

La Era Metabólica

11.09 — 25.10.2015

El pulpo enamorado

por Chus Martínez

El pulpo es el único animal en el que tres cuartos de su cerebro están ubicados en sus (ocho) brazos. Carente de un sistema nervioso central, cada tentáculo “piensa” y “siente” el mundo circundante con total autonomía y, sin embargo, cada uno de ellos es parte del animal. Para nosotros, el arte es nuestra posibilidad de imaginar esta forma de percepción descentralizada. Nos permite percibir el mundo de modos que van más allá del lenguaje. El arte es el pulpo enamorado. Transforma nuestra manera de concebir lo social, así como sus instituciones, y también la esperanza que todos tenemos sobre la posibilidad de una creatividad perceptiva.

1. PARTES QUE SON TODOS

Imaginemos ahora una institución compuesta enteramente por partes en buen funcionamiento de otras instituciones; un extraño tipo nuevo de urbanismo que adopta la forma de un enorme museo. Las partes, así como los departamentos, se fusionarían en una coreografía gigantesca, pero con sentido, reconocible como “institución”; definida ésta como un patrón de conducta tan poderoso que el observador podría incorporar fácilmente el sentido de interioridad que tales instituciones crean. La imagen que estoy tratando de transmitir aquí no es la de una “colcha de retazos” institucional, constituida por varias partes en buen funcionamiento distribuidas en un territorio y dependientes de un contenedor burocrático mayor que centralice todas las diversas actividades. Es, más bien, la imagen de una formación, un sistema que descifra simultáneamente múltiples códigos. Todos estos elementos serían, al principio, invisibles. No podríamos dar un nombre a ninguna de esas partes como tal; para nosotros, aparecerían y funcionarían como totalidades. La simultaneidad de esos múltiples significados –formas de entender el arte y la práctica–, así como la simultaneidad de lenguajes que la naturaleza heteróclita del arte implica, tanto hoy como en el pasado, tornarían inocente, o incluso ausente, la estructura que los mantiene unidos. Y así, esas diferentes instituciones o, mejor, organismos, en su forma natural de habitar una coordinación e incluso difundirla exitosamente, volverían insignificantes los prejuicios académicos prototípicos de nivel, carácter o estilo. Ninguno de estos organismos –nuestros ex museos, centros de arte, proyectos artísticos, sociedades artísticas, *kunsthalle*s, etc.– estaría organizado en forma jerárquica. Al mismo tiempo, sería difícil afirmar que la igualdad de tales organismos estaría determinada por alguna forma de estandarización de códigos de trabajo. Ninguna de estas partes o totalidades estaría integrada en una forma didáctica de organización.

2. LA SELVA TROPICAL

Presentar una selva tropical dentro de un cubo blanco es imposible. Una selva tropical es el otro radical de un cubo blanco: el opuesto de la cultura, el opuesto de una exposición, lo contrario de la escala, lo opuesto a legibilidad, a la ideología, un orden sin tema, o cualquier otro tema que no sea la vida en sí misma.

En una conversación que tuvimos una vez, el artista y fundador de El Museo del Barrio Raphael Montañez Ortiz me dijo que, cuando se concibió ese museo, él pensó que todas sus exposiciones deberían empezar con una selva tropical. O, más bien, que el preámbulo a cualquier forma de presentación artística debería pasar por una selva tropical. De hecho, él colaboró para este fin con el American Museum of Natural History, creando, con la ayuda de éste, una sala de selva tropical. Lamentablemente, no ha sobrevivido ninguna imagen de ella. Después de hablarme sobre su idea de la selva tropical, me miró y me preguntó: “¿Entiendes?”. No comprendí; o, al menos, no lo hice en ese momento.

Estuve pensando durante mucho tiempo qué quiso decir; seguramente, no se refería a una reproducción de la naturaleza o una representación de ésta dentro del museo. Recuerdo el título de su tesis en dos volúmenes, *Towards an Authenticating Art*, publicada en 1982. El libro es un exhaustivo informe sobre su creciente interés, a partir de fines de los años 60, en las terapias de curación psíquica y renacimiento. Acuñó el término “fisis-psico-alquimia”; en otras palabras, una inversión física total que puede ser llevada a cabo por medio de la mente y su poder alquímico. Una selva tropical en medio de una institución también es un cambio radical; una inversión alquímica de la institución, convertida primero en un organismo para que, más tarde, una “sala” pueda ser capaz de albergar arte, obras de arte y artefactos.

Claude Lévi-Strauss también estaba fascinado por el potencial de la inversión. A menudo escribió sobre el “quiasmo”, una figura retórica también usada magistralmente por Shakespeare, por ejemplo. El quiasmo es una inversión que produce una confusión total de identidad y que apunta a restablecer más adelante esa identidad según un contrato renovado, por así decirlo. Como en la *Comedia de las equivocaciones* de Shakespeare, El Museo del Barrio –inventado, creado y desarrollado por el artista en circunstancias tan especiales de diáspora y de lucha por la igualdad de derechos civiles– puede haber estado disfrazado de selva tropical antes de ser capaz de emerger como institución. ¿De qué otra manera podría ser posible un museo para una comunidad aún por venir? Disfrazado de selva tropical, el nuevo organismo podía reivindicar tanto la importancia monumental del proyecto como la futilidad de presentarse como “alternativo”. El lenguaje transformador necesario para cambiar el canon histórico del arte requiere una metamorfosis radical –como la de convertirse en naturaleza–, y no solo una modulación de la narrativa, o potenciales inclusiones en listas canónicas. Este museo con un cierto futuro, que todavía necesita florecer según una relación aún desconocida entre aspiraciones modernas y lenguaje vernáculo, se vio obligado a aparecer como una selva tropical antes de transformarse en una institución. La selva tropical es el mendigo que se convertirá en soberano. ¿Cuál es,

entonces, la cuestión? ¿Cómo este presentimiento de una transformación tan radical va a hallar su realización, o, por lo menos, su modo de ejecución?

Luego recordé la distinción entre juego y ritual que hace Lévi-Strauss. Éste define el juego como una estructura que, mediante sus reglas, produce simetría entre los jugadores:

Un principio esencial de todo juego es que las reglas son las mismas para todos; el punto de partida de todo juego es la simetría. El resultado final del juego tiene como objetivo producir asimetría, al generar un ganador. Esta asimetría es fruto de factores no estructurales: habilidad o talento individual, suerte o accidente; en otras palabras, un “acontecimiento”.(1)

Lo que da origen a un ritual también es un acontecimiento:

...una muerte que trae aparejada una relación asimétrica entre los vivos y los muertos, lo sagrado y lo profano [...] La finalidad del ritual es realizar una serie de “acciones” predeterminadas (que son diferentes de la “acciones” o acontecimientos que constituyen un juego; puesto que están predeterminadas, constituyen una parte integral de su estructura) y, de ese modo, asegurar que todos los participantes en el ritual terminen siendo “ganadores”. (2)

En el horizonte histórico de este museo-como-obra-de-arte que Raphael Montañez Ortiz propuso, tiene sentido pensar que la selva tropical insta a la institución a adoptar el ritual por estructura. La lógica de éste puede servir, al menos en el sentido de que el desequilibrio social –perturbación– que dio lugar al ritual (la selva tropical/museo) es moralmente remediado o, al menos, compensado. Si en la institución moderna la estructura está más cercana a la lógica del juego, en 1968 el museo emergente abrazó el ritual.

Este juego de inversión entre juego y ritual –la lógica quiásmica– está concebido aquí como una forma de reconciliación entre lo moderno y lo vernáculo; ambos utilizados como modelos de pensamiento para abordar paradigmas sociales y estéticos. El primero no debería ya ser considerado como perteneciente a una etapa anterior, precientífica en el proceso evolutivo que invariablemente conduce al segundo. Más bien, ambos modelos deben encontrar una manera –mediante el arte– de reflejar el uno al otro de tal modo que lo vernáculo proporcione una especie de imagen especular invertida de la forma moderna de estructurar e interpretar lo real. El mensaje de Lévi-Strauss –canalizado aquí a través de la selva tropical/museo de Ortiz– es que la fuerza que separa los mundos vernáculo y moderno no es el tiempo, ni la historia, sino más bien “un sistema sincrónico de relaciones simétricas de correlación y oposición”. (3)

(1) Boris Weisman, “Claude Lévi-Strauss, Chiasmus and the Ethnographic Journey”, *Arachnofiles*, nº 2,

2001(http://www.ed.ac.uk/polopoly_fs/1.81508!/fileManager/Claude%20Levi%20Strauss%20Chiasmus%20and%20the%20Ethnographic%20Journey.pdf).

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

Hay muchas maneras de interpretar la visión de Ortiz de la selva tropical como prefacio a toda exposición. Para plantearlo en forma sencilla, pienso que su selva tropical introduce un elemento muy nuevo en la discusión existente en torno de la política del cubo blanco. El debate ha sido particularmente arduo, ya sea que adoptase perspectivas arquitectónicas, relacionadas con la modernidad, o que discurriese libremente y respondiese a una discursividad activa y una energía orientada a proyectos, como a fines de los años 90 y la primera década de este siglo. En medio de todo esto, lo que le ha faltado a la discusión sobre el cubo blanco ha sido, precisamente, una selva tropical: un principio que, en su otredad radical, desafíe al contenedor, ya que la fuerza vital representada por una selva tropical no puede ser contenida.

Aún no sé exactamente qué hacer con esta imagen increíblemente bella de una selva tropical instalada en medio de una institución artística. Encarna toda la diferencia del mundo, además de voluntad humana e ideología, pero también condensa la fuente de todo eso. Difiere de las convenciones de neutralidad y, por su escala y su naturaleza misma, escapa a cualquier canon formal, ya que fuerza a que haga erupción en el cubo blanco una forma de inteligencia sin conciencia. “La selva tropical”, como dijo Raphael Montañez Ortiz, “es un elemento que nos ayuda realmente a pensar sobre las clases y el trabajo, la autonomía y la dependencia, simplemente introduciendo un punto de vista radicalmente diferente, el del ritmo de la humedad”.

En síntesis, parece muy fecundo concebir el arte más allá (o incluso fuera) de la noción de cultura en sí. ¿Pueden imaginar un cubo blanco que adopte a una selva tropical?

3. LA INVENCIÓN

La selva tropical marca uno de los múltiples finales de la era de la filosofía crítica. Ésta busca condiciones necesarias o fundamentos generales para determinar posibles relaciones. El lugar de las sólidas arquitecturas es ocupado por el ejercicio de plantear dudas, un enorme paréntesis que nos permite evitar entrar en el detalle de las cosas. Un museo que emerge de una comunidad en diáspora que sufre desigualdades sociales y legales no podría de ninguna manera comenzar presentándose, como obra de arte, como una “alternativa” a las instituciones modernas. No había condiciones generales compartidas capaces de producir un “nuevo museo moderno”; no existía un consenso social, político o estético suficiente. Por eso, en 1968, el museo ya no es un espacio de arte alternativo, sino más bien, por medio de la selva tropical, una verdadera invención. El filósofo francés Michel Serres otorga la máxima importancia a esta idea de invención. Según su definición, la filosofía tiene la aspiración de dar nacimiento a un mundo de política y ética profesional, más que permanecer agazapada en una posición invulnerable desde la cual aprueba o condena la modernidad o la racionalidad —o, si vamos al caso, la claridad de todo discurso—.

Y en la filosofía, como en la vida; en la vida, como en las ciencias, prefiero, personalmente, la invención acompañada del riesgo de error a la verificación rigurosa asociada al riesgo de inmovilidad: “A nuestro alrededor, el lenguaje reemplaza a la experiencia. El signo, tan blando, sustituye a la cosa, que es dura. Pero no puedo pensar en esta sustitución como

una equivalencia. Más bien como un abuso y una violencia”. Como ha señalado Serres, “el sonido de una moneda no vale la moneda; el olor de la cocina no llena el estómago vacío; la publicidad no es el equivalente de la calidad; la lengua que habla anula la lengua que saborea o la que recibe y da un beso”. (4)

Es muy complicado describir un significado exacto de la palabra “invención”, o captar el papel central que los sentidos desempeñan en la escritura de Serres. Él aboga por una reinención del lugar de las relaciones ente la ley y la ciencia. Como resultado, inventar consiste en dejar atrás la idea de que la filosofía tiene derecho a juzgar, recuperando así la posibilidad de crear. Inventar es generar aquello que fomentará la producción, formular y expresar un sistema de leyes, comprender y aplicar posibilidades científicas.

Esta simple mención de la selva tropical representa lo opuesto al proyecto crítico: un rechazo del narcisismo que define la reinstitucionalización de las formas de conocimiento y cultura que transforman las obras de arte en productos culturales y las exposiciones en demarcaciones ideológicas de la experiencia. También es lo opuesto a la demanda de que el arte sea significativo, que conduzca a lo que podríamos llamar una situación de lectura, de significado y memoria atenuados hacia un vacío estéril. La imagen de la selva tropical encierra una especulación en desarrollo, capaz de realizaciones, sobre las formas de afectar y ser afectado, sobre los modos de nombrar –un lenguaje, un lugar, un tiempo–. El observador tiene que encontrar un lenguaje, imaginar un lugar y concebir un tiempo, al mismo tiempo que adopta una posición alejada de todo ello.

Esto, supongo, es lo que llamamos invención.

4. PENSAR A TRAVÉS DE LA PIEL

“Para Serres, antes que el lenguaje, antes que la palabra, estaba el ruido: un ‘ruido de fondo, que precede a todas las señales y es un obstáculo para su percepción’. Ese ruido, frente al que filósofos anteriores bloquearon sus oídos, es la posibilidad misma de lenguaje y también su interferencia; es el sonido múltiple del universo que ‘el intenso sonido del lenguaje nos impide oír’”(5). Continúa: “¿Qué es la matemática, sino un lenguaje que asegura una perfecta comunicación libre de ruido?”(6). En otras palabras, “para que estos diversos sistemas de codificación conversen entre sí, el filósofo debe establecer vías de comunicación entre esta red de sistemas. El trabajo del filósofo es [...] comprender la comunicación en sí como una representación de la turbulenta relación entre focos o figuras de orden contingentes y el tumultuoso desorden que constituye su mundo básico”(7). Serres escribe que “...el ruido es el elemento básico del software de toda nuestra lógica, o es al logos lo que la materia

(4) Michel Serres con Bruno Latour, *Conversations on Science, Culture, and Time* (Studies in Literature and Science), trad. Roxanne Lapidus, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995, p. 193.

(5) Laura Salisbury, “Michel Serres: Science, Fiction, and the Shape of Relation”, *Science Fiction Studies*, vol. 31, n° 98, marzo de 2006 (<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/98/salisbury98.html>).

(6) Michel Serres con Bruno Latour, *op. cit.*, p. 78.

(7) Laura Salisbury, *op. cit.*

solía ser a la forma”.⁽⁸⁾ “La comunicación solo emerge del ruido de fondo, de signos diferenciados de una infinita cacofonía de otros signos y de la estática que se niega a ser leída en absoluto como un signo. El análisis de los flujos e impulsos, de las preposiciones que relacionan estos sistemas turbulentos se convierte, tal vez inesperadamente, en parte del proyecto de Serres de construir ‘una filosofía decente del objeto’ (Genesis, p. 91)”.⁽⁹⁾

En su libro *Los cinco sentidos*, Serres demuestra que la materialización sensorial hace imposible liberarse de las enmarañadas redes del mundo: los múltiples espacios y tiempos trazados por la circulación de objetos. Uno nunca puede ubicarse ya sea delante o fuera del mundo. Este pensamiento, sin embargo, es muy difícil de comunicar. Serres rechaza la filosofía analítica, que identifica con la escuela crítica. Pero también se distancia de escritores como Foucault y Deleuze. Su pensamiento opera dentro de un enigmático y fascinante rechazo del lenguaje. Parte de este rechazo es un apartamiento del discurso de la fenomenología, que desciende del posestructuralismo de Derrida a través de la ontología fundamental de Heidegger y se remonta a Husserl. Serres le dice a Latour que la “vuelta a las cosas” siempre tropieza con la barrera de la lógica dentro de la filosofía; la fenomenología, en particular, siempre filtra la experiencia sensorial a través de las estructuras del lenguaje⁽¹⁰⁾. Rechaza este “acuerdo” en el que reposa el lenguaje, un acuerdo que petrifica los objetos e impide el caos causado por los sentidos. En lugar de este rechazo, el sujeto siente, piensa y se construye a sí mismo mediante los ya múltiples efectos de la información dispersa y condensada, así como las fuerzas centrípetas y centrífugas que hacen imposible localizar el centro y la periferia. Estas fuerzas y procesos son la labor de autoconstrucción y autotransformación del cuerpo sensorial.

5. EL HUEVO

Federico Manuel Peralta Ramos, un artista argentino, creó un gran huevo como su contribución a la exposición final del Instituto Torcuato Di Tella, en 1965. El huevo tenía como título *Nosotros afuera*. Se conserva muy poca documentación de esta pieza. A primera vista, las fotos muestran el gran huevo, junto con su autor, sobre una delgada plataforma colocada en el piso de la galería. Las fotografías en blanco y negro revelan algunas áreas oscuras en el yeso; la obra no estaba totalmente seca en el momento de la muestra. Los pocos amigos sobrevivientes que vieron la pieza recuerdan que fue hecha con tal apuro que se rompió inmediatamente después de que el jurado la viera y la declarara “ganadora” de la exhibición de ese año. Un familiar de Peralta Ramos me dijo, en forma similar, que el artista calculó mal la tensión entre la estructura metálica y el revestimiento de yeso, y por eso la

(8) Michel Serres, *Genesis*, trad. Geneviève James y James Nielson, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, p. 7.

(9) Laura Salisbury, *op. cit.*

(10) *Ibid.*

(11) Otra imagen, muy poco clara, muestra la pieza como parte de un conjunto que también incluye una pintura mural y un obelisco. Si bien no hay fotos de este último, existe una de la pintura, que estaba situada justo detrás del huevo. Ésta tiene la textura de una roca fundida que bajara por la pared. La imagen en blanco y negro permite percibir los tonos oscuros de la pintura, combinados con otros más claros, pero es imposible imaginar los colores reales o su efecto en relación con el huevo.

pieza colapsó enseguida de la ceremonia de premiación. Sin embargo, hay una foto que muestra a Peralta Ramos destruyendo él mismo la obra. Demasiado grande para ser trasladada, ésta fue hecha dentro del espacio de la galería, y estaba destinada a la destrucción. (11)

Con el paso de los años, y debido a que fue su último objeto de arte, el huevo pasó a integrar el mito que rodeaba a Peralta Ramos. Algunos dicen que abandonó el arte (más tarde se convirtió en un personaje importante de un programa nocturno de televisión), pero no lo hizo. El huevo marca más un comienzo que un fin. Acaba con la ansiedad de transformarse en un artista conceptual, una parte de un movimiento internacional; una figura capaz de comentar y contribuir a una cierta tradición. Como la selva tropical, el huevo representa también un final del pensamiento crítico. Al igual que ella, es también una invención. Una invención de un tipo diferente: más clásica, aún organizada en torno de la apariencia y lo que está escondido; en torno del enigma y la verdad. A diferencia de la selva tropical, el huevo depende del lenguaje; establece una forma dialógica que llama la atención sobre la cualidad física del objeto –su textura, su forma, incluso su sonido– como una forma habitada por el vacío en medio del espacio. El huevo, en realidad, habla. Es él el que dice que estamos afuera. La pieza establece una clara correspondencia entre la racionalidad (sentido) como “afuera” y la irracionalidad (sinsentido) como “adentro”. El impulso de sentido se ve demorado cuando el huevo empieza a desarmarse, reduciendo a escombros todas posibles las narrativas. Durante este proceso de anuncio, presencia y desaparición, surge un movimiento de otro tipo: no de producción, sino de seducción.

En los años que siguieron al huevo, Peralta Ramos se dedicó a la vida; dio fiestas con el dinero de su beca de la Fundación Guggenheim, se reunió con amigos en cafés durante el día y en cabarets por la noche. Representó su vida como una obra de arte, al tiempo que escribía máximas en servilletas de bares, papeles y telas. Todo indica que el huevo fue parte de un gesto de vanguardia centrado en un enfoque surrealista personalizado de autonomía total; la destrucción del arte y la superposición de las reglas que separan forma y contenido. Pero, además de lo obvio, la parte interesante de todo esto reside en cómo Peralta Ramos terminó del otro lado, por así decirlo. Si “nosotros [estamos] afuera”, es porque él –el huevo/el artista– está adentro. Él no dejó de hacer arte, simplemente empezó a hacerlo desde el otro lado. El huevo –Humpty Dumpty– está, como Serres, cansado del lenguaje, pero todavía depende, en última instancia, de él. Como Humpty Dumpty, él, y solo él, puede decidir sobre el significado de las palabras. El huevo puede dar un nuevo nombre al mundo y volver a inventarlo. Sin embargo, dado que solo él conoce ese significado, todo el proceso puede terminar convirtiéndose en un esfuerzo radical y solipsístico. El mundo fue inventado ese día. El huevo estuvo frente a nosotros –todos nosotros, la gente del pasado tanto como la del futuro–. Peralta Ramos transfiguró el mundo, cambió las reglas y alteró el universo en Buenos Aires; un acto no lejano de la psico-fisio-alquimia de Rafael Montañez Ortiz. ¿Y entonces?

Como La Rochefoucauld, Federico Manuel Peralta Ramos se refugió en las máximas. No por azar. Al igual que el pensador francés, intuía cómo transformar la negatividad –nadie

más que él veía o sentía cambiar el mundo— en un impulso voluntario hacia el bien, hacia vivir la vida como una segunda pasión, cada una más ingeniosa que la anterior. Al tiempo que vivía, acuñaba miles de máximas. Frases llenas de una “lacónica” sabiduría: “Crear en un mundo invisible, más allá de los lejos y de los cerca”, “Soy una estrella porque salgo de noche”, o “Soy un pedazo de atmósfera”. La gente iba a verlo a un café que solía frecuentar diariamente, en busca de un dicho: una frase que a menudo escribía en un trozo de papel. A veces lo llamaban filósofo callejero; otras, un sabio pacifista. Las oraciones son bastante tontas, en el mejor sentido de la palabra. Era tonto porque necesitaba personificar la expresión del rechazo sin ningún tipo de actitud defensiva. Esta forma de negativa es mucho más difícil de situar, puesto que parece surgir como algo que no está allí, o no es comprendido, o no está contenido.

Otra forma de interpretar esta producción es leer todas esas oraciones como máximas —frases que expresan la estructura profunda de una sabiduría aún por venir—. Esta enorme producción de frases escritas aquí y allá, entregadas a todos los que iban a verlo, expresa el vértigo de saber que nunca podemos dar una definición última del hombre. Su fluir traza una interminable estela de desmitificación. Sin conocer a Peralta Ramos, Roland Barthes escribió: “La infinita desmitificación que las *Máximas* ponen en escena no podía dejar al margen (al abrigo) al mismo artífice de las máximas”.⁽¹²⁾ Puede resultar útil recordar aquí la cuestión de la sabiduría: ésta es diferente del conocimiento, en el sentido de que es imposible describirla como “siendo producida”, una distinción que está también muy presente en el pensamiento de Michel Serres. En un capítulo titulado “Cajas”, en *Los cinco sentidos*, Serres manifiesta que el cuerpo “no debería convertirse en una estatua o una tumba”, ya que “irradia sabiduría”. Es nuestro deber, continúa, no “recibir los datos de los sentidos como un regalo, sin reciprocidad”.⁽¹³⁾ Podría decirse que las frases de Peralta Ramos conciben “una filosofía arraigada en la experiencia del mundo con una profunda responsabilidad de devolución a ese mundo, en cualquier forma, como agradecimiento”.⁽¹⁴⁾ En cualquier forma, porque el modo en que el artista se relaciona no es como participante, o como ciudadano, sino que está más cercano al visitante. ¿Recuerdan? Él entró en el huevo. El huevo es una cáscara, como una nave espacial, y las naves espaciales a menudo cambian de dirección cuando se dirigen hacia su objetivo. Peralta Ramos, como “Ulises y Colón, Bougainville o Cook, comparte con todas las poblaciones marinas la rara suerte de residir y viajar simultáneamente”.⁽¹⁵⁾

6. DE TODOS LOS HABITANTES DEL MAR: EL PULPO

El pulpo es un monstruo muy amigable. No fue una tarea fácil convencer a un grupo de

(12) Roland Barthes, “La Rochefoucauld: Reflections or Sentences and Maxims”, en *New Critical Essays*, trad. Richard Howard, New York, Farrar, Strauss and Giroux, 1980, p. 20.

(13) Michel Serres, *The Five Senses*, trad. Margaret Sankey y Peter Cowley, London, Bloomsbury Academic, 2009, p. 200.

(14) Lauren A. Benjamin, “The Sensory Philosophy of Michel Serres”, *Pictures Places Things*, 29 de mayo de 2012

(<http://picturesplacesthings.wordpress.com/2012/05/29/the-sensory-philosophy-of-michel-serres/>).

(15) Michel Serres, *The Five Senses*, op. cit., p. 276.

adolescentes de un agreste pueblo costero del Atlántico de que un pulpo podía convertirse en un amigo. Solían encontrarse los fines de semana en la escollera, a última hora de la tarde. No estaba oscuro, pero sí lo suficiente como para no poder distinguir exactamente quién estaba sentado allí o qué actividad se estaba desarrollando. Uno de los chicos del pueblo, muy atractivo, tenía un aspecto casi intelectual, un rasgo notable en un grupo de desertores de todo tipo de aprendizaje formal. Todos estaban en los últimos años de la adolescencia. Su conversación oscilaba entre el sexo, el death metal, la vida familiar, el desempleo y el asunto del pulpo. Aparte de ser una parte importante de la tradición gastronómica de la región, los pulpos representaban algún tipo de puente entre los habitantes del mar y los de la costa. No es que se los tratara en forma particularmente amistosa. No era raro ver a un grupo de mujeres golpeando pulpos contra las rocas de la costa. Las fibras de su cuerpo tienen que romperse, dicen; de otro modo son incomibles. Años más tarde, se dijo que congelarlos era suficiente para garantizar una buena textura una vez cocidos. En aquel remoto lugar de la costa del noroeste español había dos imágenes icónicas: tres o cuatro pulpos enfriándose en el alféizar de la ventana, con la cabeza en un vaso, y un gran congelador lleno de pulpos. Recuerdo no menos de treinta o cuarenta en la despensa de mi propia familia.

Al cabo de un tiempo, todos hablaban de que el muchacho de aspecto intelectual se había hecho amigo de un pulpo. Decían que el animal lo buscaba todos los días aproximadamente a la misma hora. Decían que venía a la orilla todos los días para visitarlo. El chico sacó algunas fotos para probarles a los demás cómo el pulpo lo “miraba fijo”, y cómo crecía. Aseguraba que los dos se sentaban juntos durante horas en un acantilado y miraban ponerse el sol. Recuerdo que hablaba sin parar sobre eso: en bares, discos y todos los demás tipos de reuniones que permitía la vida en ese aburrido pueblo. Me encantaba la historia, pero perdí contacto con él, porque yo solo visitaba a mi familia de tanto en tanto. Recientemente di con una nueva investigación sobre los pulpos en un artículo de *Wired*, publicado hace menos de un año:

El pulpo es extraño; tiene un cuerpo sorprendentemente maleable, brazos provistos de ventosas, una piel que puede transformarse rápidamente en un facsímil convincente de algas o arena. Puede encontrar la salida de un laberinto, abrir frascos y usar herramientas. Incluso tiene lo que parece ser una compleja vida interior. Lo que resulta confuso en relación con todo esto es que el pulpo posee un cerebro diferente del de casi cualquier criatura que podamos considerar inteligente. De hecho, su cerebro es tan distinto del nuestro –y del de la mayoría de los animales que estamos acostumbrados a estudiar– que encierra una rara promesa. Si podemos descifrar cómo el pulpo realiza sus complejas proezas de cognición, podríamos estar más cerca de descubrir algunos de los elementos fundamentales del pensamiento y de desarrollar nuevas ideas sobre cómo evolucionó la capacidad mental. “Parte del problema de resolver qué es esencial para la inteligencia en el cerebro es dilucidar cuáles son las características cuya desaparición haría que dejáramos de tener un sistema inteligente”, dice Peter Godfrey-Smith, un filósofo de la City University of New York que estudia la mente de los animales. “¿Qué es

esencial, por oposición a un accidente de la historia?”. Pensemos en esto: los chimpancés son, como nosotros, los humanos, primates. Los delfines son mamíferos. Hasta los cuervos inteligentes son, por lo menos, vertebrados. Pero nuestro último antepasado común con el pulpo fue, probablemente, algún tipo de criatura parecida a un gusano con marcas de ojos que vivió hace 750 millones de años; el pulpo tiene una inteligencia sofisticada que surgió de una base genética casi totalmente diferente. Si uno quiere estudiar una inteligencia alienígena, dice Godfrey-Smith, “los pulpos son lo más próximo que tenemos”. (16)

Cité esta investigación en algún lado, y, en una reciente visita a mi pueblo, alguien dejó un nombre y un número para que lo llamase tan pronto como llegara. Lo hice. “Soy yo”, dijo una voz masculina, “el amigo del pulpo”. Lo reconocí. “¿Tú dejaste tu número?”. Yo no sabía bien qué decir. “Es por ese asunto del pulpo, sabes. Vi que mencionaste algo en Twitter”, continuó. “Sabes”, hablaba lentamente, “cambió mi vida. El pulpo, quiero decir”. Silencio. “Yo estaba a punto de abandonar el colegio. Pero decidí seguir y hacer algo después de ese verano. Me sentaba ahí durante horas y alimentaba a ese animal, y sentí que yo también debía hacer algo inteligente”. Pregunté: “¿Te lo llevaste a tu casa?”. Me sentí estúpida, hasta infantil, haciendo esa pregunta. “¿A casa? ¿Un pulpo? No... en realidad nunca pensé en eso. Simplemente iba a verlo y un día ya no estaba. Fue un golpe para mí, pero supongo que es normal. Pero pienso en eso todos los días, sabes, incluso hoy. Y decidí convertirme en ingeniero electrónico”. Pensé que esto era extraño, pero también la conclusión más lógica del mundo.

Parece que una gran parte de la masa neuronal del pulpo está distribuida en sus ocho brazos. A diferencia de los humanos, su cerebro no tiene una encefalización central, lo que demuestra que un cerebro central no es la única solución evolutiva para la inteligencia. Su inusual distribución neuronal permite que sus ocho tentáculos sean “autónomos” Cada uno puede desarrollar una actividad propia, o pueden coordinarse entre sí sin necesidad de que intervenga la cabeza.

Pero es muy difícil imaginar esto. Es como imaginar que un dedo sea tanto una parte del cuerpo como una totalidad; como imaginar una pequeña institución que es manejada individualmente y también constituye una parte esencial de un organismo cultural. Esta imagen da por tierra con nuestras nociones acerca de cómo fluye la información, de cómo piensan los sentidos, y, sin embargo, no puede expresarse de manera eficiente en un lenguaje metafórico.

7. EL ABRAZO

Y así, históricamente, se generó una demanda de autonomía y separación: “La idea de que el arte tiene su propia esfera delimitada de otras actividades humanas y determina sus propios principios o reglas. El arte no puede ser remplazado por otras actividades sin que se produzca una pérdida. La experiencia estética debería ser explicada por términos o atributos

16) Katherine Harmon-Courage, “How the Freaky Octopus Can Help Us Understand the Human Brain”, *Wired*, 1º de octubre de 2013 (<http://www.wired.com/2013/10/how-the-freaky-octopus-can-help-us-understand-the-human-brain/>).

estéticos, y el arte debería apreciarse solo por sí mismo. La idea está orientada a proteger el arte de ser asimilado a funciones científicas, religiosas o morales y a insistir en que éste tiene un campo diferente del de la ciencia y la moral”. (17) Esta definición expone una demanda cognitiva, que sirve como base para el juicio. Y, por ende, la cuestión es: ¿cómo juzgar sin juicio, cómo pensar sin el método crítico, cómo hablar sin crear un orden que excluya el desorden creado en los sentidos? El juicio y su ejercicio están tan profundamente arraigados en nuestra forma de entender el arte, la cultura y la relación afuera-adentro entre pensamiento y cuerpo, objeto y pensamiento, cuerpo y tacto que parece casi contrario al sentido común tomar muy en serio la demanda de dejarlos de lado. La era del juicio es la base de nuestro complejo urbanismo institucional de la estética, que cree en el orden y no en el caos como el principio que asegura la preservación de objetos y valores. También perpetúa una actitud cognitiva que impide la invención. La era del juicio –para adoptar la forma acuñada por el historiador Henri Focillon– está marcada por el paso del tiempo, por lo consecutivo. Pero también es una época organizada en torno de la lógica de la trascendencia, el juego de oposiciones entre muerte y vida, creación y no creación. Una lógica que la filosofía ha intentado muchas veces cuestionar, aún más desde 1968. Pero Michel Foucault, en su crítica de las instituciones y el poder, es más digerible y tranquilizador que el difunto Gilles Deleuze o que Michel Serres en materia de política e invención. Y el arte y los artistas se han resistido a la lógica de la trascendencia, declarando, por ejemplo, la importancia de no ser creativo. En otras palabras, de ser vida sin generar vida; ser vida sin ver una obra de arte como una “producción”.

Multiforme y monótono, repetitivo de varias formas de desorden, el arte parece buscar, por lo menos desde mediados de los años 60 –si no antes–, formas de superar la era del juicio, de hallar un camino que preserve la vida y sea capaz de transmutar nuestro sentido de la política. El arte, como la física cuántica, se vuelve hacia la fotosíntesis para imaginar nuevas formas de concebir el tiempo, la percepción, en otras palabras, el modo en que todo se conecta, preservando los valores que aprendimos de nuestro pasado político, pero que son incapaces de definir nuestro futuro. Es un futuro que no podemos ni siquiera llamar futuro, porque no está delante de nosotros, ni a nuestro lado, sino dentro.

Y así es como llegué a pensar en esta nueva demanda de viajar más allá del juicio, como la selva tropical o el huevo, entre millones de otras demandas de convertirse en vida.

(17) Nicholas Bunnin y Yiyuan Yu, “Aesthetic Autonomy”, en *The Blackwell Dictionary of Modern Philosophy*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2004, p. 15.

La Era Metabólica

11.09 — 25.10.2015

La comida en la era metabólica.

por Chus Martínez

LA MUERTE DEL EXPERIMENTO

Pasé muchos veranos en la Fondazione Morra, en Nápoles, revisando fotografías, material escenográfico y films de The Living Theatre. Esta compañía, conocida por la integración orgánica de escenografía y moda en sus obras teatrales, textos y performances, fue fundada en 1947 en Nueva York por la actriz Judith Malina y el artista Julian Beck, y estuvo en actividad hasta 1985. Los documentos filmicos de esas piezas y actuaciones revelan lo que tornó emblemático a este grupo durante más de dos décadas. Las películas, aunque no siempre estén en las mejores condiciones, son un documento único de una práctica experimental basada en transformaciones radicales de los valores sociales y de género. Estas obras, muy especulativas, se apartan de los libretos y se basan en la posibilidad de integrar las actuaciones espontáneas de los actores y del público. Sin embargo, y aunque su confianza en la dramaturgia conmueva, uno siente en su trabajo la creciente imposibilidad de depender demasiado del “experimentalismo”. Tal vez, de modo aún más contundente, todas esas performances y piezas teatrales filmadas *parecen* “experimentales”. Asumen la posibilidad de negar o aceptar los supuestos básicos que constituyen nuestra experiencia del mundo. Indagan por medio del sentimiento. Sentada allí, observando durante horas, pensé que esa forma de entregarse a la experiencia ha cambiado radicalmente.

Para mí, esos ejercicios de un cuerpo en escena que invocan la libertad, la paz y, sobre todo, una voluntad de que ese cuerpo transmita tales valores por vía de un vocabulario de gestos, recuerdan el movimiento antipsiquiátrico. Tomé conciencia del lenguaje social y político de este movimiento gracias a la investigación y la obra de Dora García y Luke Fowler. Decidí volver a ver las películas de Fowler sobre R.D. Laing. Por supuesto, mientras observaba las obras filmadas de The Living Theatre aparecieron en mi mente un millón de imágenes de los movimientos contraculturales de los años 60, junto con la Era de Acuario de Carl G. Jung y los días de las cápsulas de orgón de W. Reich. No obstante, esas imágenes se me presentaron en relación con el ambiente de crisis que ha estado creciendo a nuestro alrededor durante los últimos diez años. Ellos tenían el LSD y el movimiento antipsiquiátrico y atravesaron la Gran Depresión, que sigue siendo la mayor crisis financiera de la historia. ¿Cómo hará la crisis actual que reaccionemos y sintamos? ¿Cuáles son las respuestas de la mente y el cuerpo a esta impresión de vivir dentro de “límites bien inidos”? De todos los films que el artista y cineasta escocés Luke Fowler hizo sobre la controvertida

figura de R.D. Laing, *All Divided Selves* (2011) fue la que más me interesó en el contexto de mis pensamientos del momento. La película rememora las vacilantes respuestas a los puntos de vista radicales de Laing y las despiadadas reacciones ante el vuelco posterior de su carrera, de eminente psiquiatra a empresario famoso. El film de Fowler es bello y denso; entrelaza material de archivo con sus propias observaciones filmicas y nos deja la sensación de que los días de la experimentación, así como aquellos en que la realización de experimentos era un modo de explorar los límites entre grupos y clases diferentes que componen el cuerpo social, han terminado. La película profundiza en la transformación de Laing en un personaje público, en el drástico enfoque que adoptó para hacer llegar sus opiniones a auditorios cada vez más amplios, en la manera casi decadente en que se convirtió en una estrella mediática. En una escena hacia el final del film, Laing aparece en la pantalla cantando. La imagen es sorprendente. Parece como si desvariara, aunque, por otro lado, quizás no.

En 1977 y 1978, Laing colaboró con los compositores Ken Howard y Alan Blaikley en el álbum *Life before Death* (1978), que incluía letras en forma de sonetos, muchas de ellas irresistiblemente estúpidas, escritas por Laing. En ese entonces, Howard y Blaikley eran famosos en el Reino Unido, y fueron autores de muchos *hits* durante los años 60 y 70. Una de las pistas más conocidas del álbum dice:

Todo es correcto, y nítido, y agudo y brillante
Un lugar de orden, forma y buen diseño.
Un refugio en este mundo de oscuridad, de luz.
Donde comenzar una línea recta, larga y neta,

Sería lindo si viéramos por todas partes
La gracia, el decoro de la mente antigua
Traídos al presente como ley
En lugar de nuestros cacofónicos y brutales problemas.

No sería necesario alentarme tanto
Para encontrar un pequeño valor, entre
La sensiblería y las tonterías, la basura y el abono
Que estaría mejor formado por honesto estiércol

El juego no está perdido. Algunos niños todavía pueden cantar.
Díganles a las hojas que caen que pronto será primavera.

Todavía hay luz y amor y alegría y frescura,
Están los que tienen algo para celebrar.
Puede haber momentos que esperamos no olvidar.
Una mano tendida no siempre llega demasiado tarde.

Arriba, muy alto, todavía hay un azul claro perfecto.

La mañana despuntará siempre que haya noche.
Sin lo viejo no hay nada que renovar.
A veces, casi parece que todo está bien.

Aunque sé que la luz necesita oscuridad para brillar,
No espero decir qué significan los átomos.
El universo está bien sin ser mío.
Las flores de incontables valles crecen sin ser vistas.

Lo que está arriba subsiste con lo que está debajo.
El mundo no es solo un maldito páramo.

La libertad que buscas está en el término medio
Entre las tensiones opuestas de tu alma.
Logra la integración del todo
Y entonces serás, y no un podría haber sido.

Recuerda que vivir es metabolizar.

Así que no olvides, en el camino a lo sublime,
Controlar el tiempo de tránsito entre tu boca y tu ano.
Mira hacia el suelo tanto como hacia el cielo.

¿Ya oíste todo eso antes? Está bien.
Las verdades reiteradas pronto suenan absurdas.
Ser indiferente no es beatitud.
Es solo que tu lengua saciada no puede saborear el vino.
Uno en un millón oye la palabra evidente
Antes de que suene como un lugar común.

Lo más importante de esta letra es el simple hecho de que Laing actuó, y, principalmente, el impulso que lo llevó a cantar. ¿Por qué cantó? En un artículo publicado en *The Observer* pocos días antes del lanzamiento del álbum, el autor Caryl Faraldi señaló el hecho de que R.D. Laing siempre estuvo interesado en la voz (y en la música), y de que el disco podía relacionarse con una grabación vocal previa que había hecho con Georges Cunelli, un especialista de la voz, teórico y amigo cercano de James Joyce. Era muy natural que Laing se interesara en la voz, ya que, como psiquiatra tanto como personalidad mediática, tenía perfecta conciencia de que una presencia y una voz producen un efecto en los oyentes. Cantar, sin embargo, es otra cosa. La voz que habla no es exactamente idéntica a la que canta. Incluso el control que uno puede ejercer como orador bien preparado puede perderse en la voz que canta, puesto que ésta requiere un entrenamiento muy diferente, aunque igualmente riguroso, en materia de control de la respiración y de ritmo. La voz que canta no se forma espontáneamente. De esa manera, Laing se revelaba a sí mismo mucho más que cuando hablaba, tanto en su (falta de) técnica como en su personalidad, puesto que cantar resaltaba que era un intérprete consciente del escenario y de cómo los que recibían sus consejos se transformaban en un público.

La sorpresa de verlo cantar en *All Divided Selves*, de Fowler, sin embargo, reside en el descubrimiento de que, a comienzos de la década de 1980, los días del “experimento”, como lo entendía The Living Theatre, así como la idea de una expresión y autoexpresión no mediadas, de experimentar el mundo como un “ser humano desnudo”, estaban llegando a su fin. Esta actuación musical por parte de un psiquiatra muy conocido no es simplemente una anécdota; fue el resultado de la transformación radical de la expresión en una respuesta más metabólica. También fue consecuencia de la transformación de la información en una materia totalmente diferente, más compleja que el conocimiento, puesto que es una forma adoptada por la vida que evita el contacto con el cuerpo desnudo o la influencia del LSD o cualquier otra sustancia. Este canto es crucial, pues no proclama ni declara, se dirige a nosotros desde el interior. Es la rareza pura como una forma aceptada y como un reconocimiento de la compleja relación entre información, sabiduría y cultura. Reveló la necesidad de un cambio que fuera más allá de la acción, que viviera en nosotros, modificándonos primero, y luego al mundo.

RECUERDA QUE VIVIR ES METABOLIZAR

Durante las décadas de 1920 y 1930, surgió una rama de investigación científica que se centraba en el conocimiento del metabolismo humano. El aislamiento de vitaminas comenzó en la segunda mitad del siglo XIX, y, en los años 20, múltiples experimentos explicaron el papel de las vitaminas A y D, y otros estudios permitieron aislar las C y K. Así, el interés en la dieta adoptó una nueva forma, y la comida se redefinió no solamente en términos de accesibilidad, clase o tradición, sino también de salud y autocontrol. En nuestro contexto tienen especial relevancia la obra y la investigación de Catherine Kousmine (1904-1992), una emigrada rusa que estudió en Lausana y desarrolló una teoría y una práctica para el tratamiento del cáncer fundadas en los alimentos o, más precisamente, en la dieta. Su primer protocolo de dieta, basado en un caso de 1949 de tratamiento y cura de un paciente con cáncer intestinal, fue muy influido por la investigación de otra mujer, Johanna Budwig (1908-2003). Durante los años 40, Budwig, una bioquímica alemana, estudió los ácidos grasos y su influencia en la cura del cáncer, y en 1952 publicó su primer protocolo de dieta, que exponía las virtudes de consumir aceite de linaza, queso descremado y comidas ricas en frutas, verduras y fibra, y de evitar el azúcar, las grasas animales, el aceite para ensalada, las carnes, la manteca y, en especial, la margarina. Si bien Kousmine siguió las huellas de los descubrimientos y los preceptos de la dieta de Budwig, también fue una pionera de un nuevo enfoque de las propiedades de la comida cruda en relación con nuestra salud. Puso especial énfasis en el valor de los aceites prensados en frío. Durante la Segunda Guerra Mundial, el aceite se prensaba a temperaturas de entre 160 y 200 °C, lo que permitía extraer hasta un 70% de la grasa de la semilla. El resultado era un líquido oscuro, de olor fuerte, que requería más procesamiento y refinación. Si bien este aceite duraba para siempre, estaba, según decía Kousmine, “muerto”. Por el contrario, los aceites prensados en frío, producidos por sencillos procesos físicos como la decantación y el filtrado, están vivos, pero son sensibles a la luz, se tornan rancios rápidamente y necesitan refrigeración una vez abierto el envase. Los textos de Kousmine son sumamente elocuentes en sus explicaciones acerca de cómo los alimentos simples habían sido transformados por

los procesos industriales y cómo la pérdida de ácidos grasos, también conocidos como vitamina F, desempeña un papel fundamental en el debilitamiento de la protección de las membranas de nuestras células frente a los ataques externos, lo cual da lugar, por ejemplo, a trastornos de inmunodeficiencia.

Por supuesto, no existen pruebas de que siguiendo dietas, incluso tan rigurosas como las de Kousmine, pueda curarse el cáncer. No intento aquí presentar esos métodos como efectivos, sino señalar el crecimiento paralelo de los conocimientos acerca del uso de medicamentos y acerca de la dieta a comienzos del siglo XX. El denominador común es claro: un efecto sobre nuestro sistema metabólico.

Ambos intereses –en los medicamentos y en las dietas– son parte de la exploración de las posibilidades de mejorar nuestras capacidades. El mundo de los medicamentos se centra en el cerebro, las posibles transformaciones químicas que nos permiten explorar este órgano y, por lo tanto, la forma en que percibimos el mundo. Comparar el aumento del interés en las vitaminas y la comida cruda con los medicamentos parece carecer de sentido a primera vista. La comida puede, por cierto, tener un efecto en nuestro organismo, pero ¿no es una variable demasiado lenta, a demasiado largo plazo, como para proporcionar una base para una adecuada comparación con el uso de fármacos? Sin embargo, después de casi cien años, ese pensamiento ha permitido a la comida adquirir la relevancia social y mediática que tiene actualmente. La revelación de la importancia de los alimentos, no como cocina *gourmet*, sino como una fuente de vida y un método para estructurarla, tiene una extraña pero poderosa relación con todo tipo de experimentos para “liberar la mente” y con los movimientos psiquiátricos y antipsiquiátricos del último siglo, así como con el modernismo y la vanguardia y la idea de controlar el cuerpo, nutriéndolo ni demasiado ni muy poco, para mantener su productividad. La ciencia de la alimentación no solo apunta a evitar un cuerpo enfermo, permitirnos vivir más e incrementar los años productivos del ser humano. Va más lejos de los intentos de fortalecer el cuerpo como máquina, y procura generar un paradójico estado en el que el organismo humano no solo sea lo suficientemente saludable para trabajar más, sino también para hacernos sentir en un estado que vaya más allá del trabajo. El cuerpo como recurso. Si los medicamentos tratan la mente como un cohete listo para despegar, escapando del cuerpo dañado, el culto metabólico y los superalimentos postulan un cuerpo capaz de lograr que la mente permanezca.

AÑOS “POSJUNKIE”

La transformación en la visión de la influencia de la dieta en el humano es parte de un cambio más amplio y drástico en nuestra comprensión de las condiciones sociales y estéticas que determinan nuestra relación actual con el cuerpo y el género. Ese cambio está definido no solo por una tendencia hacia una mayor libertad, sino también hacia un creciente control, que, a su vez, lleva a modificaciones en las nociones de género que resultan centrales para el arte. Aquí el género no se considera constituido por una dicotomía de masculino y femenino, sino como una manera inteligente de encarar el problema de la dicotomía de lo interno y lo externo. Se trata del género como un lenguaje que podemos adoptar para entender las posibilidades de la conciencia. Género como otro nombre para el arte.

Es difícil imaginar que puedan obtenerse grandes resultados únicamente a partir de mecanismos de autodisciplina. La comida está rodeada de confusión. Es difícil eliminar de la discusión los factores culturales y geopolíticos, y analizar la comida sin invocar los nombres de chefs estrella y la exploración de los sentidos a través de los alimentos supone un desafío aún mayor. El surgimiento del chef estrella tiene mucho que ver con los experimentos clásicos en materia de autoexpresión y con una idea vanguardista o moderna de un sujeto capaz de superar sus propios límites mediante el gusto y expresar su relación con un interior y un exterior de una forma radicalmente nueva, determinada por completo, sin embargo, por la dramaturgia de la presentación de los platos y el restaurante, de la misma manera que, con The Living Theatre, el escenario determinaba el alcance de los experimentos. Me interesa más un tipo diferente de relación con la comida, expresada por la investigación de Catherine Kousmine, que estudia los ingredientes de una dieta y considera a ésta como un acto de absorber alimentos que no tiene nada que ver con el placer estético sino, más bien, con la firme intención de influir lentamente en el sistema humano.

Mientras que existe un vasto corpus de investigaciones sobre los medicamentos y los muchos otros medios de explorar los límites de nuestra mente en su relación con la ciencia, la literatura, la música y, más adelante, cualquier forma de subcultura, casi no hay nada escrito sobre cómo estos experimentos bioquímicos tempranos se relacionan con la cultura y el arte. También debe resaltarse la perspectiva de género en este campo, puesto que la historia de las investigaciones acerca de la comida y la dieta como medio para alterar la vida está poblada casi exclusivamente por mujeres. Aunque hasta ahora casi no existe una producción artística en forma de alimentos crudos o vitaminas, hay un aspecto no estudiado de la producción artística basado en los mismos principios de esta nueva forma de vida metabólica,

HEROÍNA Y CÁLCULO DE CALORÍAS

Era 1995, en Nueva York. Fue antes de la época de la lectura de diarios *online*, de modo que yo había conseguido un ejemplar de *El País* para el largo trayecto en tren desde las afueras hasta Brooklyn. Lo leí casi de cabo a rabo, dejando de lado solo la sección de cine. El viaje en tren continuaba, y era aburrido, así que finalmente decidí leer también la sección cinematográfica. Allí, un crítico empleaba una página entera para destrozar *Waterworld* (Mundo acuático, ¿se acuerdan?). Aunque los críticos eran casi unánimes en su rechazo a la película, este artículo era magistralmente divertido. El autor insistía en torno del hecho de que había surgido una distopía tras un desastre ecológico, y que los tipos malos eran conocidos como los Fumadores. ¡Los Fumadores! En un mundo de agua, donde los humanos son casi peces, ¿cómo se las arreglaban para mantener seco el tabaco?

Si bien el artículo era muy gracioso, yo no podía compartir totalmente los argumentos del crítico, puesto que vengo de un lugar donde el tabaco se conserva bajo agua. Galicia, la región de España de donde soy originaria, tiene una línea costera particularmente accidentada. La piratería fue común allí a lo largo de siglos y, durante la dictadura, la región fue famosa por el contrabando de mercaderías a través de su frontera con Portugal.

Económicamente subdesarrollada a niveles difíciles de describir aquí, el carácter virgen del agua y la tierra de la región facilitó muchas iniciativas agrícolas. Desde fines de los años 70 y en los 80, vimos aumentar la cantidad de plataformas flotantes de madera que derivaban en las aguas de los estuarios. Estas plataformas, conocidas como bateas, servían originariamente para el cultivo de ostras y mejillones, pero también para contrabandear tabaco. De ahí surgió el nombre de “Winston de batea”, que designaba el tabaco ingresado ilegalmente en el país, que compartía con los moluscos las frías y nutritivas aguas del Atlántico. La misma costa asistió, algunos años más tarde, a la introducción en el país de toneladas de heroína y cocaína, lo cual produjo un desequilibrio total de la economía local y el genocidio de toda una generación de consumidores. Fueron las mismas drogas que invadieron la vida nocturna tanto de las clases bajas como de las altas durante los primeros años de democracia en España. Durante toda una década, a partir de los 16 años conviví con *junkies* de muchas maneras. El pueblo del que provengo y, como él, todos los demás, eran testigos activos de cómo las drogas pueden moldear la vida. En la costa opuesta, el consumo relativamente tibio por parte de los *hipsters* en los colegios secundarios coexistía con signos cada vez más visibles de una población dependiente en las calles: espacios públicos, clubes, vestíbulos de los bancos y mercados de alimentos donde, todas las mañanas, había adictos que pedían dinero a las amas de casa, las que, a su vez, pedían a Dios que sus hijos e hijas no corrieran la misma suerte. La heroína se estaba extendiendo por el océano Atlántico y el mar Mediterráneo mediante este tráfico.

Después de mudarme a Barcelona, asistí –o, más bien, me indicaron que asistiera–, como parte de un programa de prevención patrocinado por la institución donde estudiaba, a muchas sesiones informativas, y realicé un voluntariado en una de las mayores clínicas de metadona de Europa. El área era una isla horrible, situada atrás del puerto, en un barrio que ya no existe, Can Tunis, y limitada de un lado por una carretera y del otro por el monte de Montjuic. Ambos servían para separar esta vecindad del tejido urbano. Nunca vi un lugar tan desesperado y aislado. La población permanente consistía en ochenta a cien familias sinti y rom acusadas de crear el mayor mercado de heroína del planeta, aunque eran víctimas de la extrema pobreza y la dependencia de drogas. Empecé a ir allí, muerta de miedo, simulando ayudar a la organización, cuando, en verdad, lo que hacía era solo curarme de cualquier deseo de usar alguna vez tales drogas. Por cierto, el programa de prevención fue sumamente efectivo. En la clínica, la metadona se presentaba como la “solución”, como una buena sustancia que podía reemplazar a la mala y ayudar a vivir una vida libre de drogas. Fui todas las noches durante un año, en el curso del cual descubrí que la metadona era una droga todavía peor que la que pretendía reemplazar. Toda la operación era, en realidad, una forma de controlar a las comunidades sinti y rom y sus vínculos con el tráfico de drogas, así como un pretexto para reubicar a esos indeseables y ampliar el puerto a su tamaño actual, eliminando efectivamente Can Tunis.

¿Por qué recuerdo este episodio? En mi mente, el aumento de la importancia de la comida coincide con la guerra contra la droga, Veo estos dos fenómenos unidos en una danza que empezó en la región vasca con esperanzas de paz, y en la costa del Mediterráneo como un intento de absorber la vida y todas sus sustancias, no a partir de las drogas, sino de los

alimentos. La comida era necesaria para superar la tradición y emprender un complejo ritual alquímico de reinención. Súbitamente, se volvió social e históricamente necesario traducir y retraducir los ingredientes más obvios, los sabores más triviales.

LA COMIDA Y EL ALGORITMO POLÍTICO

Poco tiempo después de mi experiencia de Can Tunis tuve mis primeros encuentros con la cocina molecular. Un amigo me llevó a un seminario durante el cual nos mostraron un huevo cuya yema había sido remplazada por café con leche. En realidad, aunque mi amigo se acuerda de esta historia, no estoy segura de que el recuerdo sea preciso. Ni siquiera lo estoy de si fue Ferran Adrià en persona o un miembro de su equipo quien “cocinó” y presentó este nuevo acto de malabarismo del gusto y la tecnología. La memoria, no solo la del individuo sino también la colectiva, siempre encuentra buenas razones para hacer colapsar la información objetiva. El grupo que asistía a este encuentro, integrado en su mayoría por arquitectos, diseñadores gráficos y de productos y programadores web, así como por dos de los equipos publicitarios más importantes del país, estaba realmente estupefacto. Sin embargo, este impacto no tenía nada que ver con la comida como “plato” o fenómeno culinario. La demostración de cocina fue recibida con tanto entusiasmo, mala interpretación y resistencia como cuando se presenta una nueva disciplina de conocimiento. Ese huevo que contenía café con leche tal vez solo se nos mostró a nosotros, pero es una imagen increíblemente poderosa. Produjo entre mis compañeros asistentes al seminario una serie interminable de bromas, repetidas una y otra vez, que transformaban los dos elementos originales en cosas tales como una frutilla con corazón de anchoa y miles de otras variaciones combinatorias. Todo el grupo parecía, a esta altura, estarse burlando de este juego pantagruélico extremo que los chefs estaban haciendo con la comida. Imagínense, el ADN puro de un producto animal, el huevo, era remplazado por un elemento elaborado culturalmente, café con leche. ¡Café con leche! Nuestro desayuno básico había sustituido al punto de “origen” del huevo, el cual, si bien protegido, como antes la yema, había sido transformado en un elemento consolidado listo para ser tragado entero sin consideración, sin pensamiento. La cadena ritual de pequeños gestos familiares, los pasos inconscientes dados entre la mano y la boca habían sido remplazados, de golpe, por un único acto determinado, tan unificado como tomar un trago de licor. La vasta coreografía colectiva de todo español que, cada mañana, en millones de mostradores, realizaba públicamente los gestos de tomar su café con leche había sido sustituida, de repente, por la precaria sustancia de un huevo.

Tales transformaciones no tenían nada que ver con la comida, y mucho con una revolución metabólica que emergía de la riada de drogas que había inundado a España en forma tan inesperada como un tsunami. Las drogas no estaban allí meramente debido a la comodidad de la geografía y la ubicación del país, sino a causa del intenso apetito inconsciente creado a lo largo de muchos años de dictadura, que se hizo manifiesto durante esos años de transición democrática. Estos apetitos eran producto de sentidos que habían sido limitados durante demasiado tiempo en la realización de sus funciones normales, y más oprimidos aun por el hecho de que el viejo sistema no había sido eliminado ni cuestionado, sino que

simplemente se lo dejaba morir. El incremento producido en el uso de drogas y, tras su apogeo, en la importancia de una nueva comida desempeñó un papel fundamental en la creación de las condiciones en las que podía tomar forma un nuevo yo.

Como una reacción metabólica dentro del cuerpo social, este nuevo interés en la comida poseía un carácter claramente sintético. No podía relacionarse con una larga tradición de cocina ni con la burguesía. Por el contrario, surgía, casi como un movimiento artístico, de un grupo independiente. La cocina molecular y las tendencias que la acompañaban eran en cierta forma kantianas; no solo se centraban en la comida en sí, sino en la invención y en una especie de entrenamiento social. La cocina erigida como meta –aunque, por supuesto, imposible–, para hacer que todos comiéramos con la boca y percibiéramos con la nariz de una manera especial. La imposibilidad misma de este objetivo –que toda una cultura adoptara una actitud hacia el acto de comer que era profundamente anticulinaria– lo convirtió en una propuesta radical de desafiar los hábitos de toda una nación. Sugería que ese nuevo período histórico no debía iniciarse con los mismos gestos y gustos que el régimen anterior. La comida que no es comida y las recetas que son imposibles de compartir constituyen excelentes antidotos para la nostalgia. Casi de la noche a la mañana, una gran parte de la población estaba encarando la comida de un modo completamente diferente y, así, abriéndose a nuevas posibilidades en cuanto a cómo y qué consumía.

En mi propia, extraña memoria, veo coincidir la caída del uso de heroína, junto con el surgimiento de una nueva comida, con la aparición de pies revestidos por las formas neumáticas de los primeros zapatos Camper y tipo Camper. En mi mente, aquí también comenzó la fiebre *Spaziergang* (de la caminata). Las suelas de goma negra del calzado Camper, que se negaban a detenerse en los límites de la forma real del pie, se expandían neumáticamente alrededor de él y abstraían la forma hasta hacerlo parecer una pata agrandada digitalmente, siempre me fascinaron. Ésos eran pies amigables, democráticos, sin filos ni bordes, prontos a atravesar tan fácilmente las planicies de asfalto de las grandes ciudades como la tierra del rústico campo mallorquín de donde esos zapatos provenían. Sus formas de goma también me recordaban las lanchas inflables tan frecuentemente usadas para transportar ladrillos de cocaína, hachís y heroína a lo largo de las frías playas de la costa atlántica. Sin embargo, estaban destinadas a conducir a una nueva era –nunca realizada por completo y hoy ya pasada– en la cultura mediterránea, poblada por neocampesinos metropolitanos que usaban los mercados y los supermercados para ensayar y proclamar sus nuevos valores, y esparcían en las ciudades un aire de democracia social marinado en vinagre balsámico. Este movimiento desarticulado fue muy poderoso y estuvo muy presente, aun cuando, al día de hoy, resulte imposible interpretar su promesa o las apuestas de su energía especulativa. No obstante, existía claramente, y me desagrada hoy tanto como entonces, tal vez porque lo culpo, aunque injustamente, de mezclar la nostalgia con el resentimiento y alentar una forma muy específica de falta de preparación. Fue el resabio diluido de un movimiento, expresado políticamente con la peor clase de actitud defensiva liberal. Fue lo opuesto de lo que el huevo surrealista, con su yema de café con leche, había querido anunciar. Algo se había podrido.

MOUSSE DE GÉNERO

Todo lo que resulta inquietante en la imagen del terapeuta devenido estrella del canto, como subproducto mutado del movimiento antipsiquiátrico, también puede verse en lo que salió mal en la cocina molecular y sus interpretaciones. Y, como en el caso de R.D. Laing, la primera respuesta podría ser cantar una oda a los increíbles malentendidos que la “comida” creó en el núcleo del cuerpo social en un momento histórico muy particular. Como la hoja en la espalda de Siegfried, se creó un punto vulnerable que fue conquistado por promesas *gourmet* y suelas de goma cómodas y demasiado grandes. Por vía de la boca de la clase media, se produjo una gran transformación que alteró los sentidos y modificó los gustos para siempre. La considero una tragedia, porque soy una optimista y veo, como vio Laing, que podría ser bueno cantar este drama por un rato. Muy probablemente –aunque aún no estemos preparados para comprender–, dentro de poco oiremos asombrosas noticias acerca de una transformación radical de la sexualidad humana. Después de la oleada de drogas que prometían potencia y resistencia, pero solo agotaron el cuerpo en una medida inimaginable, exterminando sus defensas y poderes naturales, la comida actuó como antídoto. No obstante, todos los elementos de la cultura comenzaron a actuar muy directamente sobre la sexualidad. La construcción del cuerpo durante la era Camper no apareció por casualidad, sino que fue, más bien, una reinterpretación ya aprobada corporativamente de una posterapia *hippie*, hoy totalmente integrada a la cadena productiva con un cuerpo democrático listo para presentarse en un estado postsexual. La nueva comida apareció en un momento crucial en la transformación de un cuerpo eternamente oscilante entre dietas, drogas y antidepresivos; una transformación que nos está llevando actualmente hacia un enfoque completamente diferente del género. Juntas, la nueva comida y la moda se combinaron para producir formas de deseo y ansiedad que desplazaron los apetitos sexuales. En correspondencia con el surgimiento de las realidades virtuales y la pornografía *online*, tuvo lugar un período definido por una especie de desinterés hacia la interacción sexual, especialmente heterosexual, que permitió una nueva revolución sexual. No solo nos dio el casamiento y los derechos gays, sino que también hizo posible una nueva imaginación en la que el género y sus funciones son también una cuestión de elección. El género se ha convertido en un aspecto clave para liberar el cuerpo de la modernidad, el trabajo y la *Leistung* (productividad). La lenta pero firme reducción de la prioridad otorgada a la sexualidad cuerpo a cuerpo es un proceso metabólico dentro del cuerpo de la sociedad que creará el espacio orgánico necesario para esta nueva realidad de género. Esto produce, por supuesto, todo tipo de ansiedades, desde trastornos de la alimentación hasta operaciones quirúrgicas extremas. La comida, con su increíble capacidad para transferir a la boca algo de nuestro sentido genital, puede compensar muy exitosamente estas carencias y pérdidas. Las patas de goma infladas Camper, aunque tan rudimentarias y nostálgicas como nuestra ideología actual, aparecieron para señalar esta época de transición; que, sin embargo, no durará. Como el período de muda de la vieja piel antes de la metamorfosis en una nueva criatura, cuya forma aún nos resulta desconocida, estamos actuando nuestra vieja lógica cultural-crítica antes de adquirir una nueva. Solo necesitamos cantarla durante un tiempo más.
