con todos los compañeros y después





en pequeños grupos de trabajo, donde nos visitaba el comité organizador conformado por Cinthya García Leyva, Ilona Goyeneche, Jean Pierre Espinosa y Beruz Herrero, por parte de Casa del Lago; Marco Canevacci de Plastique Fantastique, y Alejandra González, Karla Rodríguez y Dennise Herrera, por parte de la UNAM. Ellos nos daban pautas para desarrollar una propuesta que se apegara a la realidad administrativa, aunque siempre fomentaron la libertad creativa que distinguió en todo momento al taller.
Se percibía una especie de monitoreo, como si esta actividad fuera un laboratorio creativo que con cierta aleatoriedad destilaba componentes de diseño para un plan maestro.

Aquí voy a relatar la historia de mi propio equipo, “La vida secreta de los árboles”, en el que pude colaborar con gente muy talentosa y entregar una propuesta muy concreta para acompañar dignamente el trabajo de nuestros demás compañeros.

Las limitaciones físicas siempre fueron un factor importante; las herramientas digitales no nos permitieron abstraer o desarrollar perspectivas generales, puesto que limitaron las habilidades de comunicación de las personas a simples imágenes narradas verbalmente. En cambio, la convivencia en un espacio físico colaborativo nos hubiese permitido tener más recursos para entablar una comunicación creativa, como la gesticulación y, en general, el lenguaje no verbal que permite adaptarnos al otro y entender sus ideas. Sin embargo, puedo destacar que la característica principal de esta interacción durante el diseño se destacó por su horizontalidad entre dos planos paralelos: el equipo y el plano conformado por los organizadores. A pesar de que la limitación de medios homogeneizaba el formato de representación —sólo podíamos compartirnos voz, texto, imagen digital y video—, los acuerdos llegaban muy rápido e intentaban ser muy proactivos, esquivando cualquier situación en la que hubiera alguna clase de juicio de valor. Pareciera que virtualmente tendemos a evitar la controversia, debido a lo difícil que resulta explicarse por lo mismo que mencioné antes: la falta de recursos comunicativos espaciales y gestuales; esto de alguna manera funcionó para mantener apertura creativa y buscar una especie de conciliación con las ideas ajenas.

Nuestro proyecto permitía que cada uno desarrollara sus inquietudes y que las fuéramos integrando poco a poco. El aspecto multidisciplinario de los equipos nos facilitó mucho las dinámicas, ya que las discusiones eran ágiles porque se daban desde el campo de experiencia de cada miembro. Algunos se empeñaron en desarrollar una idea, otros en integrar varias, otros en visualizar lo que todos estaban diciendo, mientras otros enlistaban de forma clara lo que en grupo comentábamos. También el hecho de que se grabaran las sesiones permitió que quien faltara un día no se perdiera de los acuerdos a los que habíamos llegado, y el nivel de compromiso fue suficiente para





que siguiéramos adelante hasta incluso armar un video con audio que proyectaba parte de las actividades que teníamos planeadas para la Casa del Lago.

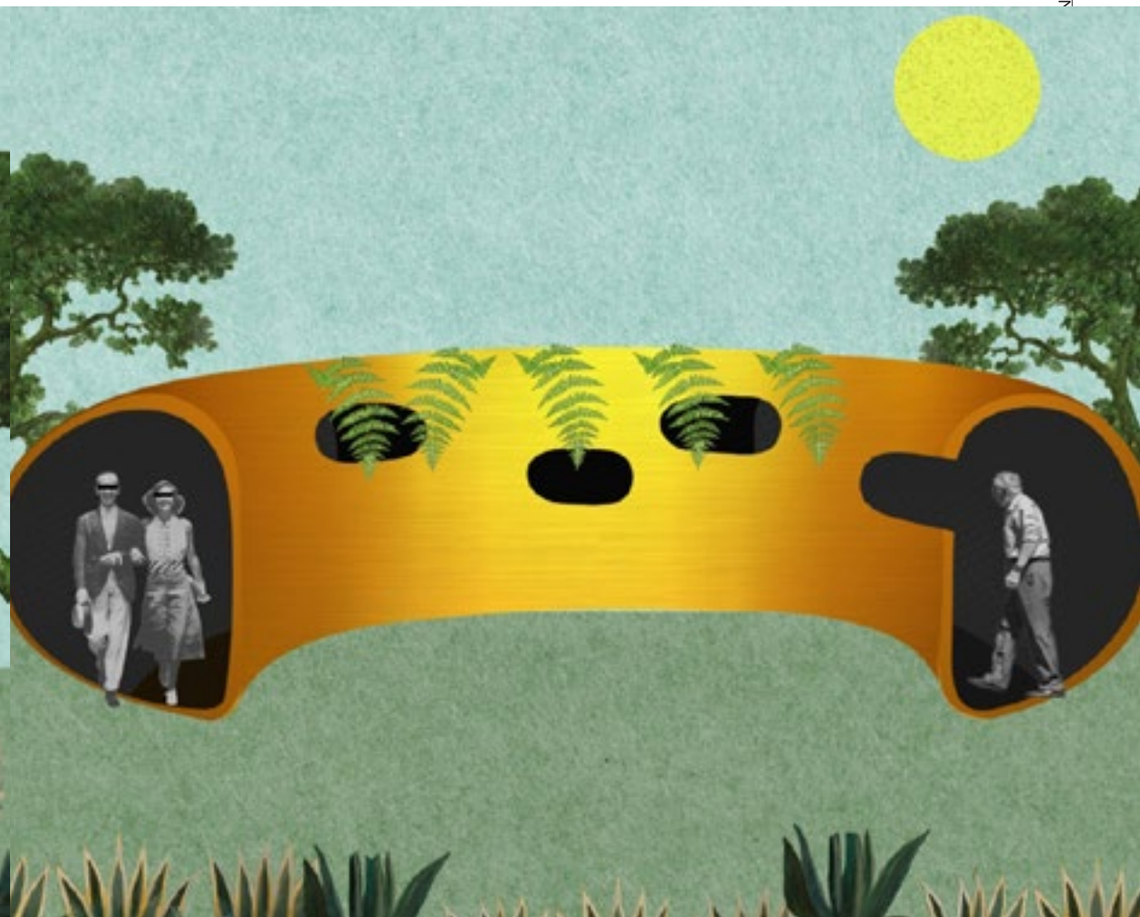
En todo momento se nos comentó que la intervención en el Goethe-Institut Mexiko sería una versión parcial de lo presentado en la Casa del Lago, así que aplicaríamos los mismos principios de intervención en ambos sitios. Hicimos la visita virtual y, al final, desarrollamos nuevamente ideas individuales para intervenir la fachada del edificio. Esto nos costó trabajo decidirlo debido a que ya llevábamos una trayectoria de trabajo en la que no habíamos descartado ideas. Al final también se trató de una carrera contra el desinterés que se va apoderando de los asuntos.

Finalmente, nuestra propuesta fue unificada, pues acordamos que un equipo se dedicaría a las ilustraciones, otro a generar el guion y otro a editar el video. Esta propuesta incluía una serie de espacios temáticos para contemplar la naturaleza de diferentes maneras —estos estaban interconectados con el fin de producir una serie de efectos estéticos y provocar una convivencia multiespecie— y una guía de audio. Espacios opacos, transparentes y translúcidos daban la pauta para distorsionar la dimensión de los árboles por medio de la luz, la sombra y el color.

La entrega final fue transmitida en vivo por las redes sociales oficiales de la Casa del Lago UNAM. En esa ocasión todos los equipos hicieron una presentación de cada propuesta. Nos acompañaron Marcos Mazari y Alejandra González de la Facultad de Arquitectura, quienes nos dieron sus observaciones de todos los proyectos con una nutrida retroalimentación. Las ideas de todos los equipos resonaban en muchos niveles entre sí, lo que demuestra la importancia de la dirección creativa de Marco Canevacci, quien decidió tomar las partes más significativas de cada propuesta para dar inicio a una segunda etapa de consolidación, por medio de la valoración de estos elementos en el primer trimestre de 2021, con miras a producirse e instalarse en el segundo trimestre.







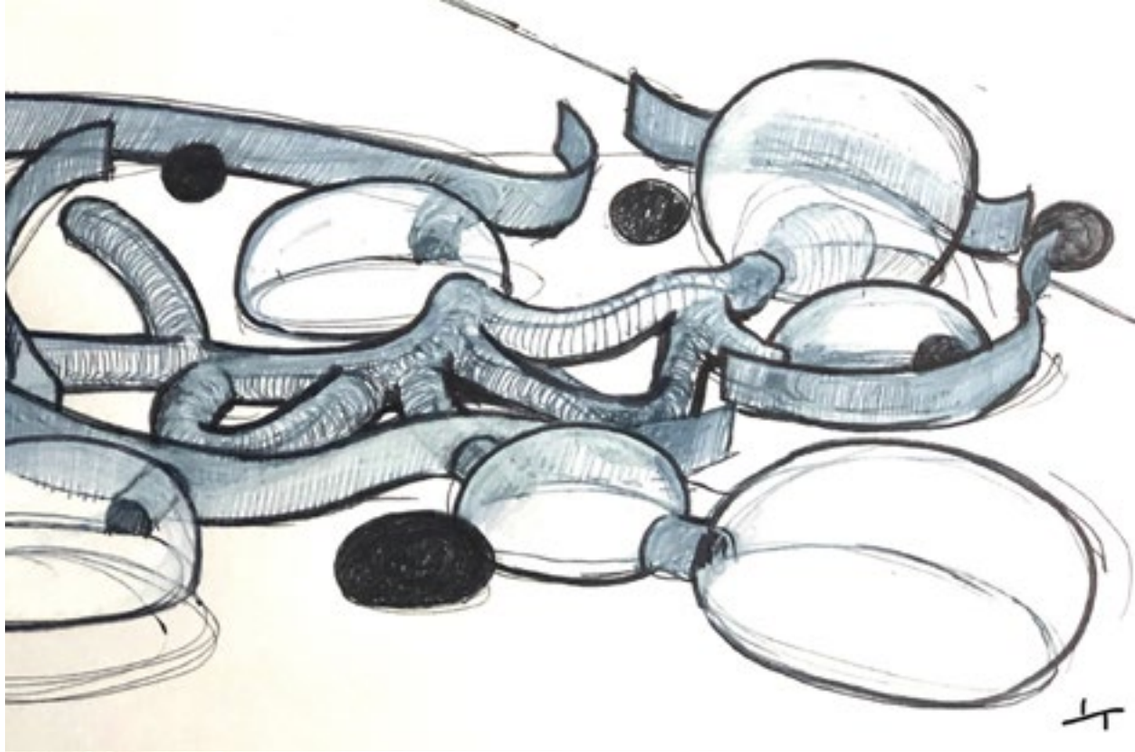
De las partes seleccionadas destacaron objetos móviles flotantes para usar en el Lago, como embarcaciones experimentales; espacios para la observación de la naturaleza a manera de guaridas; avatares neumáticos para la interacción del público; visitas guiadas ficcionalizadas por el Bosque; instrumentos musicales neumáticos; una orientación simbólica o la posibilidad de integrar elementos identitarios basados en nuestras culturas nativas; globos de helio con forma de numerales relativos a las víctimas de feminicidio; burbujas para la interacción interespecie con la vegetación de la Casa del Lago; burbujas para encerrar aromas, cultivar especies exóticas o simplemente limitar la convivencia para estar a solas con un árbol.

Después de esto, la contingencia sanitaria instalada por la pandemia de COVID-19 continuó siendo un obstáculo para concretar una sesión presencial durante casi un año más, por lo que para el año 2022 se buscaron otras maneras que no estuvieran sujetas a la presencialidad para desarrollar un proyecto. Marco Canevacci, junto con un equipo de académicas de la Universidad Técnica de Dresde, con quienes construyó la burbuja KulturePaLupe, contactó a Casa del Lago UNAM. Juntos consiguieron que la institución alemana prestara la estructura para desarrollar un programa de actividades en colaboración con algunos de los participantes del taller Burbujas Efímeras del 2020. Así fue como se involucraron Ana Denisse Herrera, Juan Pablo Gámez, Pedro Rosas, Malitzin Cortés, Teatro la Rendija, Espora Lab, Amplio Espectro y Norberto Miranda como colaboradores de ambas etapas. El proyecto se concretó finalmente durante marzo del 2022 en las instalaciones de Casa del Lago UNAM.

IMÁGENES:

130 - 133 Sesiones de trabajo en modalidad virtual con Plastique Fantastique, 2020.
135 Propuesta para "La vida secreta de los árboles", a cargo de uno de los cuatro equipos que colaboraron en la dinámica de codiseño.
136 - 137 Diagramas de trabajo, "La vida secreta de los árboles".
139 Ilustraciones de formas de habitar burbujas, derivadas de la colaboracion creativa en el taller "Burbujas Efímeras".





# LAGOOGLEGLYPH

## Eduardo Kac (BR)

En el marco de El Aleph. Festival de Arte y Ciencia, coordinado por Cultura UNAM, invitamos al artista Eduardo Kac, pionero del bioarte, a intervenir la Casa del Lago Virtual con la serie *Lagoogleglyph,* iniciada en 2009. Ésta consta de diversas imágenes creadas para ser vistas específicamente a través de satélites —ya sea en Google Earth o en Google Maps—, que toman como referente a la famosa coneja Alba. Dada su ubicación en este espacio, el usuario puede visualizar a la coneja como si fuese vista desde un satélite.

casadellago.unam.mx/encasa

## ¿QUÉ SIGNIFICA HABLAR DE HIBRIDEZ TECNOLÓGICA Y BIOLÓGICA?*

"Hibridez" es una palabra que empleo desde principios de los ochenta, se encuentra en mis escritos, en mis entrevistas; la uso desde entonces porque permite deshacer la noción de lo puro, de lo que está aislado, de lo que es limpio por estar aislado.

Claro que la hibridez no se hace sucia por no estar aislada; sin embargo, deshace el pensamiento binario que desde hace tanto tiempo organiza nuestra vida y nuestro mundo. Es, quizás, una palabra que podrá desaparecer en el futuro, cuando ya no sea necesario apuntar la unión de cosas distintas, porque serán simplemente reconocidas ontológicamente en su estado de red.

Actualmente, hay formas de hibridez nuevas, por ejemplo, cuando hablamos de satélites, de cohetes, cuando hablamos de nuevas tecnologías o de unir el cuerpo con esas tecnologías, hallamos algo novedoso en esa materialidad. Pero me parece que lo más importante, el cambio más profundo, aun más que ese aspecto material, es el cambio de conciencia. Y no estoy hablando de un cambio conceptual en el sentido de una idea, estoy hablando de un cambio profundo en el conocimiento, en la comprensión de nuestra posición en el mundo.

En este cambio de conciencia respecto a la hibridez, me parece significativo empezar con nosotros, porque si hablamos, por ejemplo, de lo biológico, vemos que hemos crecido con la noción de que el ser humano es algo distinto de las otras formas de vida. Tenemos religión, tenemos ciencia, y esto nos ha llevado a considerar al ser humano como un ejemplo de máxima perfección en el proceso de la vida, pero la realidad es que éste tiene sus limitaciones materiales igual que las tienen las otras formas de existencia. Cada una tiene características distintas, entonces, el ser humano, que percibimos como algo especial, puro, mejor, en realidad es algo híbrido, desde siempre fue híbrido, pero nosotros no lo sabíamos porque no teníamos los métodos necesarios para analizar el genoma humano.



Una de las cosas más interesantes que nos reveló el análisis del genoma humano es que nosotros tenemos secuencias genéticas que provienen de virus y bacterias; es decir, a lo largo de la historia de la evolución de la vida humana en la Tierra, absorbimos, incorporamos —literalmente incorporamos— secuencias propias de formas de vida no humanas.

¿Qué nombre les damos a las formas de vida que tienen secuencias genéticas que vienen de otras especies? Transgénicas, y nosotros siempre hemos sido transgénicos, solamente no lo sabíamos. Decir que lo transgénico es lo otro, rechazar lo otro porque nosotros somos puros siempre fue un método de condena, de rechazo a lo que es distinto, a lo que es diferente, ya sea por género, por raza o por cualquier otro factor. Sin embargo, cuando percibo que yo soy eso otro que rechazo, todo cambia. Cuando el monstruo soy yo, ya no puedo decir que el otro es feo, sucio, híbrido, porque yo lo soy también. Me parece que ese cambio de conciencia sobre la hibridez es lo que se va a quedar y va a cambiar el mundo.

*Fragmento de la entrevista realizada por Cinthya García Leyva a Eduardo Kac en el marco del Festival de Arte y Ciencia, El Aleph, UNAM, 2020.



# EL SONIDO DE TODOS LOS BARRIOS

Morelos
Sonido Eckos
Joyce Musicolor
Sonido Mex

Conductor: Danny Mutamasick /
Sonido Confirmación

[+ cartel: Marco Antonio Aviña y Danny Mutamasick]

Algunos de los barrios de la Ciudad de México son conocidos por sus multitudinarios bailes musicalizados por los sonideros. Este ciclo constó de tres sesiones, conducidas por Danny Mutamasick, cada una dedicada a una zona de la Ciudad de México reconocida por su tradición sonidera. Del centro al oriente y hasta el noreste, conocimos a cuatro sonideros —Morelos, Sonido Eckos, Joyce Musicolor y Sonido Mex—, que a través de su sonido han creado una identidad para sus barrios.

facebook.com/CasadellagoUNAM

Queremos agradecer a todxs lxs colaboradores que se sumaron al proyecto Casa del Lago Virtual durante 2020 y 2021. Aunque esta publicación no destaca de manera puntual cada una de las actividades y participantes, para Casa del Lago UNAM es muy importante enunciarlos y honrar sus esfuerzos y energía puestos en nuestro proyecto.

ARCHIVO DIGITAL POESÍA EN VOZ ALTA
Zazil Collins por *El pálpito;* José de San Cristóbal por *Todo lo que la luz toca;* Carla Lamoyi, Iurhi Peña y Fabiola Talavera por *Invocaciones y fantasmas: Conversatorio sobre el proyecto Radio Archivo PVA: Sin andarse por las ramas;* Rebeca Barquera por *Susurros, murmullos y otros cuchicheos;* Sofía Hinojosa por *FRÁGIL;* Sofía Hinojosa, Regina Vargas y Fabiola Talavera por *Conversatorio: Un incendio viene en forma de glitch*.

ARTES ESCÉNICAS Y DANZA
Fernando Vigueras, Gabriela Gordillo (AT/MX), Katia Castañeda, Iris Heitzinger (AT), Esthel Vogrig, Yoh Morishita (AT), Galia Eibenschutz, Bernadette Laimbauer (AT), Manuel Estrella, Sebastian Six (AT), Mariana Arteaga, Marta P. Campos (ES), Aura Arreola y Samer Alkurdi (SY/AT) por *Dunkelkammer Sessions;* Julia Barrios, Roberto González, Karim Raziel, Sonia Gil, Odalis Retano, Aarón Escobar, Flor Firvida (AR) y Jésica Elizondo por *DB: 72 horas de coreografía web;* Manuel Estrella por *Construir un mundo de pedazos de cuerpo;* Katia Castañeda por *Cubeta*.





ARTES VISUALES Y DIGITALES
Violeta Horcasitas, N. Samara Guzmán, Miguel Monroy, Detanico Lain, Radio Nopal, Minerva Cuevas y Mónica Espinosa por *Playtime;* Víctor Pérez-Rul por *La ciudad de los inmortales;* Programa Arte, Ciencia y Tecnologías (ACT) y Eduardo Kac (BR) por *Lagoogleglyph;* Federico Pérez Villoro por *La permanencia de las piedras*, a Julieta Gil por su charla e imágenes, a Tiger Dingsun por el diseño y programación de la pieza, a Isabel Zapata por la edición y corrección de estilo y a Paula Villanueva Ordás por la narración; Fundación Casa Proal y Félix Blume (FR) por *Lluvias de mayo;* Luis Colchado y Roberto Cabezas (SV) por *Joke.JS.data;* Producciones y Milagros. Agrupación Feminista, Ana Victoria Jiménez y Julia Antivilo (MX/CL) por *¡En la calle y en la historia! 40 años de lucha feminista mexicana;* Cátedra Nelson Mandela de Derechos Humanos en las Artes, Gran OM & Company (Kloer) por *Un mundo donde quepan muchos mundos. Una lucha donde quepan muchas luchas;* Violeta Horcasitas, Obras de Arte Comentadas (Baby Solis), María Cornejo (CL), Eréndira Derbez, Sofia Weidner, MUMA – Museo de Mujeres de Lucero González, Andonella, Vera Primavera (EC), Maldita Carmen, Entre minas, grupo multidisciplinario de mujeres artistas, Verónica Anaya, Malacara y Flavia Zorrilla Drago por *Stickers. ¡Un archivo de artistas mexicanas para tus redes sociales!;* Flor de Fuego (AR) por *Nadar;* Irene Dubrovsky (AR/MX) por *ROSETA;* Jesús Fernando Monreal Ramírez por *Seminario: Transdigital. Máquinas y poéticas en el arte desde México;* Fernanda del Monte por *(In)quietud;* Beruz Herrero (CL), Fernanda del Monte, Gino Leyva del Real y Michelle Arandia Oporto por *Textualidad, desapropiación y performatividad en la creación de (in)quietud*.

CINE

Francisco Calleja por los ciclos: *¿Apocalipsis, ahora?*, *Rotoscopia*, *Ray Bradbury*, *Falsos documentales*, *LGBT+ México*, *Literatura contemporánea de América Latina*, *Arte Contemporáneo, A. C.* y *Cyberpunk;* ND Mantarraya; Ambulante, Cátedra Bergman; Cuórum Morelia por *Función especial: Cuórum Morelia, cine de diversidad sexual, Raíces somos;* Nico Ruiz por el ciclo *El infierno son los otros;* Eduardo Makoszay Mayén por el ciclo *En contra del documental-espectáculo;* Festival Internacional de Cortometrajes de México por *SHORTS MÉXICO;* Mara Fortes por el ciclo *Tiempos convulsos;* Natalia Beristáin por el ciclo *Ahorrar en cultura no es ahorrar;* Arantxa Luna por el ciclo *El brillo del sol se nos perdió ese día*.

CLASE MAGISTRAL

Zuleyma Ortiz por *Danza contemporánea;* Zaid González por *Yoga* y *Yoga suave;* Sandra Luz Cuevas por *Kundalini Yoga;* Manyanga Como (MZ) por *Ritmos modernos africanos;* Azarel Govea por *Workout: ballet desde casa;* Ivette Núñez por *Danza contemporánea en tu casa;* Lenin S. Velásquez Toledo por *Ajedrez, recorrido a la imaginación;* Diana Olalde por *Hip Hop, baile urbano;* José Alfredo Ballesteros "Verde Agua" por *Cómic y manga;* María Vargas por *Yoga como herramienta de autoconocimiento y bienestar;* Facultad de Arquitectura, UNAM y Marco Canevacci (IT) por *Plastique Fantastique. Burbujas efímeras;* Sarmen Almond por *Voces Mutantes. LaborOratorio Online;* Martina Bertoni (DE) por *FemLab. Repensando los instrumentos acústicos en la producción de música electrónica;* en el ciclo *Materia Abierta 2021* a Mônica Hoff (BR) y Eva Posas por *Ni apocalipsis ni paraíso: meditaciones en el umbral*, Abril Pinedo y Mariana Villegas por *Artista + Artificio & Artefacto*, Juan López Intzín por *Sp'ijil O'tanil: epistemologías del corazón*, Dawn Chan (US) por *Simulation and Speculation: Art in a Post-Video Game World*, María Buenaventura (CO) por *Encuentro performático: Comer como creación*, Maximiliano Mamani (AR) por *El orden de las rosas*, Luciana Parisi (IT) por *Critique and Machine Philosoph*, y a Verónica Gago (AR) por *Conferencia pública: Especular, intervenir, parar. Cuestiones de tiempo desde claves feministas;* Rafael Trujillo Ramírez por *El sabor de la salsa*.



CONFERENCIAS Y CHARLAS

Alonso Cedillo, Concha Eléctrica, El diván museológico, Foro de significados, GASTV, MoNA, Museo Jumex, Nodo Cultura, nohacernada.org, Obras de Arte Comentadas y Televética por *Museos 3.0;* Materia Abierta, Museo Tamayo y Patricia Reed (US) por *Diagramas para mundos no adaptativos;* Cátedra Nelson Mandela en Derechos Humanos en las Artes, UNAM, El Aleph Festival de Arte y Ciencia, Gran OM & Company (Kloer) y Jacobo Dayán por *Un mundo donde quepan muchos mundos. Una lucha donde quepan muchas luchas;* Jacob Wick (US), Joe McPhee (US), Amanda Irarrázabal (CL/MX) y Germán Bringas por *Aire, metal, saliva y canto: cuatro experimentos con la trompeta;* Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), Secretaría de Cultura, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, Fernando Monreal, Doreen Ríos y Alex Saum-Pascual (ES) por *OEI: Tiempo, espacio, en viraje: ¿documentar y archivar en la virtualidad pandémica?;* Ana María Rodríguez (DE) y Hugo Solís por *Acerca de Calindros. Envolvente sonora de dos ciudades;* Lena Ortega, Sarmen Almond y Martina Bertoni (IT) por *FemLab. Corporalidad e intercambios sensibles vía encuentros telemáticos;* Elisa Schmelkes y NoCoro por *La carne de la música y las voces de los números...;* María José Cifuentes (CL), Romina Bianchini (AR), Carla Estefan (BR), Adriana Pineda (CO), Carmen Mehnert (PE), Marta Ávila (CR), Yohaina Hernández (CU) y Mariana Gándara por *Gestión 8M. Cinco preguntas para 8 mujeres de la gestión cultural latinoamericana*.

LITERATURA Y TEXTUALIDADES

Libros UNAM, Literatura UNAM, Casa Universitaria del Libro UNAM/CASUL, Cultura UNAM y Belén Gache (AR/ES) por *Cómo explicarle la poesía electrónica a una liebre digital;* Dirección de Publicaciones UNAM por *Kiosco librero;* Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA, Verónica Gerber Bicecci, Canek Zapata y Carlos Bergen por *La máquina distópica;* Jan Robert Leegte (NL) por *Text Document out of Focus* (2008); Cátedra Max Aub. Transdisciplina en Arte y Tecnología, Cátedra Carlos Fuentes en Literatura Hispanoamericana, Malén Denis (AR), Minipixel, Flor de Fuego y Jimena González por *Textualidades en contingencia: jam de escritura en vivo;* Cátedra Max Aub. Transdisciplina en Arte y Tecnología, Cátedra Carlos Fuentes y Vivian Abenshushan por *Taller: Textualidades en contingencia. Escritura viral: collage, copia y recombinación;* Amaranth Borsuk (US), Kate Durbin (US) e Ian Hatcher (US) por *Abra: A Living Text* (2015); Eugenio Tisselli por *The 27th* (2014)*;* Cátedra Max Aub. Transdisciplina en Arte y Tecnología, Cátedra Carlos Fuentes en Literatura Hispanoamericana, Marianne Teixido, Daniela Tarazona, Malitzin Cortés, Verónica Gerber Bicecci, Olivia Jack (US), Gloria Susana Esquivel (CO), Martina Raponi (IT) y Gabriela Jauregui por *Textualidades en contingencia: escritura en vivo;* Ana María Rodríguez (AR) y Hugo Solís por *Calindros. Envolvente sonora de dos ciudades;* Goethe-Institut Mexiko, Literarisches Colloquium Berlin, Juliana Kálnay (DE), Isabelle Lehn (DE), Inger-Maria Mahlke (DE), Mithu Sanyal (DE), Guadalupe Nettel, Verónica Gerber Bicecci, Fernanda Melchor e Isabel Zapata por *De Lago a Lago. Encuentro literario México-Alemania. Entre lenguajes, habitaciones y escrituras;* Isol (AR), Paloma Valdivia (CL), Sara Morante (ES) y Rosario Lucas por *Vindictas Latinoamérica: miradas a la raíz;* Tania Aedo y Alexandra Saavedra Galindo por *Textualidades en contingencia. Revisiones y hallazgos a un año de lenguajes compartidos en la pantalla;* Carla Lamoyi por *Archivo Poesía en Voz Alta. Sin andarse por las ramas;* Cátedra Carlos Fuentes de Literatura Hispanoamericana, Cátedra Max Aub. Transdisciplina en Arte y Tecnología, Fabiola Larios, Maricela Guerrero, Nika Milano, Claudina Domingo, Karla Zárate y *Todas Las Anteriores por *Textualidades en contingencia*.



MÚSICA Y SONORIDADES

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Lerma por *Edmar Soria: Improvisación para multipercusiones recicladas y electrónica multicanal;* Cultura UNAM Digital, TV UNAM y Zazil Collins por *Gabriel Puentes Two Bass Hit;* Cultura en Directo. UNAM, TV UNAM, Diego Cifuentes, Alejandra Cortés y Sebastián Espinosa por *OirTrío Ensamble;* Cultura en Directo.UNAM, TV UNAM y Zazil Collins por *No tan cuerdas;* Daniel Aspuru Guzik, Zazil Collins, Gustavo Nandayapa, Leika Mochán, Ewor, Carina López, Juan Pantoja y Jorge Servín por *Jazz e improvisación;* Umbral 47*;* Zazil Collins, Mabe Fratti (GT) y Concepción Huerta por *Irreversible;* Guillermo García Pérez, Emilio Hinojosa, Federico Sánchez, Cátedra Gloria Contreras, Danza UNAM, Elisa Schmelkes y Emilio Chapela por *SAMA. Sesiones de escucha sostenida: del canto monofónico al drone;* Fábrica VR Terminal: Carlos Cruz, Irma Ruiseñor, Top-Lap MX: Malitzin Cortés, Lucrecia Dalt (CO), Nika Milano por *Pioneras electrónicas. Conciertos nocturnos;* Bosque de Chapultepec, Todd Clouser (US), Hernán Hecht (AR) y Aarón Cruz por *A Love Electric Permanent Immigrant;* Jacob Wick (US), Carol Genetti (US), Natalia Pérez Turner, Benjamín Vergara (CL), Bonnie Jones (US) y C. Spencer Yeh (US) por *Aire, metal, saliva y canto: cuatro experimentos con la trompeta;* Jacob Wick (US), Carlos Baz, Anne-F Jacques (CA), Claire Rousay (US) y Susana Santos Silva (SE/PT) por *Aire metal saliva canto: cuatro experimentos con la trompeta;* Centro Cultural de España en México, Instituto Italiano de Cultura, Paulina Lasa, Sarmen Almond y Martina Bertoni (IT) por *FemLab;* Sarmen Almond y Martina Bertoni (IT) por *FemLab. Concierto inmersivo virtual;* Ignacio Baca Lobera, Iván Manzanilla y José Manuel Alcántara por *Physica Curiosa. Obras electroacústicas con comentarios del compositor;* Bartolomé Delmar por *Pisar una serpiente. Días de la Candelaria;* Microhm e Ylia (ES) por *FemLab 02;* Ninasonik y Valody (PT) por *FemLab 03;* Guillermo García Pérez, Elías Morado, Gabriel Pareyón, Salvador Gallardo Cabrera, Blanca Solares, Diana Magaloni, Samuel Cedillo, Francisco Rivas, Federico Navarrete, Fonoteca Nacional, Florencia Scandar (AR), Lourdes Turrent, Araceli Medina Ramírez y Miguel Ángel Gasca

por *Icanitoa: murmurar de los ausentes. Historias de la escucha en México;* KOI y FOQL (PL) por *FemLab 04;* Ana Paula Santana y Adele Knall (AT) por *FemLab 05;* Danny Mutamasick y Sonido Confirmación por *Ciclo sonidero: El sonido de todos los barrios;* Ana María Rodríguez (AR/DE) y Thomas Bruns del Ensemble KNM Berlin (DE) por *MUSIC FOR un bosque: sitios y audiencias específicas;* Amalinalli López por *El arpa de pedales y sus compositoras mexicanas entre el siglo XIX y XX;* Compañía La Laura Palmer por *Ahora el mundo entero es un acantilado;* Elizabeth Bynum (US), Eloísa Diez, Katia Escalante, Libertad Figueroa, Griselda Sánchez y Karina Villaseñor por *Conversaciones sobre producción y pensamiento sonoro: medios otrxs para diseñar espacios de escucha;* Ejival y Haydeé Jiménez por *La Tejeé;* Pilar Urreta, Alberto Cruzprieto, Ricardo Gallardo y Enrique Villa Ramírez por *Retrato hablado de Alicia Urreta, a 91 años de su nacimiento;* Vicente Luis Mora (ES), Belén Gache (AR/ES), Daniel Escandell Montiel (ES), José Aburto (PE), Francisca Noguerol (ES) y Andrea Chapela por *Materia, espacio y tiempo en la literatura en español del entorno digital. Ciclo: reManEnTes;* Ejival (Static Discos), Ángel Estrada (Tesoro Audiovisual), Braulio Lam (US/MX) y Simonel por *Endlessness*.

PERFORMANCE

Geraldine Juárez (MX/SE) por *Los peces no ven el agua;* Julia Antivilo (MX/CL), Constanza Piña Corazón de Robota (CL) y Chloé Desmoineaux (FR) por *Con/fabula/acción. Cyborg feminista. La enseñanza en la desobediencia*.



SESIONES DE ESCUCHA

Fonoteca Nacional por el *Mapa Sonoro de México;* Static Discos por *Contemplación Ambient, Mutaciones rítmicas* y *Vanguardia Pop;* Zazil Collins por los *Miércoles de jazz e improvisación;* MUSLAB, Pedro Castillo Lara, Centro Nacional de Creación Musical, Conservatorio de Reims Francia, Ars Contemporánea, Universidades Juiz de Fora y UNIRIO Brasil por *Podcast de electroacústica y arte sonoro;* Orlando Abad por *Casa audible;* Instituto de Astronomía UNAM, Dr. Antonio Castellanos y Dra. Mabel Valerdi por *Observación astronómica;* FAX y Static Discos por *Mixtape;* Daniela Franco por *El reino del intervalo muerto;* Arturo Castillo por *Mexican Rarities;* MUSLAB, Pedro Castillo Lara, Christina Collins (US), Jeanette Fligler (AR), Karina González (AR), Julie Mansion-Vaquié (FR), Ana Paola Santillán Alcocer, Laura Agnusdei (IT), Flora Marlene Geißelbrecht (AT), Elsa Justel (AR), Yuanyuan (Kay) (CN), Kyong Mee Choi (KR), Julia Mermelstein (CA), Carole Chargueron (FR/MX), Raphaële Dupire (FR), Sara González Salamanca (CO), Yuanyuan He (CN) y Patricia Martínez (AR) por *Electroacústicas del mundo. Compositoras de arte sonoro*.

TALLER

Manuel Bueno por *Dibujar feo en casa también es dibujar* y *Mi historia entre tus dedos (haz un fanzine);* Qué Bueno Que Vinimos y Natalia Gómez (CO) por *La enciclopedia de mí* y *Rituales cotidianos;* Taller Jacobo & María Ángeles por *Pinta tu nahual;* Juanjosé Rivas por *Construye tu sintetizador casero;* Matazanos por *Laboratorio de Fanzine Online DualPower*.

Agradecemos especialmente a quienes formaron parte del equipo de trabajo de la Casa del Lago y a quienes nos acompañaron como colaboradores entre 2020 y 2021: Alberto Andrade, Itzuri Cabrera, Francisco Calleja, Ricardo Castellanos, Ilona Goyeneche, Erika Lázaro, Monserrat Serafín, Macarena Hernández, Fabiola Talavera, Luis Fernando Colchado, Regina Vargas y Gerardo León.

Gracias también a Jorge Volpi por su apoyo a la Casa del Lago UNAM como Coordinador de Difusión Cultural durante estos años de gestión.





UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Enrique Luis Graue Wiechers | Rector
Leonardo Lomelí Vanegas | Secretario General
Luis Álvarez Icaza Longoria | Secretario Administrativo
Patricia Dolores Dávila Aranda | Secretaria de Desarrollo Institucional
Raúl Arcenio Aguilar Tamayo | Secretario de Prevención, Atención y Seguridad Universitaria
Alfredo Sánchez Castañeda | Abogado General
Néstor Martínez Cristo | Director General de Comunicación Social
Rosa Beltrán Álvarez | Coordinadora de Difusión Cultural

CASA DEL LAGO UNAM
Cinthya García Leyva | Dirección
Jean Pierre Espinosa | Subdirección
Sheila Flores | Unidad Administrativa
Georgina Hugues | Unidad Académica
Mayté Valencia | Difusión y Prensa
Diego Pereyra, César Álvarez | Diseño
Beruz Herrero | Artes Plásticas
Roberto Gutiérrez | Producción
Carlos Gutiérrez | Logística
Israel Martínez | Área Técnica
Nayeli Macías | Cursos y Talleres
Alejandra Pérez Grobet | Vinculación
Bárbara Monjarás | Relaciones Públicas
Eduardo Marañón | Estadística y Análisis
Angélica Aguilar | Servicios Generales
Rosario Hernández | Personal
Jeannette Gaona | Presupuesto
Mario Samayoa | Bienes y Suministros
Irving Rivas | Asistente de Dirección
Irene Chávez | Asistente de Subdirección
María del Mar Flores | Asistente de la Unidad Administrativa

LA HIBRIDEZ EN POTENCIA / CASA DEL LAGO VIRTUAL 2020 — 2021

Edgar Javier Ceceña García | Almacenista
Erick Sevilla Trejo | Auxiliar Contable
Sergio Barrientos Barrientos, Beatriz Castro Nieto,
Verónica Marisol Contreras Olivar, Elia Ivonne Duarte Zumaya,
Tania Hernández Ponce, Joselin Hernández Zamora,
Andrea Lara Ramírez, Argelia Guadalupe Lerma Rosas,
Enrique Reyes Ortiz, Mónica Sánchez Hernández
y Laura Valadez Cortés | Auxiliares de Intendencia
Eduardo Mondragón Cruz
y José Antonio Santiago López | Jardineros
Leticia Sandoval García | Jefa de Sección
Oscar Cruz Cruz, Sergio Santiago López
y Julio Alejandro González Hernández | Jefes de Servicios
Adrián Jamayo Cervantes | Oficial Electricista
Edgar Ramírez Osorio | Oficial Jardinero
Evelyn del Rocío Rosas Rosales | Oficial de Servicios Administrativos
Octavio Estrada Manzanares | Oficial de Transporte
José Melvi González Reyes | Operador de Aparatos Audiovisuales
Martha Aurora Pérez Said | Profesionista Titulada
Yabel Lorenzo Orozco, Patricia Ramírez Osorio,
Daniel Solís Alatorre y Olivia Valle Torres | Secretarias y Secretarios
Luis Alberto Contreras Olivar, Raúl Grijalva Sánchez,
Alberto Isaac Hernández Ponce, Alfredo Gustavo Sánchez Valerio,
Alejandro Santiago López, Jose Luis Villafuerte Navarrete,
Juan Pedro Quiroz Temaxte | Técnicos
José Francisco Aguayo Gallegos,
Edgar Emmanuel Aguilar Mosqueda,
Eleazar Aldaco Pérez, Claudia Barrientos Barrientos,
Luz María Carmona Pantoja, Monserrat Del Castillo Araoz,
María del Pilar Cortés Corona, Alejandra Gómez Pérez,
José Hugo Hernández Cabrera, Adrián Jamayo Valle,
Mónica Lara Ramírez, Daniel Raúl Lomelí Sánchez,
Yuval Alejandra López Guevara, Luis Alberto Ángel López Robles,
Gabriela Martín Sánchez, Luz María Martín Sánchez,
Diana Samantha Rub. Pérez Guerrero, Rafael Pineda Vargas,
Erik Rojas Méndez y Héctor Martín Sánchez | Vigilancia

EDICIÓN/COORDINACIÓN EDITORIAL
Macarena Hernández Estrada

DISEÑO
Diego Pereyra Yturbe

CORRECCIÓN DE ESTILO
Lucía Pi Cholula

TRADUCCIONES DE LAGO A LAGO
Claudia Cabrera
Juliana Kálnay

TRANSCRIPCIÓN DE LA ENTREVISTA A EDUARDO KAC
Bárbara Monjarás Feria



Primera edición
Ciudad de México, noviembre de 2022
ISBN: 978-607-30-6730-0

LA HIBRIDEZ EN POTENCIA / CASA DEL LAGO VIRTUAL 2020 — 2021

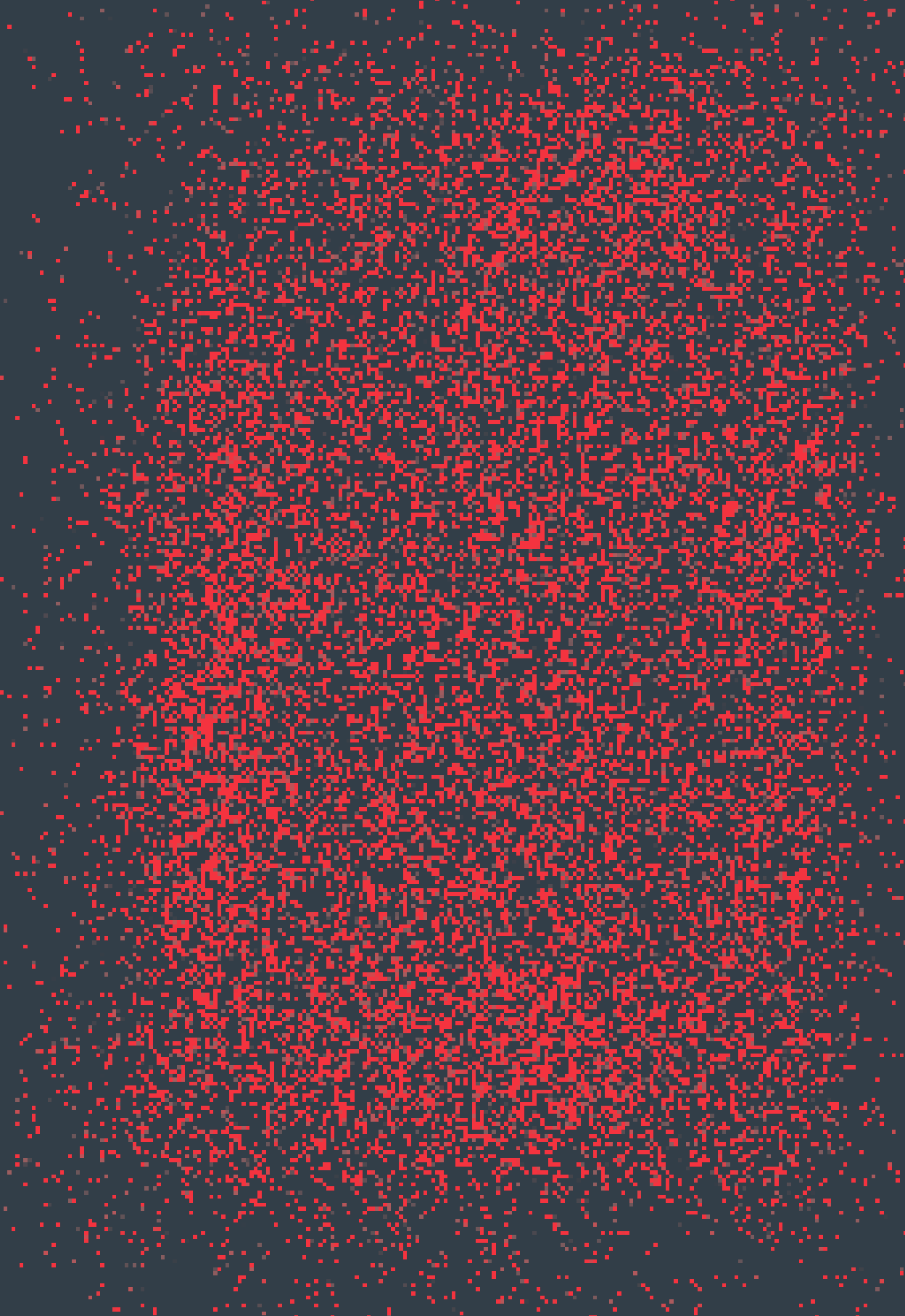
*La hibridez en potencia: Casa del Lago virtual 2020 - 2021*
fue editado por Casa del Lago UNAM.

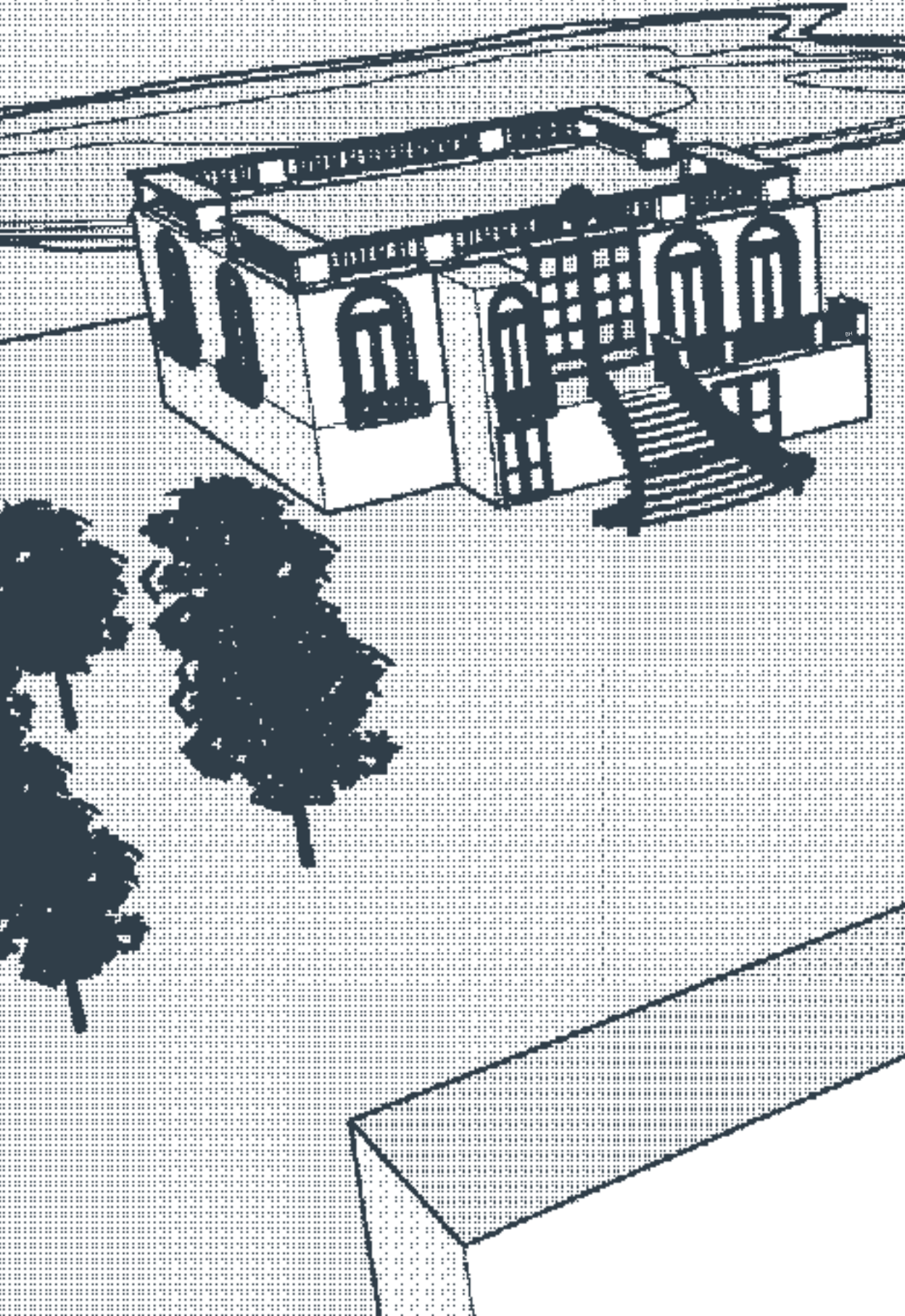
Se terminó de imprimir en noviembre de 2022,
en los talleres de Offset Santiago.

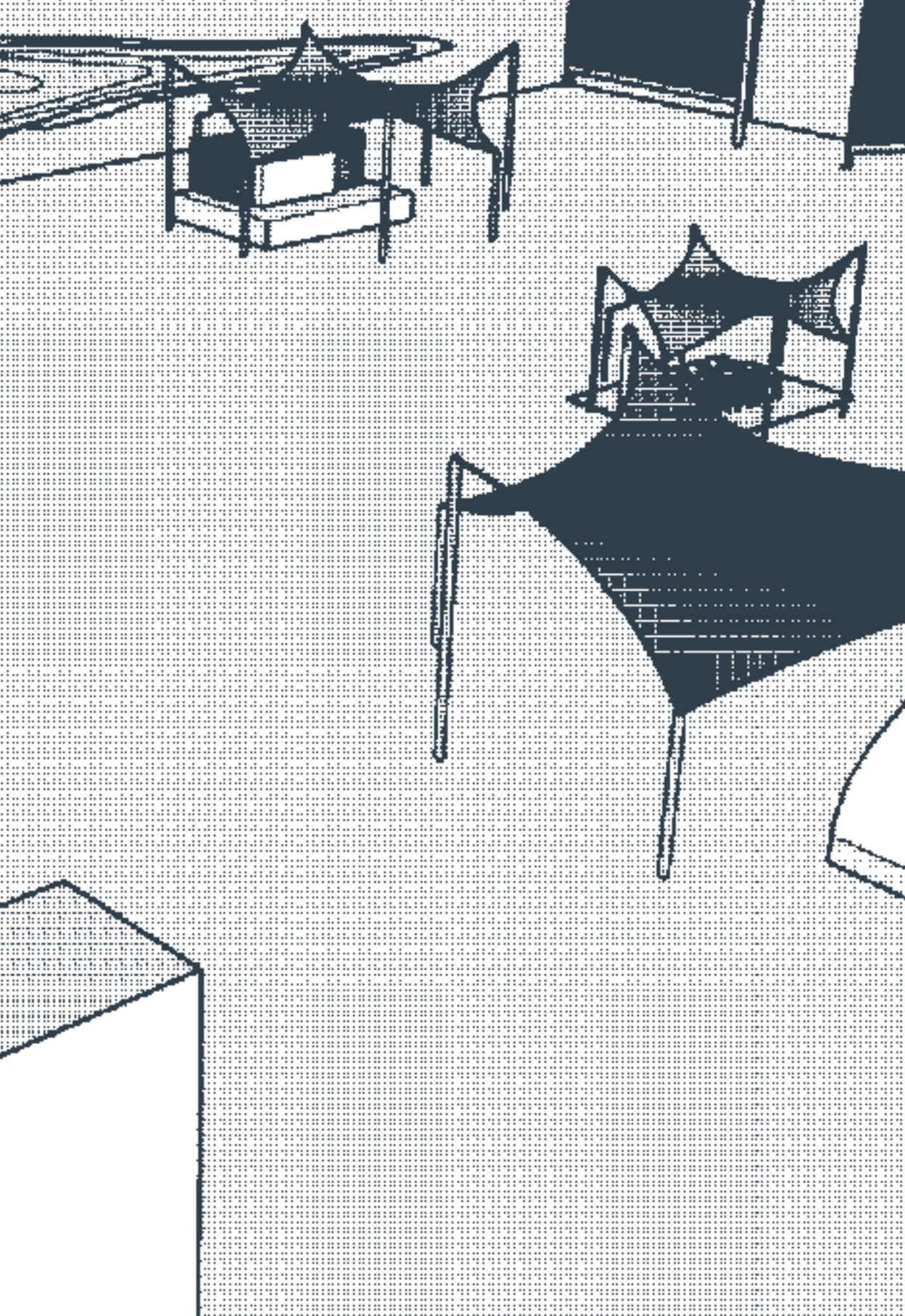
Se imprimieron 500 ejemplares.

En su formación se utilizó la familia tipográfica Surt,
diseñada por Blaze Type Foundry.
Para el fanzine inserto titulado *De lago a lago,* se utilizó
la tipografía Combined, diseñada por Julie Patard.

El cuidado de la edición estuvo a cargo de
Macarena Hernández Estrada y Diego Pereyra.







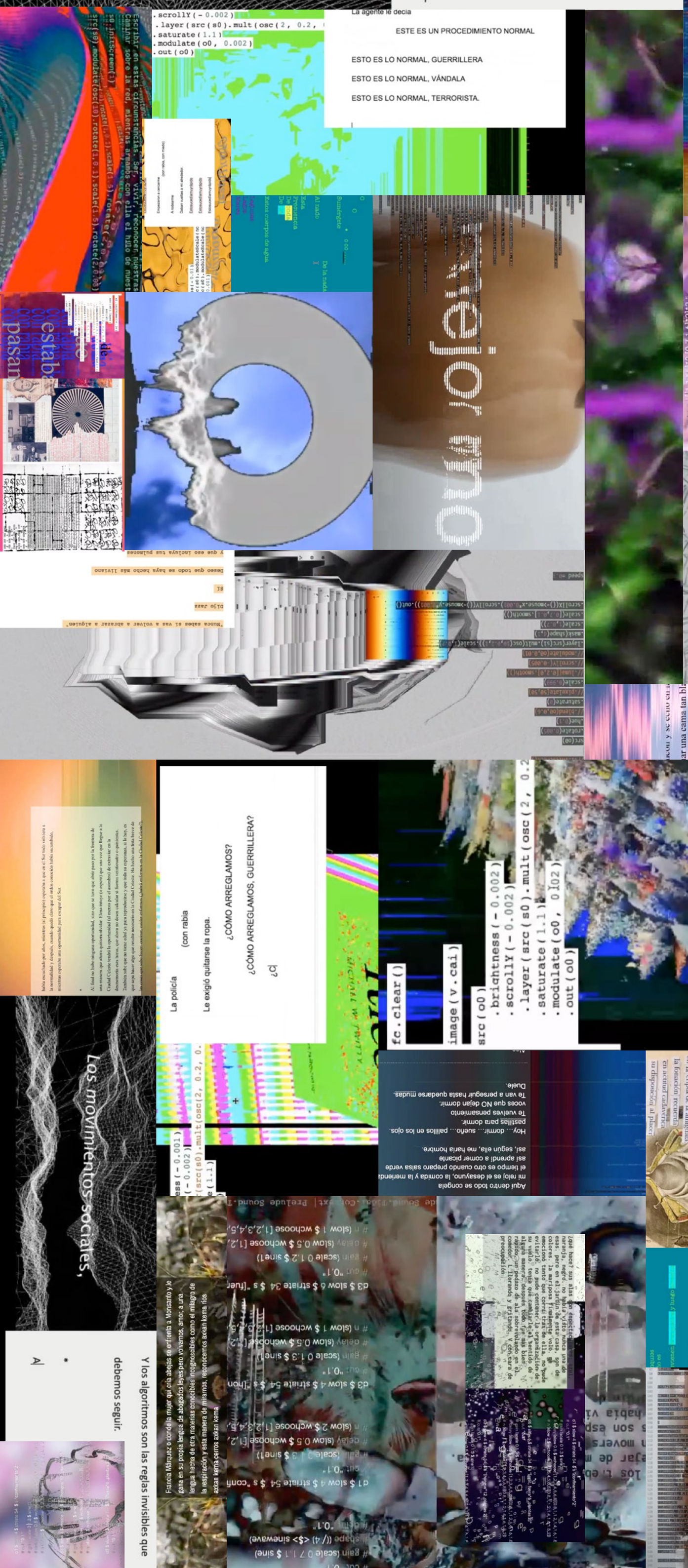

Pregunta la primera.

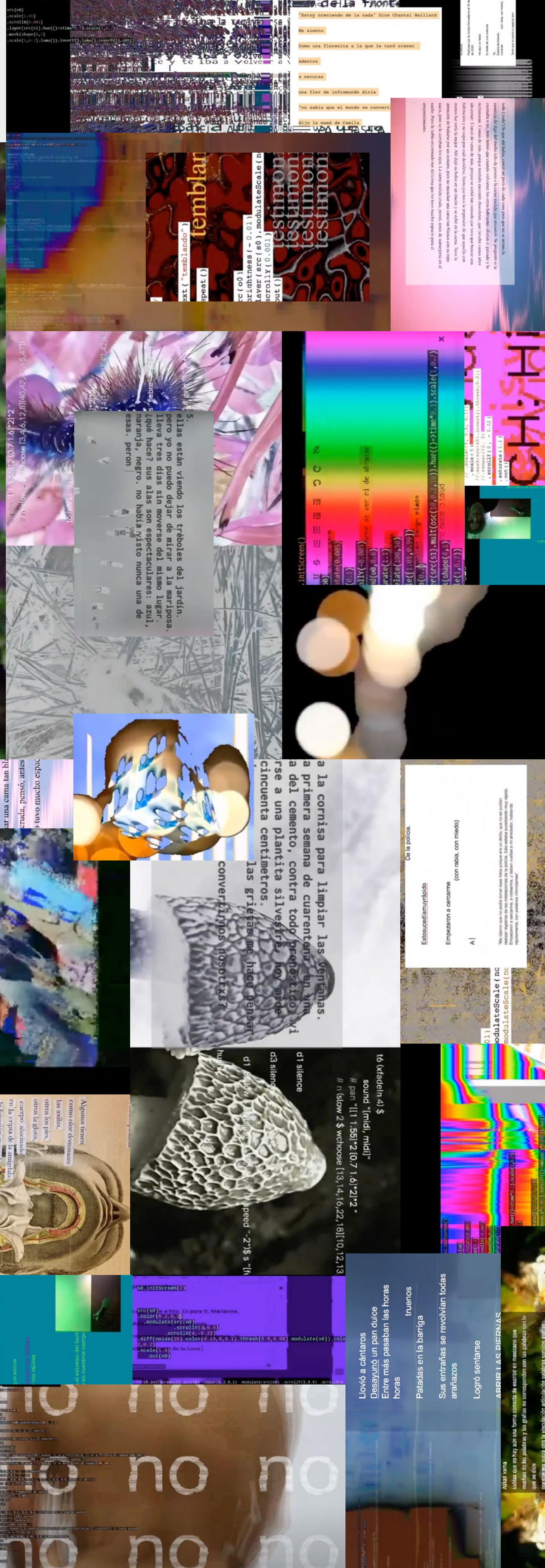
--Los ojos abiertos hacia el centro brillante

de lo que parece una estrella.

La estrella es, también, la red. La telaraña.

T




Le dijeron (con rabia
Le dijeron VÁNDALA
(con rabia
Le dijeron TERRORISTA
GUERRILLERA
¿CÓMO VAMOS A ARREGLAR?
¿CÓMO VAMOS A ARREGLAR, GUERRILLERAS?
¿CÓMO VAMOS A ARREGLAR, VÁNDALAS?
¿CÓMO VAMOS A ARREGLAR, TERRORISTAS?
¿CÓMO VAMOS A ARREGLAR?
Les dijeron
Mostrando una pistola
materia de la vida… Burla…
La muerte es gula. Se traga sin h
He comprendido que la muerte
es el verdadero oficio de los hom
Hueso de gallina
La trompetilla
La muerte es gula
porque se traga a veces
sin hambre.
Es el únc
Estos cuerpos de agua
Nuestros cuerpos de agua
Sus plumas
Flotan sobre la arena
Como cintas
En la resaca.
Es el único retrato de la casa
Frente amplia
Barbilla fina
Frente amplia
Frente amplia
.brightness(-0.01)
.layer(src(s0).modulateScale(nc
.layer(src(s0).modulateScale(nc
.scrollY(0.001)
.out()
con rabia
estab
pasar
subversivo con
definición conv
muier
Tascendencia cósmica en el ojo
Cubotespuerto
Cuerpo de agua
Afuera
De espinas
Fantasías
Se vuelve su piel
La piel del tiempo
Que nada
Es nada
Tormenta sonora
Es el tiempo
Tiene la piel entrada
Cabotaje
Entrelazada
La pisa.
El tiempo siente la superficie tibia de la arena.
Hunde sus pies
Siente el frío debajo
Pedazo de continente
Durante cuatrocientos años
se pasó por alto
la sexualidad que desili
su disposición
en actitud cadavérica
sabiendo que
hubiera podido herir
en su orgullo
a la mayor p
los fisiólogos
Algunos tienen
como olor dominante
las axilas,
otros los pies,
otros la glotis,
clítoris prohibido
de las cuerdas vocales,
habla
atrás adelante
linfoide placer
su olor de cerca.
No te veo ¿en dónde estás?
agujas.
Seis.
dos con pequeños dientes para penetrar la
piel.
dos que sirven como pinzas.
otra más que detecta nuestras venas y succiona
nuestra sangre.
y la sextaes la que deja las toxinas en el
cuerpo.
me da tristeza cada vez que G me enseña que
aplastó uno. sus dedos rojizos y las alas
como churritos de piel de cebolla.
una mina de datos?
Somos los datos de la red. la red está hecha
con nuestros cuerpos. Las emociones
también, sí, Marianne. Pienso que las
emociones tambi
striate 34 $ s "[gglit, fuera*6 plantas:2]"
cut "0.1"
gain (scale 0 1.2 $ sine)
delay (slow 0 $ wchoose [1,2,3,4,5,6,8][0.8,1,1.2,1.4,1.6,1.8
no


"ACCESO A LA
JUSTICIA
PARA LAS MUJERES"
UBL


POR MÉXICO
POTEN
BASS
AUDIO
A.S.S. SUPREME
LA CONEXION
AUDIO SYSTEMS
Woofers
OF MEXICO
TWEETERS
Audio
ASS MASTER


el modo de jugar
ytlan Mexicanos
17: y de el
mes tlacaxipe


UNA MUJER LUCHANDO
EL FUTURO DE TODAS ESTÁ CAMBIANDO
GRAN OM & CO.

# Verónica Gerber Bicecci

## UN COMPOSTERO NO TAN PROPIO

Subí a mi azotea con la cubeta de basura orgánica y abrí el compostero para ver el estado de oxidación en su interior. Era el final del verano, había llovido mucho y la mezcla corría el riesgo de humedecerse de más y pudrirse. Los seis meses de temporada de lluvias de la Ciudad de México me traen cíclicamente las mismas reflexiones: que esta ciudad alguna vez fue un lago, que crecí cerca de un río que está metido en un tubo y que las únicas masas de agua dulce que tengo cerca (además de las fuentes de los parques de la zona) son artificiales: los lagos de Chapultepec.

Como todo ecosistema, esos dos lagos son un compostero, pero la realidad es que también han fungido como contenedores de ruinas inorgánicas. En 2005, durante los trabajos de dragado del Plan Maestro de rescate del Bosque de Chapultepec se hallaron 42 911 objetos que los paseantes han tirado ahí; algunos desde que Porfirio Díaz mandó construir los lagos a imagen y semejanza del Parque de Bolonia, en París. Aunque la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas* no los considera así, la arqueóloga Guadalupe Espinosa, en su investigación «Arqueología de la basura», clasificó y enlistó todos esos artefactos como parte de la historia de nuestro patrimonio cultural moderno:

> 14 350 botellas de PET cortadas y adaptadas con hilo para pescar charales;
> 14 069 vasos, popotes, cubiertos, tapas y envases de plástico de todo tipo;
> 3 044 bolsas, empaques y etiquetas;
> 2 350 latas, alambres, varillas, pinzas para depilar y otros materiales metálicos;
> 2 054 suéteres, gorros, blusas, camisas, corpiños y otros textiles;
> 1 760 frascos de mayonesa, perfume, salsa, saleros y otros envases de vidrio;
> 1 366 botellas completas;
> 1 349 triciclos, patines, carros de tracción, muñecas y otros juguetes;
> 638 zapatos;
> 594 fragmentos de platos, floreros y otros restos de cerámica;
> 359 monedas;
> 248 cáscaras de naranja, huesos de pollo, perro, pato y otros materiales orgánicos;
> 223 redes para pescar;
> 181 lentes de sol y monturas;
> 123 labiales, rímeles, polveras y otros cosméticos;
> 79 cruces, medallas, relojes y joyería de fantasía diversa;
> 47 llantas de hule;
> 33 credenciales, tarjetas de crédito, imágenes católicas y otros documentos;
> 27 walkmans, teléfonos celulares, carteras (a veces con dinero), paraguas, focos;
> 7 *trolls* de la buena suerte, amarres amorosos y otros fetiches;
> 2 restos de pañales de bebé, y
> 2 pelotas de tezontle rojo características del periodo mexica.

Al parecer, algunas de las 3 047 bolsas y empaques contenían volantes de publicidad de hamburguesas y de la Feria de Chapultepec. Sobre estos especímenes, la arqueóloga concluyó que alguien no quiso hacer su trabajo como repartidor (de pie durante horas en el sol, recibiendo el desdén de todo mundo, con un pago ínfimo) y que probablemente por eso los aventó al lago. Imagino los volantes y me pregunto si esos anuncios serán el tipo de literatura que nos va a sobrevivir, el que logrará salvarse de la sexta extinción. O si esa botella de Coca-Cola que se rescató completa, cerrada y con su líquido original será, por ejemplo, nuestro legado escultórico y gastronómico para las civilizaciones venideras.

Entonces algo se movió entre la tierra. Era una lombriz todavía pequeña que, seguramente, había nacido de algún huevo traído por una de las tantas hormigas que trabajan en el compostero. Me alegró la mañana. La llegada de las lombrices es una buena señal: al excavar y hacer túneles, ellas ingieren los materiales orgánicos y los transforman en nutrientes; son productoras naturales de un abono que puede colaborar para recuperar suelos degradados o contaminados con sustancias tóxicas.

La pequeña lombriz rosada me recordó eso que dice Virginia Woolf en *Una habitación propia*: que bajo la mirada masculina las mujeres somos «un monstruo extraño» que emerge de «La lectura de los historiadores primero y de los poetas a continuación: un gusano con alas de águila; el espíritu de la vida y de la belleza encerrado en una cocina, cortando tocino». La imagen es, tristemente, cierta; y también despectiva y grotesca. Pero fue justo ahí, entre la lombriz de tierra, la basura arqueológica del lago artificial, las palabras de Woolf y los restos de la comida de la semana cuando pensé que, tal vez, el compostero es el tipo de habitación que necesita la escritura hoy. Porque sentí la necesidad de resituar aquel retrato de lo femenino, tuve la urgencia de compostarlo con:

> 2 fragmentos del *Manifiesto ferviente* de Mercedes Villalba: «Aprende de aquellos que fermentan Sprite, escucha las voces que desafían los límites de tu cuerpo. Hazlos tu familia» y «Lo que no está quieto no son solamente los muertos sino la tierra a su alrededor»;
> 1 instrucción mínima tomada de las «Historias de Camille» de Donna Haraway: «aprender a devenir en simbiosis con…»;
> 1 cuadro de Remedios Varo, *El labrador*, donde se ve a un personaje a quien le brota una planta de la calva a través de su antifaz-gorro en forma de montaña y cáscaras de aguacate, plátano, bolsitas de té negro.

Si la imagen de la mujer como un gusano con alas de águila rebrota de esta descomposición, podría reconocerme en ella. Ya no como un esperpento invisibilizado o apocalíptico, sino como un ser que recuperó ese cuerpo tantas veces perdido, ese cuerpo del que tantas veces nos han desprendido y que exhumará «su vida de las vidas de sus predecesoras desconocidas», como también escribe Woolf. Las escrituras (y por escrituras me refiero siempre a imágenes, textos y otras formas de comunicación) necesitan de una habitación para retoñar: una caja con agujeros capaz de volver a dar vida, *otra* vida; una que cuide o regenere las configuraciones del lenguaje y transforme la toxicidad o energía de las que ya no son pertinentes. Una habitación que ya no será tan propia porque convocará a diversas especies, voces, formas y objetos a una existencia colectiva en la que los nombres se difuminarán y ya no se sabrá muy bien qué era la cáscara de cuál, cuál la idea de quién y quién el residuo digestivo de qué.

# Inger-Maria Mahlke

Ese dogma mío que afirma que «El arte no persigue ninguna finalidad», incluso a mí, me suena como escapismo en la actual situación mundial. Sin embargo, en el contexto de la literatura, me aferro a la palabra «finalidad» como una PC con Windows 10 después de actualizarse. Desafortunadamente, no puedo explicar mi problema poéticamente, sino sólo con base en los dos significados de la palabra «finalidad» enumerados en el diccionario *Duden*. Según su definición, la «finalidad» es el objeto o motivo por el que se ejecuta algo. Por otro lado, «finalidad» también refiere al significado reconocible que se oculta en un hecho o proceso. Creo que en los tres puntos de referencia autor-texto-público/recepción, la primera definición de «finalidad» es aplicable a la relación texto-autor; mientras que el segundo significado, a la constelación texto-recepción, aunque los problemas comienzan cuando se asume la coincidencia entre los diferentes significados y constelaciones.

En la primera variante, la «finalidad» describe una relación que incluye un «para», y lo hace en diferentes niveles: escribo un texto «para» ganarme la vida, escribo un texto «para» alcanzar el estilo de vida idealizado de un artista. Está el «para» artístico, la idea de algo y la correspondiente voluntad de configuración. Algo menos apetitoso es el «para» psicológico: escribir textos tiene que ver con la propia experiencia/biografía/necesidad de digerir algo. Todo esto es personal, difiere de individuo a individuo y no le importa a nadie, porque, por lo general, es irrelevante para la recepción del texto.

En la segunda constelación, texto-público, la palabra «finalidad» asume el significado de un sentido reconocido desde el exterior en algo (un texto). Un proceso de atribución que, como todos los procesos de atribución, dice más sobre quien atribuye que sobre el objeto atribuido. Alguien, por ejemplo, escribe un libro sobre su ciudad natal con el fin de superar su fracaso en la escuela y en el sistema social, que percibe como un insulto narcisista; en el libro, el autor denigra a aquellos conocidos que han tenido más éxito y por quienes se sintió humillado. Para que los denigrados se enteren de esto, les asigna a los personajes algunas características que hacen que los modelos sean identificables, en parte utilizando estereotipos antisemitas. Llama a todo esto *Los Buddenbrook*, y el libro se interpreta como un conflicto entre la existencia artística y la burguesía o entre la premodernidad y la modernidad. Sin embargo, esta lectura de *Los Buddenbrook* no se basa en un «malentendido». Aunque el «para» de Thomas Mann haya sido una novela «Gibber»,[1] su infancia la vivió en el contexto de una ciudad-estado caracterizada por el comercio y las estructuras medievales, cuyo camino hacia la modernidad tuvo lugar bajo los gritos «particularmente teatrales» frente al fin del mundo del estrato al que pertenecía la familia Mann. Esta realidad de vida del autor está contenida en el texto como un efecto secundario, sin ningún tipo de «para».

El público se apropia del texto, lo interpreta según sus necesidades, este proceso sigue reglas y se ve condicionado por contextos de naturaleza no literaria. Un libro no desencadena una discusión social; son los conflictos/corrientes/actitudes ya existentes los que buscan textos a través de los cuales puedan manifestar sus preocupaciones. Los textos son ayudas al habla, pero no causales para hablar (por ejemplo, *Patria*, de Aramburu: antes del desarme de ETA, no habría sido posible hablar de esa manera sobre la base del texto).

La cosa se pone difícil cuando se presume una identidad entre el «para» del autor y el proceso de atribución. Se hace aún más difícil cuando esto se exige, es decir, el «para» del autor debe/quiere desencadenar cierto proceso de atribución y cierta habla. Como ejemplo se puede utilizar la literatura político-didáctica de los años 70, terriblemente bien intencionada y terriblemente mal escrita. Breve digresión polémica: ese, por cierto, es precisamente el problema con la exigencia a la generación actual de que surjan autores que escriban El libro político. Por regla general, esto se refiere al libro políticamente eficaz y detonador de un habla; mismo que, se supone, produce un milagro en dos aspectos: por un lado, analiza El problema social tan perfectamente y comunica el resultado del análisis tan perfectamente que la sociedad cambia sus actitudes, modifica su comportamiento y se resuelve El problema. Por otro lado, restaura la relevancia social de la literatura y salva la industria del libro. La sensación colectiva de percibir el haber perdido las instrucciones de uso del mundo como una oportunidad para el arte. Qué cinismo.

¿Qué significa esto con respecto a la actualidad, por ejemplo, en la pandemia de coronavirus? En *The Guardian*, Laura Spinney plantea[2] la cuestión de por qué la epidemia de influenza de 1918 no se ha reflejado en las obras literarias, por qué el canon de la literatura mundial no contiene una novela de la influenza, a pesar de que algunos de los «sospechosos habituales» entre los autores se vieron personalmente afectados por ella. ¿Es de esperar otro enfoque literario sobre el coronavirus? Ella dice que sí, yo sería más cautelosa.

Para empezar, cabe señalar que la influenza de 1918 sí se menciona mucho en textos literarios, aunque generalmente sólo como un hecho en una frase menor (X tiene influenza) –rara vez también como un giro en la trama en la literatura de entretenimiento: el objeto del amor de alguien muere de influenza, por ejemplo, en Agatha Christie–.[3] Ni siquiera el efecto secundario de introducir en los textos la realidad de la vida de los autores se ha logrado en el caso de la influenza. Sospecho que esto es así porque la epidemia fue eclipsada por la experiencia de la Primera Guerra Mundial y porque, después de haber disminuido el índice de contagios, no cambió la vida cotidiana de una manera duradera. El criterio de configuración decisivo de los textos literarios sigue siendo de naturaleza estética (el «para» artístico del autor), una elaboración literaria de enfermedades depende de qué función desempeñarían éstas en la estructura textual, de su contenido metafórico. Las enfermedades muy analizadas ofrecen algo en este sentido: sífilis (comportamiento desviado y moralidad), cáncer (destrucción invisible del interior/crecimiento desenfrenado), tuberculosis (consunción/lo transitorio), malaria (fiebre/delimitación), etcétera. ¿La influenza como metáfora? La verdad es que no. ¿Y la COVID-19? ¿La enfermedad que fuerza la distancia?

Habrá libros que abordarán los cambios (la vida en el encierro, etcétera), pero como es una experiencia relativamente similar a nivel colectivo, sospecho que habrá pocos (30 000 *covidiotas* no son una corriente social, aunque hagan mucho ruido). ¿Y el efecto secundario? Depende de criterios no literarios, por ejemplo, qué tan permanentes serán los cambios en nuestra vida cotidiana. De cualquier forma, al final del texto, estoy a punto de volver a donde empecé, a saber, al arte por el arte.

1 «Gibber» (verbo) es una expresión surgida del idioma infantil, inventado y hablado por Thomas y Heinrich Mann, y significa despreciar con sorna a alguien. La expresión «Gibberroman» (o novela Gibber) la utilizó Thomas Mann en 1894, en Italia, para describir su proyecto en una carta a un amigo. La palabra, como tal, no existe en alemán.

2 «The Covid novels are arriving. And they'll be a warning to future generations» de Laura Spinney, *The Guardian*, 04 de agosto 2020. Disponible en: https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/aug/04/covid-novels-warning-future-generations-first-world-war-spanish-flu-1918

3 Para quien le interese: «La gripe española y la literatura de ficción», Emma Vázquez-Espinosa *et al.*, 2020. Disponible en: https://seq.es/wp-content/uploads/2020/04/vazquez04jul2020.pdf



# Mithu Sanyal

Dos obras han influido significativamente en mi actitud ante la escritura: una es el ensayo de Virginia Woolf *A Room of One's Own* (*Una habitación propia*) por su declaración de independencia respecto a las demandas del mundo o, más bien, todo lo contrario, por su exigencia frente al mundo: «Tomame a mí y a mi escritura en serio, aunque sea una mujer, BIPOC, pobre, lo que sea. Dame una habitación donde mi escritura sea la primera prioridad». La otra es un autorretrato de Weegee en el que está sentado en un banquito frente a la caseta de su Chevrolet y teclea en su máquina de escribir portátil como si nada pudiera detenerlo. Es noche, con un mano sostiene una lámpara, pero el que tiene que poner en papel es lo suficientemente crudo y urgente como para tener que escribirlo de todos modos.

No había pensado antes en la relación entre estas imágenes: Virginia Woolf en su habitación para ella sola y Weegee en la autopista de la vida. A estas alturas, se ve que la literatura surge en las grietas del tiempo, cuando me levanto de mi laptop o estoy comprando verduras, y mucho de ella cuando voy en el coche. Las historias y los personajes no tienen que inventarse, están ahí, el trabajo es escribirlos y convertir algo lateral y vivo en algo lineal y aún vivo. Para este trabajo necesito una habitación para mí sola, tiempo para mí sola: cuando el niño ya está en la cama y toda la comida está cocinada y mi censor interno está apagado.

Pero lo que más necesito es una fecha límite. Un editor, una revista, una persona que esté esperando mi texto. Cuando me enfrento a la disyuntiva de si ir al parque o escribir, lo único que me mantiene pegada a la computadora portátil es el anhelo que siente otra persona por mi texto y el conocimiento de que hay gente allá afuera para la que éste será relevante, personas que se comunicarán con él. La literatura no es para el cajón, no es para la habitación vacía. Quienes escriben necesitan un espacio de resonancia. Los textos necesitan un espacio de resonancia.

Por suerte, la gente lee libros. La gente lee libros tal como yo leo libros: para que sus almas puedan ser salvadas, para sentir y ver que es posible vivir esa otra vida, que otras personas están pensando en cosas similares y que hay otras cosas en las que podemos pensar, y, más aún, otros pensamientos.

El dolor de la crisis provocada por el coronavirus me hizo sentir aislada de mis recuerdos, de mis fantasías, de la persona que era. Como autora, busco en mi memoria corporal las pepitas de oro de la intensidad concentrada, cuando todo se une y una experiencia comienza a brillar de repente: la leche azul de la infancia, el olor del sol en la piel de otra persona, cubierta por la humedad amable de una delgada película de sudor. Pero cada vez que iba a mi lugar feliz, a mi habitación interior de escritora, había una cinta roja/blanca que indicaba: prohibido pasar.

En ese momento comencé a estar celosa de los personajes de mis historias, porque se les permitía hacer cosas que yo tenía que evitar a toda costa, incluso se les permitía *soñar* con ello. Mientras que nosotros, como sociedad, debimos posponer nuestros sueños para el tiempo posterior a la crisis. Como si los sueños, las visiones, las utopías no nos ayudaran a llegar al otro extremo de la noche. Éste es el tercer espacio que los textos necesitan, el espacio de la utopía, que no se trata de cómo forcejeamos con lo fáctico, sino de qué mundo queremos crear juntos.

Necesitamos historias. Las historias me salvaron cuando no tenía un lugar seguro, pero, con un carajo, puedo soñar historias mucho mejores si no estoy ocupada todo el tiempo sobreviviendo.

# Guadalupe Nettel

## UNA HABITACIÓN EXTENDIDA

Virginia Woolf fue una de las primeras feministas que leí y sin duda la que más releo. Su ensayo *Una habitación propia* enuncia con una claridad dolorosa los mayores obstáculos para que una mujer pueda tener no sólo una carrera literaria y un reconocimiento social, sino cosas tan elementales como la creatividad –que suele vistar a las mentes relajadas– o la concentración. Creo que a pesar de lo mucho que ha evolucionado la sociedad en términos de igualdad de género, las observaciones de Woolf siguen siendo vigentes: una mujer que quiere desenvolverse en medios artísticos o intelectuales debe ser autónoma económicamente, contar con un espacio propio en el que pueda encerrarse con llave para leer y escribir, pero también con un tiempo bien delimitado en el que nadie le exija que haga otra cosa. Virginia Woolf hablaba del terrible «ángel de lo doméstico», es decir, la exigencia social de que las mujeres asuman la totalidad de la crianza, los cuidados de los ancianos y enfermos y, por supuesto, las labores del hogar, una exigencia a veces tan introyectada en nosotras que la vemos como propia y no como lo que es: una constante imposición social.

Es innegable que hemos avanzado mucho en cuanto a derechos laborales y oportunidades, pero también es verdad que la independencia económica que hemos adquirido implica muchas veces asumir una doble jornada: trabajamos para ganar dinero, en los casos más afortunados escribiendo o haciendo lo que más nos gusta, pero se nos sigue exigiendo –y, lo que es peor, nos exigimos a nosotras mismas– estar al frente del hogar. Sí, además, nuestros hijos son demasiado pequeños como para estudiar, si enferman o por alguna razón no pueden ir a la escuela, la jornada se vuelve triple. Este ángel de lo doméstico se parece mucho a lo que las feministas de los años sesenta llamaban «la carga mental», es decir, la preocupación constante por el bienestar de la familia: desde la lista del supermercado, hasta las fiestas de cumpleaños, pasando por las vacunas de los niños.

Cualquiera que lo haya intentado sabe que es imposible escribir un texto sin concentrarse. A veces, la única manera de lograrlo es escapar de casa. Ya sea al campo o a un espacio prestado y durante varios días no tener más compañía que la computadora o alguna amiga que, como nosotras, ande huyendo de los seres angelicales. Algunas colegas me han confesado que para terminar un libro redujeron sus horas de sueño al mínimo (tres o cuatro horas al día) durante años, poniendo en riesgo su salud física y psicológica. Así, cada libro que una mujer termina –independientemente de su calidad literaria– constituye una proeza, un acto de rebeldía, un triunfo contra la explotación externa o autoimpuesta. Y eso explica por qué, con mucha frecuencia, esos libros son tan sorprendentes, poderosos, llenos de vida, conocedores del dolor intrínseco a la condición humana.

¿Qué necesita una mujer para escribir además de una habitación propia? Residencias de escritura a las que podamos asistir con una vez cada diez años, sino cotidianamente, en las que nos acepten con hijos y se encarguen de su cuidado durante un determinado número de horas, parejas conscientes de la desigualdad de género, que no «nos ayuden con nuestras obligaciones», sino que asuman como una responsabilidad su parte de la crianza, los cuidados y las labores domésticas, es decir, ese trabajo que por no estar remunerado suele pasar inadvertido. Necesitamos redes de amigos y familias más grupales, «colectivas familiares» como las llaman algunas, pero también colectivas laborales en las que se ejerza la sororidad entre escritoras, por vez de repetir los modelos competitivos de nuestros colegas del sexo masculino. Necesitamos editores que, con tarifas justas y pagos dignos en vez de «simbólicos», emitidos al momento de la publicación y no meses más tarde, remunueren los artículos y libros escritos por autoras. Necesitamos ferias de libro y festivales con perspectiva de género en las que nuestros libros tengan la misma visibilidad que los libros escritos por hombres.

Necesitamos, finalmente, gobiernos conscientes del valor del arte y de la cultura que otorguen becas y estímulos de manera igualitaria. Estoy convencida de que tarde o temprano estas necesidades se convertirán en derechos adquiridos, pero para ello es indispensable seguir exigiéndolos con la misma tenacidad con la que nuestras predecesoras consiguieron el voto o el acceso a las universidades, y con la misma fuerza con la que Virginia Woolf defendió de todos, incluida de ella misma, su trabajo.

# Fernanda Melchor

## JARDÍN SECRETO

Me mudé a este departamento a causa del jardín de enfrente. La cercanía con el centro de Puebla, las tres amplias habitaciones soleadas, el precio módico de la renta: nada de eso me pasó por la cabeza cuando me asomé por primera vez a la ventana del salón y descubrí, cuatro pisos más abajo, al otro lado de un estrecho callejón, un jardín amurallado, salvaje y solitario, las copas vivas de sus árboles (aguacates, nísperos, duraznos y un floripondio de flores rosáceas) agitándose apenas bajo la luz cobriza del atardecer. Lo tomo, le dije ahí mismo al casero, antes siquiera de que terminara de mostrarme el departamento. Las cañerías eran viejas y no funcionaban del todo bien, y las paredes de la recámara principal necesitaban una buena mano de pintura, pero nada de eso me importaba. No podía dejar de mirar el jardín de enfrente. Me parecía que era la señal que había estado esperando, la señal de que estaba haciendo lo correcto al mudarme, al abandonar la casa en la que por casi una década fui madre, esposa, ama de llaves, chofer, esclava y, a veces, ocasionalmente, de madrugada, sobre la mesa del comedor familiar, mientras todos dormían, escritora.

Aquella fue una época delirante y devastadora. Pasaba los días hundida en una congoja que me impedía hacerme cargo de mí misma. Durante meses, tras la mudanza, me negué a comprar un refrigerador, convencida de que no lo necesitaba. Pasaba las tardes llenando página tras página de mi diario, ante una mesita prestada por mi mejor amiga, mirando las paredes desnudas de mi nuevo depa y las cajas llenas de libros que se empolvaban. Ahora tenía todo el tiempo del mundo para escribir, pero estaba paralizada y sólo podía pensar en lo que había dejado: la familia que tanto había deseado, la hija que tuve que hacer mía porque ella necesitaba una madre y a mí me urgía darle sentido a mi vida. Y, al atardecer, cuando nubes de tordos cruzaban el cielo y las luces de la iglesia en lo alto de la colina de San Juan se encendían, me levantaba de la mesa y corría las persianas y pensaba que allá, del otro lado de la ciudad, mi hijita se bañaba sola y cenaba sola y nadie la escucharía leer en voz alta al meterse a la cama, una leoparda de las nieves en piyama, solitaria. Y yo miraba el jardín de enfrente y me imaginaba que aquel huerto amurallado, totalmente desconocido para la gente que caminaba a prisa por la calle, era mío, sólo mío: la materialización mágica, omnipotente, del pequeño jardín secreto que durante todos esos años yo había tenido que cultivar a escondidas para poder seguir escribiendo, a pesar de las obligaciones de la vida adulta, de los rigores de la crianza, de la aridez de una relación agonizante, de la culpa avasallante que aún sentía por tener esta necesidad incomprensible de alejarme de todos y encerrarme en mí misma, para jugar a otros egos en aquel *hortus conclusus* donde nadie podía tocarme, donde nadie podía dañarme con palabras crueles o promesas incumplidas.

Y entonces miraba por la ventana hasta que la noche caía y poco a poco me convencía de que el dolor no duraría para siempre, de que se aplacaría como los latidos de un corazón desbocado se tranquilizan luego de pasado el mal sueño. Un depa propio y un jardín secreto, y tiempo; eso era todo lo que hacía falta, me decía.

# Isabelle Lehn

¿Por qué te ves tan seria en tus fotos de autora? ¿La editorial las escenificó así? Le doy muchas vueltas a estas preguntas de un estudiante. En realidad, dice, eres mucho más desenfadada. Me da risa que crea que soy desenfadada. No, digo yo, la editorial no tiene nada que ver. Sólo yo soy responsable de mis fotos.

¿Por qué mis fotos no se parecen a mí? ¿No sería mejor dar una imagen desenfadada? Tal vez, respondo, simplemente no me gusta que me fotografíen. No me gusta dar una imagen que se confunda conmigo. Y no me gusta que me confundan con mi trabajo. No quiero ser la mujer de los labios que se confunden con los de un ciervo. Todo eso ya ocurrió. Una Bambi que escribe para Bambis. Podría lucir más desenfadada, sí, pero nadie debe creer que pienso con demasiado desenfado.

¿Exagero un poco? Dar una imagen de una misma. Entregarse a la mirada de un extraño, en la que una no se reconoce. Prefiero no ser visible. Una imagen sin características, hermética y silenciosa, vestida de colores que provocan rechazo. ¿Mi última novela, sobre el fracaso de una vida que se debería tomar en serio, habla de su autora? Quiero una imagen que no proporcione respuestas.

Cuando era niña, a veces me imaginaba que las personas podían observarme en silencio, en secreto, con una cámara escondida. Entonces hubieran visto cómo era realmente cuando no me sentía observada: inteligente y divertida, desenfadada y maravillosa. ¡Qué gran chica!, dirían cuando finalmente me hubieran reconocido por lo que era. Yo era una niña hecha para un cuarto oscuro, para la libertad de la soledad, para la falta de intrusión de los discos, los libros y los casetes de radioteatro que no se fijaban en mí. Observaba lo que pasaba en la televisión, pero la tele nunca me miró de vuelta, no se quejó de que yo la estuviera mirando. Yo era feliz cuando me olvidaban en mi habitación.

Sin embargo, la imagen que daba hacia afuera era completamente inservible. En compañía, me convertía en una niña extraña. Me volvía callada y seria, enojada y sin palabras porque no lograba salir del *room of my own*, de mi propia habitación. Estaba enfadada con el mundo: con sus miradas expectantes y con las voces que extendían sus manos hacia mí y hacían que me convirtiera en esa niña.

El hecho de que haya escrito mi última novela se debe, quizás, al deseo de esa niña. Quería dar, finalmente, una imagen que se sintiera verdadera. Una imagen que bordeara la honestidad y en la que me reconociera, sin importar lo ficticia o real que fuera. ¿Cómo vives en tu habitación propia cuando no te sientes observada? ¿Qué pasa a puerta cerrada? Mientras las puertas permanecieran cerradas, yo no me guardaría ningún secreto. Sabía que no tenía que salir de mi habitación: ¡nadie leerá lo que estás escribiendo aquí! ¡Escribe lo que quieras! ¡En tu habitación estás segura y eres libre!

Por supuesto, intuía que no cumpliría mi promesa. Estaba a punto de invitar a más personas a esa habitación. Lo que escribí me gustó. Era bueno y divertido, desenfadado y maravilloso, como todo lo que se creó en ella. ¿Quién era yo para privar al mundo de eso? La autora en mí sería demasiado vanidosa si no publicaba ese texto. En secreto, sabía que lo que estaba haciendo allí era una gran desvergüenza.

Virginia Woolf habló de la necesidad de las mujeres que escriben de tener una «habitación propia», para tener donde replegarse en silencio. Pero también habló de la necesidad de volver a dejar esa habitación propia. En su conferencia de 1929, «Profesiones para mujeres», nombró las «dos pruebas de la escritora»: la mujer debe escribir la verdad sobre su experiencia como cuerpo y debe «matar al ángel de la casa» que se espera que sea.

En ambas pruebas se trata de superar la vergüenza: se debe deponer al ángel de la casa porque éste nunca tendría un comportamiento desvergonzado. Nunca sería tan impertinente como para tomar la palabra escribiendo, como para creer que tiene algo que decir. Nunca escribiría sobre sí mismo o sobre su cuerpo. No saldría para compartir sus pensamientos con los demás. Y nunca invitaría a nadie sin haber arreglado la casa. Pero, sobre todo, nunca sería capaz de una cosa: de escribir con veracidad.

¿Podría ser, me preguntaba, que incluso nosotras estuviéramos fracasando en estas pruebas, casi cien años después de que Virginia Woolf hablara sobre ellas? ¿Podría ser que yo también estuviera eludiendo escribir sobre mi cuerpo sin avergonzarme y fallara en reportar que no había ningún ángel en mi habitación propia, sino una persona con errores y debilidades? ¡Esa no soy yo!, quería añadirle a cada frase. ¡Esa soy yo,! escribí en su lugar, ¡signo de exclamación! Lo que un hombre como Thomas Glavinic pudo hacer, ¡lo puedo también yo desde hace mucho!

Signo de exclamación. Así que le di mi nombre a esta mujer. Con mi nombre, la dejé que me guiara por el caos del que era curadora en su propia habitación. La dejé abrir las ventanas, que dejara escapar el hedor en el que vegetaba y que sacara la basura que había acumulado a lo largo de los años: su fermentado miedo al fracaso, los anhelos podridos debajo de su cama, la suciedad de los pensamientos y la pegajosa autoconmiseración, la rabia desordenada, los restos de la juventud y el exceso de corporalidad, la pila demasiado alta y colapsada de expectativas. A menudo no me gustaba lo que encontraba, pero se sentía verdadero la mayor parte del tiempo.

Cuando la novela se publicó en 2019, con el título *El despertar de la primavera*, causó asombro, por «la franqueza, la insolencia, la desvergüenza en el sentido literal –es decir, sin vergüenza–»[1] con la que una voz femenina hablaba de sí misma. Allí estaban, las pruebas de la escritora: mi voluntad de encararlas todavía seguía causando asombro. «Eliminación de todos los misterios, la ventilación incluso de los rincones más polvorientos de una existencia humana», fue la impresión de una crítica literaria. Yo todavía parecía indecisa sobre si eso era realmente necesario: compartir la propia mugre con todo el mundo.

Aún no sé si era necesario, pero cuando recibo correos electrónicos como éste, casi se siente así: «Gracias por este maravilloso, divertido y abismalmente verdadero *despertar de la primavera*. Gracias, gracias, gracias. Es bueno saber que, al parecer, también otras llevan ese tipo de vida. E incluso aunque fuera sólo un personaje ficticio, no me importa, es de gran ayuda.»

El ángel de la casa está solo. Se asfixia de ira, de vergüenza, con el mal olor del fracaso. Es bueno abrir a veces las ventanas y ventilar vigorosamente la habitación propia. Verla y mirarla a la luz y ya no avergonzarse, sino sentirse inteligente y divertida, desenfadada y maravillosa dentro de ella y cuando se extraña esa habitación.

¿Es desvergonzado, vanidoso o provocador contar la exploración de un mundo que no se halla fuera de mi vida y que no está en el pasado? ¿Es desvergonzado querer creer que este mundo, que no trata de hombres importantes, sino de una mujer banal, puede interesarles a los demás y, aún más presuntuoso, creer que resulta literario?

Éste es el deseo que comparto con muchas mujeres: poder habitar todas las habitaciones de mi vida. Ya no quiero tener que cerrar ninguna habitación más y mantenerla en secreto frente al mundo. Quiero abrir todas las ventanas, romper las puertas y escribir con el hacha, matar al ángel de la casa. La escritora se ha librado de su soledad y de su falta de palabras. Su prueba, sin embargo, es un trabajo muy duro, como salido del cine gore.

1 Hubert Winkels, Deutschlandfunk, 10 de junio 2019.



# Juliana Kálnay

## TIEMPO Y ESPACIO Y UN ESPACIO Y DINERO

Si preguntamos por las condiciones bajo las que «hoy» se escribe literatura la respuesta probablemente será diferente, dependiendo de si se entiende «hoy» como «en este día» –es decir, como una fecha específica de la segunda mitad del año 2020– o si, por el contrario, nos referimos a «hoy» como «el tiempo presente», que puede abarcar un espacio de tiempo más amplio, por ejemplo, los últimos cinco o diez años. Sabemos que durante el año 2020 las condiciones de trabajo en muchos campos y profesiones, incluyendo el de la literatura, cambiaron repentinamente. Hasta ahora, para la mayoría de las escritoras y los escritores autónomos en Alemania, vivir de la escritura significaba vivir de ingresos mixtos, compuestos por ventas de libros, honorarios de lecturas, becas u la variedad de otras actividades relacionadas, en mayor o menor medida, con la literatura. Pero este modelo de financiación se vio en peligro la pasada Primavera, cuando se declaró una pandemia y, en consecuencia, se canceló la Feria del Libro de Leipzig, al igual que todos los viajes y eventos de promoción. En la mayoría de los estados federados las librerías se vieron obligadas a permanecer cerradas durante varias semanas. Los colegios y jardines de infancia cerraron incluso por varios meses, lo que provocó que aquellos con obligaciones de cuidados pagaran con tiempo de escritura el poder atendarse. Otros, entre los que me encuentro yo misma, pasaron bastante tiempo en el escritorio durante el llamado confinamiento, aunque, eso sí, sin ser demasiado productivos. En lugar de ello, nos obsesionamos con las noticias y con la curva de casos, e intercambiamos el contacto social por las videoconferencias.

2020 es el año en el que se hizo más evidente aún de costumbre la diferencia entre el espacio que disponemos para vivir y el que usamos para trabajar. Además, es el año de las cancelaciones y los traslados. Los festivales de literatura fueron suspendidos o trasladados a la red, de pospusieron becas de residencia y viajes de investigación, las editoriales movieron la publicación de diversos títulos el año siguiente. Aprendimos a lidiar con la única certeza que teníamos: nada era seguro y predecible, locaba esperar y ver cómo se desarrollaba la situación. Y, aunque en Alemania salimos relativamente indemnes de la primera ola –hubo un confinamiento, que fue moderado en comparación con otros lugares, que consiguió aplanar la curva–, el gobierno nacional y los estados federales tuvieron que lanzar programas de rescate también para la cultura. Este otoño la mayoría de las actividades culturales está volviendo a retomar sus funciones bajo medidas estrictas.

En 1929 Virginia Woolf escribió, en su famoso ensayo *A Room of One's Own*, que «una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir novelas».[1] El «dinero» de esta cita se refiere a ingresos económicos o a una fortuna en propiedad, que aseguren el sustento y la independencia de la carga que puede suponer el tener que ganarse la vida, pero también de la carga de la pobreza o de la necesidad del apoyo económico por parte de la familia o la pareja. Para quien escribe, el valor del capital económico resida, por lo general, en el tiempo de escritura que facilita. Tiempo que se puede dedicar a un proyecto literario, sin tener que invertirlo en otra actividad remunerada y, con ello, tener que descontarlo del tiempo para escribir. El segundo recurso necesario para crear literatura que nombra Virginia Woolf es la habitación propia. Esta representa un espacio al que es posible retirarse para trabajar con tranquilidad y concentración. En términos más generales, se podría decir que la «habitación» representa un espacio para escribir, no sólo en un sentido literal –espacial, sino también en el de un espacio de tiempo: se necesita disponer de tiempo suficiente para poder retirarse y dedicarlo a la escritura sin interrupciones.[2]

Mientras que para Virginia Woolf cualquier actividad laboral no literaria suponía un suplicio, yo siento que tener otro trabajo beneficia la escritura, le quita peso de encima. Al trabajar como docente en una escuela superior de arte, libero mi escritura de depender de su propio éxito económico. Como muchos otros, y tal vez también primavera se sufrió cancelaciones, además de una sensación general de inseguridad. Pero, por muy decepcionantes que resultaran aquellas cancelaciones, me encontraba en la privilegiada situación de que éstas no fueran peligrar mi supervivencia.

«La libertad intelectual depende de cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual»,[3] constata Virginia Woolf, y yo añadiría que estoy convencida de que, para tener una autonomía artística real, el motor de la escritura necesita ser primariamente intrínseco. Quiero escribir porque siento la necesidad de adentrarme en un material, de ver a dónde me llevan ciertas imágenes, el ritmo del lenguaje, los personajes, y no porque necesito el adelanto para pagar el seguro médico o los honorarios de las veces para el alquiler. Quiero evitar que los aspectos extremos adquieran demasiado peso, que las cuestiones de comercialización se introduzcan dentro del proceso creativo e incluso lo pervierta. Son cuestiones que, desde luego, tienen su razón dentro del proceso creativo y edicion, pero que en un estadio temprano de un proyecto literario no deberían entrar en juego.

Al mantener la escritura como solo una porción de mi trabajo profesional, pretendo conservar el menos una parte de aquella autonomía que sentí cuando escribí mi primera novela, es decir, antes de que trabajar profesionalmente como escritora se volviera una posibilidad real. Aun así, experimento el conflicto de que, aunque gane libertad, demasiadas veces pierdo otro de los recursos necesarios para escribir: el tiempo.

El contexto económico de la escritura como profesión no está libre de contradicciones, y el dilema de encontrar el balance personal adecuado entre los recursos necesarios para escribir, el tiempo y el dinero no podrá resolverse con una solución universal. Hay quienes bajo dificultades económicas escribieron obras excepcionales, mientras que otros fracasaron con proyectos literarios aun disponiendo de una beca generosa. La posibilidad de fracasar no está excluida en ninguno proceso creativo, y la ausencia de preocupaciones, tanto económicas como de otro tipo, no garantiza la creación de buena literatura, pero sí instaura un espacio libre en la cabeza que puede utilizarse tanto para pensar sin rumbo como para idear y desarrollar materias literarias. Además, crea espacios de tiempo libre y, con ello, la posibilidad de sentarse a la mesa para realizar los proyectos que rondan la mente.

1 Virginia Woolf, Una habitación propia (traducción del inglés por Laura Pujol), Barcelona, Seix Barral, DL.

2 Suficiente espacio y dinero son dos de los recursos más importantes para escribir, como escribía en mi opinión, independientemente del género de quien escribe. Sin embargo —y de nuevo Virginia Woolf—, por motivos estructurales, las mujeres suelen tener mayores dificultades en superar para obtener estos recursos. Esta era la situación en 1929 y, en muchos aspectos, sigue siendo hoy en día, por ejemplo, porque suelen ser las mujeres, en mayor medida, las que realizan trabajos de cuidados sin remuneración. No obstante, habría falta un ensayo aparte para abordar en esas diferencias estructurales.

3 Virginia Woolf, op. cit.

# Isabel Zapata

## UNA HABITACIÓN PROPIA, SUS VENTANAS

I.

En octubre de 1928, Virginia Woolf habló sobre mujeres y narrativa en dos colegios universitarios, Girton College y Newnham College, en la Universidad de Cambridge. Las conferencias fueron tan exitosas que, el año siguiente, se publicaron bajo el título *Una habitación propia* en Hogarth Press, editorial fundada por la escritora y su marido Leonard.

Un detalle que a menudo se pasado por alto de que, dado que estas charlas ocurrieron en colegios para mujeres, de ellas Woolf se dirige a un público exclusivamente femenino. Sin embargo, la mayoría de las versiones en español no consideran esto, y traducen el pronombre genérico *one* como *uno* y no como *una*, lo que neutraliza la intención política del texto. ¿Qué diferencia haría leer monitones de veces «una pienso» –es Virginia «la que piensa» o «uno piensa»? Mucha, al menos para las lectores que reflexionamos sobre el entorno ideal para escribir. Si bien los obstáculos que enfrenta una escritora dependen de condiciones particulares que a menudo rebasan a su género, en términos generales las circunstancias materiales de las mujeres suelen estar en contra de la creación: apuros financieros, interrupciones constantes derivadas de las labores domésticas y el inmenso peso de un canon literario mayoritariamente masculino se anteponen al impulso creativo. Para superar estas y otras dificultades en el camino de desarrollar una voz literaria –y hacerla escuchar–, Woolf señala que «una mujer debe tener dinero y una habitación propia para poder escribir». Una habitación propia compuesta, agregaría yo, no solo de las paredes, el escritorio y la silla, sino de la posibilidad de entablar un diálogo libre y enriquecedor con otras mujeres. La famosa habitación podría entonces llamarse *tradición literaria femenina*, y sus ventanas darían a nuevas habitaciones en las que otras mujeres leen, escriben y piensan en comunidad.

II.

Todas las ideas que tenía acerca de las condiciones y el propósito de la creación literaria se transformaron cuando nació mi hija Aurelia, en febrero de este año. Junto con ella, además de una avalancha insultada de llanto y caca, llegó una feroz pandemia que cambió por completo la rutina de un planeta entero. Sacar el cuerpo del espacio público obligó a buscar nuestra manera de entender la socialización, la privacidad y nos llevó a buscar nuevas formas de construir puentes de comunicación.

Durante mi cuarentena pospare, o la que siguió la cuarentena por la pandemia, fui invitada a impartir un taller de escritura desde la maternidad. Al principio dude en aceptar. Nunca había dado un taller de escritura, mucho menos uno en modalidad virtual. ¿Como enseñaría relación con otras mujeres a través de una pantalla? ¿Qué podía yo, vulnerable y rota como me sentía decisiones, enseñarle a un grupo de desconocidas? Ignorar esos miedos fue una de las mejores decisiones que he tomado: desde el primer sábado por la mañana, el taller ha cumplido y desbordado su intención original para convertirse en una ventana de mi habitación propia.

¿Bajo que condiciones y con que propósito se crea literatura hoy? No sé si mi experiencia en el taller contesta una pregunta tan complejo, pero hablar con otras mujeres sobre temas que nos atravesaban –la agridulce de la maternidad, la crianza como acto político, el poder de nuestras historias– confirmaron que la escritura que me interesa se construye en comunidad, a partir del diálogo, la amistad y la compañía. Y que la compañía es un extraño fenómeno que puede darse a pesar de la distancia física.

III.

Ursula K. Le Guin termina el prólogo de *Words Are My Matter* hablando sobre como muchas personas podrían considerar incompatibles sus dos ocupaciones principales: ser madre de tres hijos y ser escritora. Tras confesar que no fue fácil hacer los dos trabajos al mismo tiempo, asegura que no hay incompatibilidad entre ellos: «Al contrario, cada uno nutrió y sostuvo a otro tan profundamente que, mirando hacia atrás, puedo decir que me parecen una y la misma cosa».

Para mí, que escribo o intento hacerlo desde mi condición femenina, con todas las dificultades y ventajas que ello implica, estas palabras de Le Guin son palabras de esperanza. Más que desvincularme de mi maternidad para escribir, busco en lo doméstico un espacio fértil para la creación. La conversación entre mujeres se ha convertido en un elemento esencial de mi proceso. Hoy más que nunca, ellas tienen espacio en mi habitación propia.

¿ES FACTIBLE
QUE UNA COMPRENSIÓN
MÁS ÍNTIMA,
REFLEXIVA
Y DURADERA
DE UN EVENTO
PROVENGA
DE UNA EXPERIENCIA
INDIRECTA?

CUALQUIER
SOLEMNIDAD
ESTÁTICA
QUE PUDIERA SURGIR
HABRÍA
QUE DERRUMBARLA

INMEDIATAMENTE.

HABRÍA QUE EVITAR
CUALQUIER INTENTO
POR SER FACSÍMIL DEL MUNDO,

CUALQUIER PRETENSIÓN
DE ILUSIÓN
DE REALIDAD.

SE CREE
QUE CUANDO
PALABRAS EXACTAS,
CLARAS Y ORDENADAS

EMPIEZAN A TOMAR
EL LUGAR DE GRITOS,
LLANTOS
O GEMIDOS INARTICULADOS,

EN REALIDAD

SE PIERDE MÁS DE LO QUE SE GANA.

“FOTOS RADIANTES”,
LAS LLAMÓ.
ESE MISMO DESTELLO
IMPEDÍA OBSERVAR CON CLARIDAD
LOS DETALLES
Y VOLVÍA LAS FOTOGRAFÍAS
MÁS BIEN ABSTRACTAS,
AUNQUE ÉSTAS SE ACERCABAN
DE MANERA INMEDIATA
A LA MATERIALIDAD
Y A LA EXPERIENCIA
QUE SU TRABAJO
TENÍA COMO PROPÓSITO.

EL ESPACIO
DE ACCIÓN

DEBERÍA REGIRSE
POR UNA IMAGINACIÓN
SOBERANA,
UNA MATERIALIDAD
AUTÓNOMA.

RECREO,
MISTERIO,
LIMPIA DIVERSIÓN,
CONATO DE LIBERTAD.

ESTAS IMÁGENES

PODRÍAN CONVERTIRSE,
MÁS BIEN,

EN IMÁGENES POSIBLES.

IMÁGENES
QUE, EN LUGAR
DE INTENTAR RETENER
EL MOVIMIENTO,
EL COLOR,
EL SONIDO,
LA PLASTICIDAD ESCENOGRÁFICA,
SEAN ELLAS MISMAS
IMÁGENES
QUE SE MUEVEN,
TIENEN COLOR,
SONIDO,
PLASTICIDAD.

¿DE QUÉ MANERA

PODRÍAN ESTAS IMÁGENES
DESVINCULARSE

DE SU IMPROBABLE COMETIDO

DE REPRODUCIR
LA REALIDAD

DE AQUELLOS EVENTOS?

KILMO.
EL
COLOKESE,
LOS
FORMAS,
LAS
CAMBIAR
DESHACER,
ALTERAR,

*CUALQUIER HOMBRE*
*QUE LA OYERE,*
*SI BIEN TROVAR SUPIERE,*
*PUEDE MÁS*
*AÑADIR Y ENMENDAR,*
*SI QUISIERE...*

¿CUÁL ES

LA DISTANCIA

ENTRE

UN EVENTO

QUE SE DESDOBLA
EN COLOR,
TIEMPO
Y SONIDO

Y UNA IMAGEN
DE ESTA MISMA NATURALEZA?

CUALQUIER SOLEMNIDAD ESTÁTICA
QUE PUDIERA SURGIR,

HABRÍA QUE DERRUMBARLA
INMEDIATAMENTE.

HAYQUIENCREEQUELAARTICULACIÓN EXCESIVADEUNLENGUAJEESTAMBIÉNSU EMPOBRECIMIENTO.

NO TENÍAN

NINGÚN INTERÉS
POR REPRODUCIR EL MUNDO,
SINO POR INSTITUIR UNO PROPIO.

CÍRCULOS ROJOS EN EL PECHO.
TRIÁNGULOS BAJO EL OMBLIGO.
ALAS NEGRAS EN LA ESPALDA.
BARBAS DE SERPENTINA VERDE.
ESTRELLAS DORADAS.
AGUJEROS A TRAVÉS DE LOS CUALES
PASAN LAS CABEZAS.
ESPIRALES QUE PODRÍAN SER
SERES MARINOS.
CUERPOS ERGUIDOS,
PLANOS Y ABSTRACTOS.
CORTINAS DE TERCIOPELO
COLOR DEL SOL.

1.


AMIGO,
ROMPE EL
PACTO
PATRIARCAL

2.

3.


NO
MÁS
GRANDE
QUE TU SED
DE JUSTICIA
Culiá

4.

5.

6.


ECOS
INQUIETOS

7.

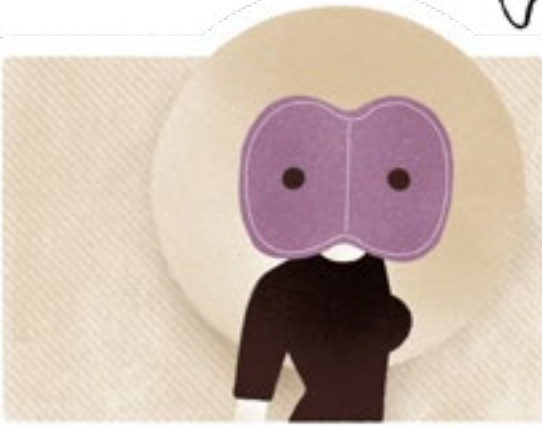
8.

9.


10.

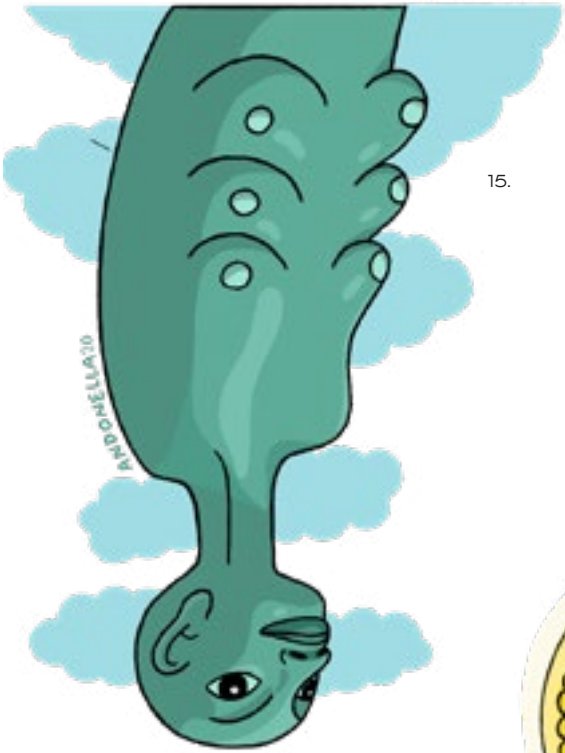

11.

12.



13.

14.




15.

16.

17.

18.

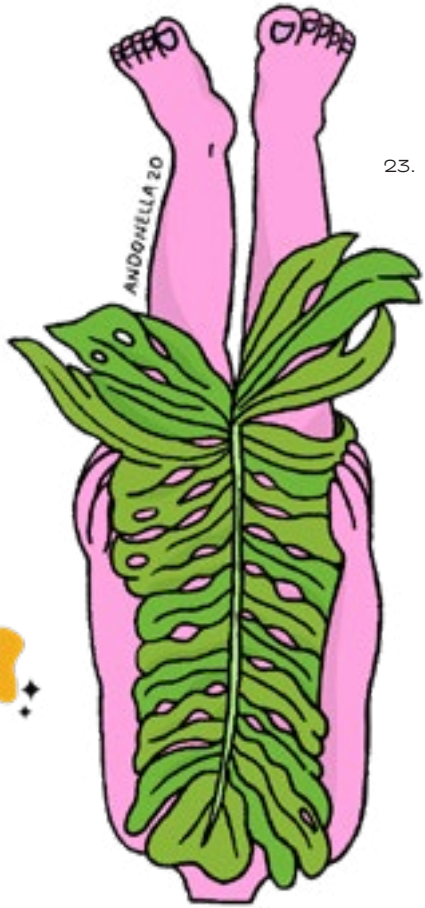
19.


20.

21.

22.

23.




24.

25.


26.

27.