



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

**La guerra de las palabras: El conlanguing y la construcción
cartográfica como estrategias del arte contemporáneo**

Tesis

Que para obtener el título de:

Licenciado en Artes Visuales

Presenta: César Isaac García Ortiz

Directora de Tesis: Maestra Karina Erika Rojas Calderón

México, D.F. 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

Introducción	5
Capítulo I	7
I.1 La imagen y la apariencia de lo real	9
I.2 Goodman y la mediación simbólica	15
I.3 Paolo Virno y el lenguaje de lo posible	21
I.3.1 La construcción de los mundos	27
I.4 Hegel; el conocimiento y su lenguaje	30
I.4.1 El símbolo y la memoria	32
Capítulo II	40
II.1 El mapa y el discurso cartográfico	40
II.2 Geografía y Cartografía; una reflexión sobre el espacio	45
II.2.1 Espacio	49
Capítulo III Conlanging	52
III.1 Estructura de los lenguajes	52
III.2 Una perspectiva distinta del mundo	56
III.3 Conlanging y Cartografía	63

III.4 Narrativa en el conlanging y la cartografía	66
III.5 La narrativa de ciencia ficción	69
III.6 Poética del comenzar	70
Capítulo IV	75
IV.1 Un lenguaje subjetivo	75
IV.1.1 Cartografías de la ciudad	77
IV.1.2 Pánico o Peligro y el conlanging	85
IV.2 Las rutas: biografía cartografiada	87
IV.2.1 El relato, proceso y construcción: RUTA 1	88
IV.2.2 El relato, construcción y destrucción: RUTA 2	96
IV.3 Algunas reflexiones sobre <i>Pánico o Peligro</i>	104
Conclusiones	106
Bibliografía	111

Introducción

*“Nabokov aconsejaba escribir la palabra “realidad” entre comillas. ¿Qué garantías tenemos de que nuestra versión de los hechos sea auténtica? Aunque los tribunales y los periódicos viven para cortejarla, la verdad es compañía escurridiza.”** Así comienza Juan Villoro un texto en el que hace una apología sobre las capacidades de la ficción frente a lo que llama “absurdos” intentos de verosimilitud. Una puesta en escena puede apropiarse del término realidad y ejercer un dominio sobre acontecimientos por suceder. Villoro nos da prueba de ello con la relación que hace de la mecánica de los secuestros virtuales. En estos, las “víctimas”, protagonistas de la obra, jamás se enteran del papel que representan; la trama se teje entre las fabulaciones creadas por extorsionadores que cuentan con información sobre el “secuestrado” y la familia de este, a la que se le presenta una ficción que no le es indiferente.

Este trabajo da cuenta de dos manifestaciones que han entendido las propiedades histriónicas de lo que llamamos realidad, y que a su vez, han aprovechado la maleabilidad del concepto para levantar nuevas realidades.

Estas dos manifestaciones son el conlanging –término derivado de conlang (constructed language)- y el uso de la cartografía en el arte. La primera, con

* Juan Villoro .**Días robados: El crimen virtual**. Letras libres. Año V. Número 50. Pag. 59. México 2003.

una historia que comienza en el siglo XII, siempre ubicada en los márgenes de la historia oficial. Desplazada a esporádicas conferencias en convenciones de ciencia ficción o a esfuerzos, casi siempre individuales, por establecerse. La segunda, una manifestación que ha tomado fuerza en el arte contemporáneo a través de las últimas dos décadas. A lo largo de este trabajo se hará evidente como mediante un análisis semiótico como telón de fondo, ambas manifestaciones comparten la capacidad para generar nuevas realidades.

En primer lugar se presenta un análisis de las propiedades del concepto de “realidad”. Se investiga la forma en la que la “imagen” de lo real se construye a través del lenguaje. Es a partir de la relación entre imagen del mundo y lenguaje que se muestra la pertinencia de un análisis semiótico sobre las formas de representación. A partir de las aportaciones teóricas de Barthes y Baudrillard analizadas en el Capítulo I, se genera una reflexión sobre los mecanismos a través de los cuales el signo se constituye como unidad fundamental en la construcción de aquello que denominamos realidad.

Una vez ubicados en el terreno de los significados, en el Capítulo II se abordan el conlanging y la cartografía como instrumentos significantes, esto es, instrumentos que otorgan un sentido a la experiencia que se nos presenta y al hacerlo establecen un marco de jerarquías. A través de un breve recorrido por sus aspectos más sobresalientes, ubicados en momentos históricos específicos, se muestra la similitud metodológica de ambas estrategias o manifestaciones.

Mediante el análisis de las dinámicas del conlanging y de la cartografía se muestra como dicha similitud es una vocación narrativa. Es decir, la narrativa como metodología para coordinar discursos sobre el mundo, y el

conlanging y la cartografía como herramientas de dicho ejercicio. Uno de los objetivos del presente trabajo es proponer que a partir de dicha similitud se pueden integrar ambas estrategias, aportando lo que cada una tiene de particular, y enriqueciendo así, la práctica artística.

A su vez se hará evidente la proyección utópica de ambas prácticas. Proyección que es muy distinta a la idea de utopía propia del siglo XX, pero que, como indica Trevor Paglen, se perfila como una vía para la transformación; se mueve impulsada por la idea de que las condiciones sociales pueden ser mejores. Así, la idea que en este trabajo se analiza es más bien una condición; la condición del renacer. En el Capítulo III se abordará el trabajo de Peter Sloterdijk, donde la autoconciencia es el camino para llegar a una condición primigenia en la que se experimente el mundo como si se percibiera por primera vez.

Finalmente se presenta un análisis de mi producción artística, con el proyecto *Pánico o Peligro*, frente a estas manifestaciones, proponiéndola como gesto que se ubica en su intersección y que comparte su proyección transformadora.

Capítulo I. El lenguaje de lo Posible y el giro icónico en la imagen

El carácter de la relación que establecemos con el mundo ya no es de directa correspondencia, es una relación mediada por el paño de la opinión. La opinión entendida como una forma de generar perspectivas, como una construcción integral del saber y del mirar que es histórica, con un sentido arbitrario y por lo tanto limitada.

La imagen del mundo se convirtió en un reflejo caleidoscópico, para algunos es grotesco palimpsesto y para otros irradiación fulgurante de lo real.

En la brecha abierta entre las palabras y las cosas se constituye la existencia de un terreno que permite tanto la simulación como la generación creativa de perspectivas sobre el mundo, este terreno es el que se define como “realidad”. Es posible que la diferencia entre simulación y poder creativo sea a su vez una ilusión y solo se trate del manejo de los elementos con los que se cuenta en dicho terreno para fines específicos. Es así que lo político entra de lleno en nuestro deslizamiento por esta brecha, lo real construido sirve propósitos específicos, lo real ha sido, como comentan Baudrillard, Barthes, Foucault y una infinidad de teóricos contemporáneos, el arma predilecta del poder.

Es gracias a la autonomía de la que goza el lenguaje (autonomía derivada de la brecha abierta entre las palabras y las cosas) que este se puede constituir como real a partir de axiomas propios, esto es, una vez integrado como lenguaje del mundo toma la máscara de lo real. Es por esto que para quienes se han dedicado a este análisis resulta imperativo pensar el

lenguaje y las implicaciones de su utilización. Los ejemplos de sus peligros son ya moneda corriente; los preceptos de la psiquiatría, las guerras simuladas, los juicios fundamentados en ideas preconcebidas. Barthes nos advierte sobre el *“espectáculo de un terror que nos amenaza a todos: ser juzgados por un poder que solo quiere entender el lenguaje que el mismo nos presta.... Robar a un hombre su lenguaje en nombre del propio lenguaje: todos los crímenes legales comienzan así.”*(Barthes, p.32; 1999)

1.1 La imagen y la apariencia de lo real

Nombrar es ya dar un sentido, es emitir un juicio sobre lo que se nombra. Por lo tanto el entender el lenguaje con el que nos desenvolvemos es entender el papel que estamos representando en la escenificación de la que somos parte. Esto nos otorga al mismo tiempo la pauta para poder pensarlo como herramienta para la elaboración de un contradiscurso, para la construcción de un mundo distinto y sobre todo para elegir el papel que interpretaremos en este. El lenguaje es el camino mas corto para lograr esto dada su naturaleza.

Un acercamiento a la construcción del mundo a través de los caminos de la lingüística puede proyectar claridad sobre su funcionamiento, dándonos herramientas sólidas para abordar manifestaciones como el “conlanging” y el uso de la cartografía en el arte. Siendo la perspectiva sobre el mundo una significación de este, una metodología que aborde la construcción del significado resulta una herramienta útil.

“La imagen deviene escritura a partir del momento en que es significativa...en adelante entenderemos como lenguaje toda unidad o toda síntesis significativa sea verbal o visual.”(Barthes, p.119; 1999)

Pero antes habría que abordar el punto de inflexión, el momento en el que la realidad pierde su andar continuo y se convierte en simulación. El momento en el que lo real pierde su estabilidad. Baudrillard afirma que esto sucede cuando se pierde el marco referencial.

Bajo la física newtoniana todo era cuestión de saber medir, de contar con instrumentos perfectamente calibrados. Llega Einstein y plantea el siguiente problema: Si yo me encuentro en un tren en movimiento y calculo la velocidad de otro tren en sentido contrario me dará un resultado x , pero este resultado no es el mismo que el obtenido por una persona que se encuentra de pie en la estación, ¿Cuál de los dos es el correcto? Claramente hemos perdido nuestro marco de referencia universal, para cada aseveración habrá que definir que marco le es propio para su funcionamiento. Así se inauguran el siglo XX y las peripecias para devolver un rastro de la seguridad que el fondo de la universalidad prometía. El mismo Einstein, buscador incansable de verdades universales, declaro alguna vez que Dios no jugaba a los dados.

Lo que se modificó fue la imagen del mundo, la pérdida de las referencias desordenó la configuración que del mundo existía y puso en jaque el concepto de lo real. Baudrillard nos presenta de forma esquemática las fases sucesivas de esta imagen: En primer lugar la imagen se entiende como reflejo fiel de la realidad, posteriormente esta imagen se muestra como máscara y obstáculo que impide la conexión con una realidad profunda. Después la imagen se articula como un mecanismo que esconde la ausencia de realidad y finalmente pasa a ser un mero “simulacro” desligado del concepto “realidad” (Baudrillard, p.12; 1978)

Perdidas las referencias se eligió la vertiente de la simulación, donde:

“ [lo real]... ya no es mas que algo operativo que ni siquiera es real puesto que nada imaginario lo envuelve. Es un hiperreal, el producto de una síntesis irradiante de modelos combinatorios en un hiperespacio sin atmosfera...No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable que ofrece todos los signos de lo real” (Baudrillard, p.32; 1978)

En el espacio de la simulación se trata de mantener una apariencia de lo real, de encontrar los signos que alguna vez dieron cuenta de su existencia, de exagerarlos y hacerlos así perfectamente inteligibles, de convertir estos signos en elementos cuantitativamente comparables, de dejar las cuentas claras, el bien sigue siendo el bien, el mal el mal, y toda una serie de tautologías (pereza promovida a rango de rigor) que ofrezcan la seguridad de una realidad estable, motivada, con un sentido.

La simulación comienza ahí donde hay una implosión de sentido afirma Baudrillard. Las cosas aparecen escenificadas, pero ya confundidas con el papel que juegan, muertas y resucitadas, mas autenticas bajo la luz de lo real puesto en escena, tranquilizadoras, como cantara Roger Waters “ *this specie has amused itself to death*” *

* ***Amused to death***. Waters, Roger. 1992

Barthes resume sus motivaciones y la empresa misma de las “mitologías” en un párrafo donde se pronuncia en contra de *“lo natural con que la prensa, el arte, el sentido común encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica... sufría al ver confundidos constantemente naturaleza e historia en el relato de nuestra actualidad.”*(Barthes, p.6; 1999)

Sus ensayos se perfilan como una crítica y un análisis de lo que considera la “exposición decorativa” de lo que se presenta como evidente por si mismo. Más que una simple ilustración o exposición de los mecanismos de disuasión de aquello que se quiere afirmar como verdadero, natural y por lo tanto completamente real, su escritura parece la de quién se encuentra desesperadamente recluido en una prisión de la que no parece haber salida. El mismo hace referencia a la forma en la que sus singulares observaciones lo han conducido a la soledad y finalmente parece pedir licencia para responder de la única forma que cree genuina, con el sarcasmo.

No muy lejos está Baudrillard con su ensayo “cultura y simulacro”. Para ambos existe un momento en el cual se trunca la continuidad de lo que conocemos como real y se activa un mecanismo para resucitarlo (hiperrealidad) o sustituirlo (el mito). Comparten el mismo desencanto por la vertiente que su sociedad eligió y es posiblemente la actitud que tomaron frente a ella la que permitió que sus trabajos proyectaran algo de luz sobre las dinámicas que lo “real” utiliza para legitimarse. Sin embargo el tono que se pretende dar aquí, aunque derivado de estos trabajos, es un poco más abierto a las oportunidades que la definición de estos mecanismos trae consigo, algo así como una guerra de guerrillas, comentar las bases para la construcción de un caballo de Troya.

La construcción simbólica es preminentemente política, esta pensada y elaborada para indicarnos aquellos aspectos del mundo que debemos percibir como relevantes, así, se desenvuelve como un sistema de jerarquizaciones. Es claro que dicho sistema intentará a toda costa hacer pasar su jerarquización por natural, por una realidad que siempre ha existido y siempre existirá. Entendemos ahora el poder de la escenificación, el teatro de la negatividad operativa, donde a falta de polaridades claras (las polaridades son referencias) se activa el mecanismo de la manipulación: “And the Germans kill the Jews/ And the Jews kill the Arabs/ And the Arabs kill the hostages/ And that is the newsCan’t you see it all makes perfect sense”.*

“La característica de toda tensión de fuerzas es disimularse como tal y lograr toda su potencia precisamente gracias a ese disimulo” (Bourdieu citado en Baudrillard p.30; 1978)

Sin embargo mientras intenta disuadirnos, también nos ha mostrado la función, poderes y limitaciones del signo. Su desesperada búsqueda de convencer sobre lo real nos ha mostrado las formas en las que se da cuerpo a este concepto. Nos proporciona las herramientas para enfrentarlo y la perspicacia necesaria para no vernos sumergidos y rebasados por nuestras creaciones tal como dédalo atrapado en su propio laberinto.

Al entender que el signo genera sistemas que nombramos realidad y que la eliminación de la referencia conduce a un real simulado, que lo político que es el campo de la realidad “*no es una función, un territorio o un espacio real,*

* ***Amused to death.*** Waters, Roger. 1992

sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado”(Baudrillard, p.27,1978) , se puede revertir el proceso de la simulación. Finalmente esta parece ser la meta de Baudrillard; en el núcleo de su discurso se encuentra la crítica al poder político que “secreta realidad a toda costa”, crítica el “arma absoluta del poder” que “consiste en impregnarlo todo de referentes, en salvar lo real, en persuadirnos de la realidad de lo social, de la gravedad de la economía y de las finalidades de la producción”.

Ahora ya podemos jugar el juego sin inundarnos de él, esto es, utilizar la maquinaria simbólica y saber que no hemos encontrado la panacea. Dado que la construcción que llamábamos realidad se entiende ahora como un sistema integrado, comunicable a través de signos, su modificación se vuelve, sino fácil, por lo menos comprensible pues se pueden percibir las dinámicas que le dan cuerpo. Posiblemente este sea el reverso de lo que parecía un panorama lastimero, la relación con el mundo se torna lúdica y creativa.

1.2 Goodman y la mediación Simbólica

Suplantación de lo real por los signos de lo real. Foucault llama *signaturas* a las marcas del mundo, los signos que vuelven inteligible el gran libro de la naturaleza. Aún en el periodo en el que los signos y la naturaleza, las palabras y las cosas se encontraban íntimamente interrelacionadas los elementos sígnicos eran los únicos que podían dar sentido a un entramado casi infinito.

. En un mundo sin referencias fijas, la imagen de éste se construye a través de versiones o visiones que se estructuran a partir de dar relieve a ciertos aspectos y de subordinar otros. Así, un mundo en particular es una modelación organizada en torno a una idea o estructura en particular. En “Ways of Worldmaking” Nelson Goodman nos presenta en un esquema muy general las formas en las que, con el aparato simbólico como mediador, se organizan las versiones del mundo; a) *Composición*: esta estrategia consiste en quitar y poner en otro lugar, en crear conjuntos, dividir el todo en partes, estas partes en subespecies, analizar lo complejo a través de sus componentes, delinear distinciones; así, la modificación por composición se refiere a un reordenamiento de los conceptos. Goodman nos pone como ejemplo la comprensión que de la nieve tiene un esquimal, tanto el Samoano como el que vive en Nueva Inglaterra, no tienen consciencia de las distinciones que el esquimal ha delineado para entender su medio, siendo la nieve parte fundamental de la comprensión del mundo para un esquimal estas distinciones reorganizan toda su perspectiva y su manera de responder a las exigencias de su contexto. El mundo se organiza a partir de

como se organizan los conceptos necesarios para dar respuesta a un medio específico.

“The uniformity of nature we marvel at or the unreliability we protest belongs to a world of our own making. Worlds differ in the relevant kinds they compromise” (Goodman, p.10;1998)

b) Jerarquización: De acuerdo con Goodman bajo este estratagema los mismos elementos se encuentran en toda construcción del mundo, la diferencia radica en la relevancia que se le otorga a unos y a otros. La diferencia entre algunas concepciones del mundo no se encuentra, como en el caso de la estrategia de composición, en los diferentes elementos que lo constituyen, sino en el acento o énfasis a ciertos elementos considerados relevantes.

c) Ordenamiento: Goodman se refiere a una diferencia en el orden de la derivación de una versión del mundo a otra, la modificación del orden estructural desvía la percepción y la aprehensión cognitiva generando un mundo distinto, una perspectiva que origina un comportamiento distinto al que se derivaba del orden original.

d) Borrar y Complementar: Aquí Nelson G. apela a nuestra “virtualmente infinita capacidad de pasar por alto las cosas”. Somos virtualmente ciegos a aquellos aspectos del mundo que no nos ayudan en la consecución de nuestros propósitos. Incluso aquello que percibimos y recordamos es descartado como ilusorio cuando no tiene cabida en la arquitectura del mundo que estamos construyendo.

“The scientist is no less drastic, rejecting or purifying most of the entities and events of the world of ordinary things while generating quantities or filling curves

suggested by sparse data, and erecting elaborate structures on the basis of meager observations. Thus, does he strive to build a world conforming to his chosen concepts and obeying his universal laws.”(Goodman, p.15; 1998)

El mecanismo del borrado es común en la construcción de un mundo; de la inconmensurable cantidad de datos que el medio ofrece se seleccionan los más convenientes para la realización de una actividad determinada, formando así un conocimiento del mundo limitado por las elecciones que se tomaron para visualizarlo.

Un ejemplo del *borrador* se presenta en el cambio de sistemas analógicos a sistemas digitales. El uso de un termómetro con lectura digital que genera resultados en términos de décimas de grado hará que los “matices” existentes entre 9.0 y 9.1 grados sean omitidos, literalmente borrados de este mundo. El proceso de complementación está ligado a la teoría de la Gestalt, aquí la construcción del mundo se da a través de la selección de ciertos aspectos considerados como relevantes para “inventar” los elementos que los ligan, esta invención es mas bien una selección completamente intencionada de los aspectos que soporten la estructura del mundo en cuestión.

e) *Deformación*: finalmente nos encontramos con la distorsión en la configuración de un mundo, dando lugar con esto a una nueva perspectiva.

Este esquema, como Goodman afirma, no es determinante, cualquier construcción puede utilizar dos o más modalidades, sin embargo es una guía útil para entender los mecanismos de la “realidad”. La realidad es algo que puede ser construido, desarticulado, cortado por la mitad y vuelto a armar. Es más bien un adjetivo que describe un tipo de construcción, es un

lente elaborado para mirar de una forma determinada. En este sentido puede que el término “real” resulte obsoleto, posiblemente redundante. Ahora sabemos que lo real es determinado por un marco de referencia arbitrario, si para cada ocasión que utilicemos el término tenemos que referirnos al marco que lo contiene estaremos siendo reiterativos ya que la definición misma de lo real trae consigo esta especificación.

“La realidad es en mayor medida el producto de un hábito” (Goodman 1998) por lo tanto conceptos como verdadero, real, y demás sustantivos de lo estable y seguro están, sino extintos, por lo menos subordinados a los verbos del cambio y la transfiguración. La construcción de cada mundo se particulariza a partir de ciertas necesidades, si las necesidades de quien construye se modifican, es decir, si el ambiente se modifica, la construcción debe a su vez modificarse.

La gama de modificaciones y construcciones mencionadas anteriormente se hacen efectivas a través de la mediación simbólica, es esta la potencia del símbolo a la que Goodman hace referencia. Barthes nos dice que el “lenguaje otorga al acontecimiento, inasible pues se encuentra permanentemente diluido en una duración, la grandeza épica que permite la solidificación.” El lenguaje es la puesta en juego de la mediación simbólica. Pero antes de entrar al terreno desde la perspectiva del lenguaje habría que decir algunas cosas sobre la relación entre cierta construcción del mundo y los signos que permiten su lectura, teniendo en mente el esquema propuesto por Baudrillard (pag.11) podemos acercarnos a la síntesis que hace Foucault del problema

“¿Cómo reconocer que un signo designa lo que significa? La época clásica dará una respuesta a través del análisis de la representación y a la que el pensamiento moderno responderá por el análisis del

sentido y la significación. [Así] se ha desecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo...Desaparece pues esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse.”(Foucault, p.55;1968)

Tal como esquematizara Baudrillard, Foucault percibe un primer momento en el que los signos representan una realidad de fondo para posteriormente pasar a un momento en el que se reconoce la ausencia del fondo universal y se entiende la construcción de significado como una construcción del mundo, la experiencia y sus significados se desdoblen. Es a partir de esta ruptura que el signo puede moverse más libremente, de hecho hasta llegar a suplantar aquello que suponía solo señalaba y posteriormente representaba. El signo gana su autonomía sobre el mundo y comienza a ejercer su poder en la simulación.

El momento en el que el signo ejerce su independencia es cuando construye su propio real, cuando se constituye en lo verosímil. Cuando se ejerce un “efecto de realidad” al implantar la “ilusión referencial”, esto es que genera asideros referenciales como signos de una realidad.

Barthes describe este mecanismo al analizar una obra de Flaubert; dentro de la narración existen descripciones que parecen ser un lujo, oasis descriptivos que aparentemente no añaden nada al relato, bien podrían desaparecer y esto no afectaría en absolutamente nada la continuidad narrativa. Sin embargo su utilidad es más sutil. Cuando Flaubert presenta la descripción de un barómetro intrascendente para la trama, lo que pretende es dar con un sentido de realidad, presentarnos en escena las cosas que dotarán de “realismo” su narración, inyectar signos que tengan como única finalidad generar la ilusión de lo real, convertirse en asideros referenciales.

Lo verosímil en el teatro es obtenido a través del uso de los “props” que no son más que objetos réplica, objetos creados para parecerse a lo “genuinos” pero que no tienen funcionalidad alguna, solo sirven al relato que representan. El cine de *Dogme 95* apelaba a la prohibición de estos recursos, si se necesitaban ciertos elementos para la trama se debía filmar en el lugar en el que estos se encontraban. Lo curioso es que después uno no puede dejar de preguntarse que es real y que no, si se anula la posibilidad manifiesta del prop en realidad todo se convierte en prop, la realidad se nos muestra como una representación de sí misma.

1.3 Paolo Virno y el lenguaje de lo posible

El problema, como vimos anteriormente, es que los signos se erigieron como dioses, así, la forma de entender nuestra relación con el mundo nos llevó a ubicarlos sobre un altar, dado que la estabilidad de nuestra construcción simbólica descansa en la estabilidad de los signos que la articulan y de estabilización en estabilización llegamos a la afirmación de lo “real” que es lo que verdaderamente nos preocupa.

Bajo este escenario es muy fácil confundir la potencia del lenguaje. Pues siendo el lenguaje la puesta en marcha de los signos y reconociendo ahora el ejercicio de suplantación en el que se recrea, podría parecer que nos encontramos en presencia de un arma solo equiparable con el arca de la alianza o excalibur, y podríamos llegar a sentirnos reformistas. Es fácil otorgarle facultades divinas o místicas, y en el peor de los casos, fundamentar un análisis crítico en la sobreestimación de sus alcances

El lenguaje como expresión de lo posible, no permite aferrarse a una sola posibilidad que se enuncie como “real”, permite la transformación y por lo tanto la acción. No es descripción del mundo es invitación a participar de el, y llevando esto aún más lejos, es imperativo para repensarlo y modificarlo.

Dado que el terreno del lenguaje es fangoso, antes de ligarlo a la producción artística que abordaré y tratando de esquivar los equívocos ya mencionados, habrá que ser específico en el enfoque bajo el cual se tratará la condición entre las palabras y las cosas. De acuerdo a lo expuesto por Paolo Virno en su libro “Palabras con palabras”, considero pertinente comenzar con una exposición de las paradojas derivadas de ciertas

pretensiones y posturas sobre el lenguaje, y así tratar una primera condición entre las palabras y las cosas. El primer caso que aborda Virno nos presenta la concepción sobre el lenguaje de Hegel como caso ejemplar.

Para Hegel, incansable buscador de síntesis universales, el punto culmen de la capacidad de aprehensión del lenguaje sobre el mundo se encuentra en el uso de los pronombres demostrativos:

“Para liquidar la pretensión de la certeza sensible de poder aferrar aquello que es absolutamente singular en toda su variedad y determinación, Hegel introduce un único argumento: la irrefrenable universalidad del lenguaje ostensivo (esto, ahora, aquí) a la que se le confía la realización de aquella pretensión. Quien cree expresar un ser particular, es más, quien esta convencido de ello, queda desmentido inmediatamente por las propias palabras que pronuncia.” (Virno, p. 20; 1995)

Cuando se intenta aprehender lo absolutamente singular, según Hegel, el lenguaje se muestra insuficiente, ¿Cómo nombrar todos y cada uno de los singulares que existen en nuestro universo? Si yo dijera: este lápiz, como podría revelar la singularidad del lápiz con el que escribo el borrador de este texto? Tendría que recurrir a una sucesión de propiedades logrando así, en vez de una singularidad, una implosión de multiplicidades contenidas en este lápiz.

Paolo Virno. Filósofo, ha tenido amplia participación en la vida intelectual y el debate político de la Italia actual. Ha sido redactor de la revista *Metropoli*, actualmente dirige *Luogo Comune* y es editor cultural de *Il Manifesto*. Entre sus libros editados en español se encuentran *Virtuosismo y Revolución*, *Gramática de la multitud*, *El recuerdo del presente* y recientemente *Cuando el verbo se hace carne* donde también explora los límites del lenguaje.

Por eso para Hegel el término que si puede contener lo absolutamente singular es el “este” de la construcción “este lápiz”. Así la función del lenguaje sería indicar la singularidad en escena, mostrarla cuando se presenta. Los términos ostensivos se vuelven así prueba fehaciente de la capacidad casi divina del lenguaje de aprehender el mundo en su singularidad, de su capacidad de vencer las contradicciones y erguirse como modelo de lo universal. Proceder de esta manera nos lleva a establecer una relación curiosa, por llamarla de alguna forma, entre el lenguaje y aquello que nombra.

“La consciencia que se limite a representar al objeto no es otra, para Hegel que una consciencia lingüística”. El “esto”, el “aquí”, y el “ahora”, se vuelven términos vacíos cuando se trasladan, es decir que el “esto” de hace cinco minutos ya no es el “esto” que puedo señalar ahora, por lo que la experiencia sensible previa queda innominada y siguiendo una sucesión similar lo único que queda es el lenguaje como tal, la puesta en palabra de pronombres privados de una referencia material.

“Esta única determinación del objeto exterior no concierne en absoluto al objeto exterior, sino a la situación discursiva instituida por el demostrativo.”
(Virno, p.29; 1995)

Así el mundo deviene en una mera construcción discursiva que ya no se interesa en establecer una referencia directa a la experiencia sensible. Esta operación resulta muy similar a la que Barthes descubre en el mito, donde se esta viviendo “en” los signos y en el discurso que estos articulan como lo natural.

Virno nos expone este caso radical, en primer lugar, para proporcionarnos un antídoto contra la teología del lenguaje, y en segundo, para ligarlo a una

pretensión que supondría ser y de hecho se presenta a sí misma como el caso opuesto. Sin embargo resulta ser una vía alterna que nos dirige al mismo horizonte.

Este caso es el de la pretensión denotativa del lenguaje. Aquí el nombre pretende *denotar*, es decir, mostrar objetivamente a través de un “nombre propio” una relación directa con aquello que se nombra. El ejercicio de denotación es aquel en el que el nombre propio se fusiona con aquello que nombra eliminando así su calidad de “espejo” y la siempre latente dictadura derivada de su autonomía. El nombre propio y el “algo” se vuelven uno mismo en base a su relación directa y exclusiva. El paso de esto a entender el mundo como solo el discurso sobre el mundo es sencillo. “Cada vez que es perseguida con rigor la correspondencia entre palabras y cosas se invierte en la relación del lenguaje consigo mismo”, como funciona esto? Supongamos que el termino “Juan” se encuentra amalgamado a aquello con lo que se vincula, Juan la persona, así el termino Juan es ya la singularidad, una vez dicho que palabra y cosa son uno mismo, se puede volver a prescindir de la experiencia sensible y trabajar con lo que se “dice” al fin que son lo mismo, el termino era ya la expresión de la singularidad.

Si bien ya se había comentado anteriormente con Baudrillard el ejercicio de suplantación, Virno expone aquí los mecanismos a través de los cuales el signo ocupa la posición preminente, nos muestra como es el equívoco en las facultades que se le otorgan al lenguaje lo que deriva en el desierto de lo real.

Así, se nos muestra que “la falta de lo extralingüístico es la condición común a todo nombre propio”, que esto es el “resultado coherente de toda denotación rigurosamente concebida”.

“Precisamente porque la relación entre nombre y algo se manifiesta como relación del lenguaje consigo mismo, la única distinción posible entre nombre y algo es una distinción entre dos niveles lingüísticos diferentes.”
(Virno, p.159; 1995)

No solo eso, el discurso que habla del discurso desemboca en una paradoja insoluble; Lo que Virno denomina el doble carácter del lenguaje que hace insalvables los problemas de la relación entre las palabras y las cosas. Para abordar este doble carácter hay que exponer la paradoja porque esta obligará a realizar un viraje en la concepción misma del lenguaje y nos guiará hacia una visión distinta de la relación entre el mundo y el aparato que lo manifiesta.

Virno toma de Benveniste la idea de un doble carácter del lenguaje; el lenguaje “habla” del mundo, se refiere a algo y al mismo tiempo el lenguaje es ya “algo” en sí mismo (una presencia sujeta a las modificaciones que el ambiente le exige) que se muestra al momento de ponerse en práctica. “El hecho de hablar incide profundamente sobre lo que se dice”.

El problema radica en confundir este doble carácter; incluso ya confirmada la brecha entre las palabras y las cosas y entendiendo al lenguaje como algo en sí mismo, la ilusión de integrar su doble direccionalidad, que resultan ser como el agua y el aceite, deriva en un círculo vicioso, en una regresión al infinito.

Virno primero nos muestra el caso extremo de la paradoja que resulta del doble carácter del lenguaje y nos muestra como el ejercicio de autorreflexión que se opera en el provoca tal problemática, para finalmente argumentar que toda autorreflexión, no solo la del lenguaje, trae como

resultado una paradoja y a partir de ello sentar las bases para una concepción distinta del lenguaje.

La paradoja más célebre de toda construcción lingüística es la del mentiroso. Epiménides el cretense dijo: “Todos los cretenses mienten”, esto es lo mismo que decir “Yo miento”. Si en verdad miento mi enunciado no puede ser verdadero aun cuando dije la verdad, si el enunciado se toma como verdadero este se anula automáticamente ya que estoy aceptando que miento. Si bien se podría argumentar que este enunciado no se esta relacionando con alguna situación específica del mundo, con un “estado de las cosas” ya vimos que a través del intento de denotar llegamos invariablemente a una autorreflexión del lenguaje, por lo tanto solo es cuestión de extrapolar esta paradoja a toda situación lingüística. El problema es que la línea que separa el doble carácter del lenguaje es ilusoriamente disuelta, se “descuida toda distinción de niveles” entre “autorreferencia y denotación”.

A partir de esto Virno expone como es esta falta de atención a la distinción entre los “niveles” o el doble carácter del lenguaje, lo que conduce a equivocar el rumbo. Retoma la “Crítica de la Razón Pura” para mostrar la paradoja inherente a toda autorreflexión. La “Crítica” de Kant, sobre todo en el apartado de los “paralogismos”, es una exposición de los muros con los que la razón se topa al momento de querer aprehender el mundo y como piedra fundamental aprehender al ser. Kant nos dice que jamás podremos entender al “Yo” por una sencilla razón; el “yo” es una construcción metodológica para entender el mundo, es una categoría diseñada para aprehenderlo. ¿Cómo entender esta metodología utilizando para ello el mismo fundamento que le da cuerpo? ¿Como si el “yo” es una forma de entender pretendo entenderlo a través de su misma forma de entender? No encontraría mas que un infinito “dédalo de espejos” donde “me oigo, me

sigo, me busco en el liso muro del silencio. Pero no me encuentro.” No se puede entender una metodología a través de la misma metodología. El lenguaje es precisamente una metodología diseñada para entender el mundo, cuando se omite su doble carácter, se omite la operación que resulta en una autorreflexión, al buscar denotar, el lenguaje se deshace del mundo que pretendía aprehender y se embarca en una búsqueda de sí mismo que solo lo lleva a callejones sin salida.

1.3.1 La construcción de los mundos

La siguiente respuesta de Virno a la pregunta de porque cae el lenguaje en esta trampa nos ilustrará sobre el tono que tendrá la solución que nos propone a la problemática del lenguaje: *[Porque] ambiciona el mundo en vez de renunciar a él.*

“En la metrópolis contemporánea – exactamente como en la lengua, según Ferdinand de Saussure – todo es necesario o posible, nada es simplemente real”. (Virno, p.201; 1995)

La idea es entender el lenguaje en la modalidad de lo posible, es decir, el lenguaje que “expresa, delinea” una posibilidad del mundo. Bajo esta modalidad lo sensible se muestra como el fondo que es imposible enunciar del todo, lo que se enuncia es una posibilidad. Lo sensible esta filtrándose constantemente al lenguaje en la forma de las “petits perceptions” de Leibniz, esto es, un contexto que constantemente modifica el lenguaje. El lenguaje de lo posible es un lenguaje de la contingencia, de lo mutable. Así el lenguaje ya no intenta asirse al mundo, el lenguaje es una especie de

expresión del mundo que se mueve en paralelo pero que se sabe en deuda con la realidad sensible. El paralelismo solo se refiere al plano en el que se mueven, lo sensible es infinitamente superior al aparato lingüístico.

“La relación del lenguaje con el mundo es determinada reflexivamente por la modalidad de lo posible como una relación deficitaria. Lo posible destaca la primacía del contexto extralingüístico; remite siempre a lo sensible-en-general que acompañando y condicionando toda enunciación, sin embargo, nunca es enunciable. Este excedente material-contextual, vuelto evidente por la modalidad, es el correlato puntual y la expresión perspicua del existir del lenguaje, de su propio excedente.”(Virno, p.247; 1995)

Para Kant, las modalidades antes mencionadas, en nada cambian lo que se “esta diciendo”, mas bien expresan una particular relación entre el lenguaje y el mundo.

Virno nos alienta a pensar esta relación en el ámbito de lo posible pudiendo así cambiar también lo que se dice del mundo. Para ello nos muestra como ejemplo el uso de la forma verbal *condicional contrafactual**; Este se refiere a enunciados como “si Calderón no hubiera sido presidente...” Este posible no es “irreal”, para Virno “posible no es un objeto mental al cual le falta la subsistencia, sino lo que subsiste materialmente sin presentarse nunca como objeto.”

Así la pretensión de lo “real” viene a dar al suelo al convivir con todos los posibles, que una existencia contingente contiene, y que el día de mañana

* Este *condicional contrafactual* se retomará más adelante, ya que esta modalidad del lenguaje se encuentra en la base de manifestaciones como el conlanging y a su vez, está inscrita en la rama de la ciencia ficción. La ciencia ficción como manifestación sensible de los posibles.

podrían presentarse como lo real. Es claro como esta modalidad del lenguaje es altamente subversiva y completamente política.

Hay que entender la construcción de los mundos como construcciones de lo posible ubicando siempre al lenguaje en una condición deudora, así su deuda nos remitirá siempre al mundo sensible, a lo no enunciable, a lo contingente.

En este sentido el lenguaje es volátil, padece de la misma “contingencialidad” que padece la existencia.

1.4 Hegel; el conocimiento y su lenguaje

Seguendo a Hegel en sus *Lecciones de Estética*, el arte es una manifestación de naturaleza simbólica, se ubica al lado de la religión como una herramienta de acceso al conocimiento absoluto. “*el símbolo en el sentido en el que aquí usamos la palabra *, constituye tanto según el concepto como según la forma de aparición histórica el comienzo del arte*” (Hegel, pag.269; 1989)

El símbolo es “en primer lugar” un signo, esto es, una presencia que se manifiesta como representación de otra cosa a la cual hace referencia, la diferencia entre signo y símbolo radica en la forma que toma la relación entre lo representado y lo que lo representa. El signo resulta ser una manifestación un tanto indiferente a aquello que representa, la relación que une al signo y lo representado, es arbitraria. No así en el arte:

“en lo relativo al arte, no podemos tomar el símbolo en el sentido de semejante indiferencia entre significación y designación, pues el arte en general consiste precisamente en la relación, el parentesco y la compenetración concreta de significación y forma” (Hegel, pag.269; 1989)

* Se refiere a la definición que da Hegel del símbolo en el tomo 1 de la *Estética*; “*símbolo en general es una existencia exterior dada inmediatamente para la intuición, la cual no se toma inmediatamente por si misma, tal como esta ahí, sino que ha de ser entendida en un sentido mas amplio y universal.*”

“...en estos tipos de símbolos las existencias sensiblemente dadas tienen ya su propio estar ahí aquella significación para cuya representación y expresión se usan. De ahí que el símbolo, tomado en este sentido amplio, no sea ningún signo meramente indiferente, sino un signo que en su dimensión exterior comprende a la vez en sí el contenido de la representación que ha de llevar a su aparición” (Hegel, pag. 270; 1989)

Para Hegel esta “doble” presentación, es decir, el símbolo que es una presencia como tal al mismo tiempo que hace referencia a algo más, resulta en un problema. Cuando como en el arte la significación y su forma expresan explícitamente su relación, la “existencia concreta representada ya no es un símbolo en el sentido auténtico de la palabra”, se vuelve imagen. La imagen es compleja porque al presentarse es ella y al mismo tiempo otra cosa (presencia) a la cual hace referencia. De aquí el carácter “ambiguo” del símbolo y por lo tanto del arte.

Aun así para Hegel el símbolo llega a estancarse y solidificarse, frustrando así, el encuentro con el conocimiento absoluto. Este es la meta última de Hegel. El arte como construcción simbólica, o como se verá más adelante, como una construcción de signos a través del lente contemporáneo, se visualiza claramente bajo la perspectiva de la búsqueda del conocimiento.

Coincidiendo con la perspectiva presentada por Evodio Escalante en su ensayo “El papel estructurador del lenguaje en la estética de Hegel” podríamos tomar a Hegel como el primer filósofo del signo, decenios antes de que Ferdinand de Saussure publicara su *Curso de Lingüística General*. Me parece pertinente analizar esta perspectiva para entender el papel del

arte como mediador (simbólico en primera instancia y como mediador “síglico” en manifestaciones contemporáneas*) entre la experiencia sensible y la generación de conocimiento. Finalmente para Hegel, la razón última del arte es el conocimiento.

1.4.1 El símbolo y la memoria

Para generar un marco que presente de mejor manera las expresiones contemporáneas ligadas a la cartografía hay que entender como Hegel estructura una filosofía del signo. Visualizando a su vez esta filosofía como herramienta de la búsqueda del conocimiento

Hegel es un filósofo logocéntrico, ya anteriormente con Paolo Virno se mencionó como en realidad todo el sistema hegeliano se basa en el concepto de una mente y un conocimiento lingüísticos, siendo el lenguaje la manifestación y forma de operación de la razón. Contemplando los límites del lenguaje mencionados con anterioridad habrá que analizar al arte, con el pensamiento hegeliano de por medio, como una construcción de signos.

“Aquel reino de las imágenes es el Espíritu en sueños, que tiene que vérselas con un contenido sin realidad ,sin existencia ;su despertar es el reino de los nombres. Aquí esta a la vez la separación, el Espíritu es conciencia y ahora es cuando sus imágenes cobran verdad”Hegel (pag.157;1984 citado en Escalante 2009)

Para Hegel el término “verdadero” solo se puede utilizar en el terreno de la conciencia, en el terreno de la razón donde el lenguaje articula aquello que

* la diferencia entre ambas se hará patente más adelante

se debe considerar como “real”. “lo verdadero es real como sistema”. Nos sabemos ahora ya ubicados en el espacio de la razón donde el arte solo se puede apoyar en la utilización de símbolos.

Podemos entender esto mejor a través de la “crítica” que hace al arte y a la religión. Para Hegel estas manifestaciones se han quedado en el nivel de la “representación”, es decir que solo representan su papel de herramientas de acceso al conocimiento ya que se han quedado estancadas en los símbolos que precisamente crearon para trascenderse.

Así, el arte configura símbolos para mostrar de manera concreta conceptos que derivan en conocimiento y en segundo término; la manifestación sensible (el símbolo en sus especificidades) al dar solidez se condena a sí misma a la petrificación. En el pensamiento hegeliano el arte es una forma “menor” del pensamiento dada su naturaleza simbólica. Es a la naturaleza signica a la que otorga un lugar privilegiado en la búsqueda de conocimiento.

Si antes el conocimiento se obtenía a través de una experiencia sensible (empirismo), para Hegel, en el tiempo que llama moderno, el conocimiento se distribuye a través de fórmulas simbólicas (la tradición) como las del arte o la religión que precisamente por serlo se hallan ligadas a una figuración o a un dogma y bloquean el camino hacia el conocimiento absoluto. Hegel ve en el símbolo el poder para concretar una idea y al mismo tiempo la condena de volverse árido y pesado. Lo simbólico termina por convertirse en una carga sobre los hombros, en “imágenes fijas, determinadas, consolidadas, carentes de movimiento: el archivo muerto de la cultura”.

Solo existe un lugar, para Hegel, en el que la inteligencia puede manejar la información que conceptualizará y convertirá en “realidad”. Este lugar es la memoria. En el recuerdo y en lo que el llama *memoria productiva*.

“Por cuanto que la perfección del espíritu consiste en saber completamente lo que él es, su sustancia, este saber es su ir dentro de sí, en el que abandona su existencia y confía su figura al recuerdo. En su ir dentro de si se hunde en la noche de su autoconciencia, pero su existencia desaparecida se mantiene en ella y esta existencia superada –la anterior, pero renacida desde el saber- es la nueva existencia, un nuevo mundo y una nueva figura del espíritu” Hegel(pag.473;1966 citado en Escalante 2009)

La memoria es una especie de pozo en el cual la inteligencia puede sumergirse para, de entre las imágenes que contiene, extraer conceptos. Según Hegel, la memoria es el lugar desde el cual la consciencia puede extraer aprendizaje a través de la integración de conceptos que surgen de las experiencias analizadas, esto es, mediante un proceso de autoconsciencia se generan significados. La inteligencia estructura un saber de entre el entramado sin sentido de la memoria. La representación o lo simbólico son imágenes retenidas, “conservadas en el interior del sujeto”. El arte y la religión, por su carácter puramente simbólico en el pensamiento de Hegel, proporcionan esas imágenes para que la inteligencia pueda ahora rescatarlas del olvido y otorgarles el estatuto de realidad.

Es gracias a esta retención de imágenes que después se puede llegar a un conocimiento, a la actividad constructiva por excelencia que Hegel llama pensamiento. “Como significadora, por tanto, la inteligencia demuestra un arbitrio y dominio más libres en el uso de la intuición que como simbolizadora”. Libertad de movimiento es la característica clave para que Hegel asigne a una actividad la cúspide de su sistema; esta cúspide se la asigna al pensamiento, un pensamiento que trabaja con signos. Para Hegel

el lugar del signo es el de la inteligencia y esta se mueve solo en la memoria, donde puede ejercer su control.

“Esa actividad creadora de signos puede llamarse preferentemente memoria productiva (la Mnemosine primeramente abstracta), por cuanto la memoria, que en la vida común se usa frecuentemente como equivalente y sinónimo de recuerdo, e incluso de la imaginación y la representación, solo tiene que ver en general con los signos” (Hegel, pag.458,1989)

En la comprensión que Hegel tenía del papel del arte, este solo podía manejarse por medio de símbolos. Sin embargo, desde una perspectiva contemporánea el arte comparte la capacidad, propia de la filosofía en el pensamiento hegeliano, de manejar signos. De hecho para Evodio Escalante el giro semiótico que el arte experimentó hace algunos años se encuentra ya implícito en los escritos de Hegel:

“La memoria, destaca Hegel, solo tiene que ver en general con signos...es igualmente válido sostener que la memoria arroja el horizonte universal de los signos en tanto estos circulan y tienen efecto en la vida social. Aunque es cierto que Hegel no considera al arte de manera explícita como un signo o un conjunto de signos, nada impide abordarlo a partir de esta óptica que se impone desde una perspectiva contemporánea, máxime si se tiene en cuenta que, en efecto, la estética hegeliana está de alguna manera vertebrada por una teoría del signo, no por implícita menos efectiva y llena de consecuencias. ¿Qué es el arte? ...Hegel aporta esta definición: el arte es simplemente una forma en la

que el espíritu se lleva a aparición fenoménica”(Escalante, pag.29;2009)

El arte se encuentra ya libre de la sombra de la representación, lo entendemos, siguiendo la línea de pensamiento anterior, como una configuración de signos. Desde la perspectiva del conocimiento, el arte es una “forma” del pensamiento. Existe otra definición atribuida a Hegel en la que el arte es la “manifestación sensible” de la idea, para Escalante ambas definiciones apoyan su tesis:

“...se tome la definición aportada por Kehler, en el sentido de definir el arte como el espíritu en su dimensión fenoménica, o bien se dé por buena la tradicional de Hotho que delimita al arte como la manifestación sensible de la idea; ambas concepciones son compatibles con la noción de que el arte es ante todo y por todo un entramado de signos, ya sea pictóricos, musicales, literarios o arquitectónicos.” (Escalante, pag.30; 2009)

En la comprensión de las manifestaciones artísticas como un conjunto de signos también son útiles las reflexiones de Jan Mukarovsky. Mukarovsky y el “circulo de Praga” comenzaron a desarrollar investigaciones culturales a través de la óptica de una incipiente semiótica. Los estudios culturales se avocaban a una lectura integral de los fenómenos sociales a través de la lectura de sus signos o como habría dicho Hegel, a través del estudio de sus apariciones fenoménicas. El pequeño ensayo “*El arte como hecho semiológico*” es tomado actualmente como un manifiesto de las tendencias y la dirección en las investigaciones del círculo de Praga, pero también como una de las investigaciones pioneras en el campo de la semiótica. A partir del formalismo ruso y la semiología de Sasure, el círculo lingüístico

de Praga comienza a investigar la utilización y los alcances del signo en la configuración de una cultura. Para Mukarovsky* la razón principal para abordar al arte desde una perspectiva semiótica es su carácter comunicativo.

“los problemas del signo y de la significación se hacen cada vez mas urgentes, ya que todo contenido psíquico que rebasa los límites de la conciencia individual adquiere, por el hecho mismo de su comunicabilidad, el carácter de signo” (Mukarovsky, pag.88; 2000)

Es entendiendo al arte como hecho comunicativo, ya que excede la conciencia de un individuo y se traslada hasta encontrarse con una colectividad, que se puede analizar la práctica artística como una configuración de signos. El contenido psíquico al que hace referencia Mukarovsky se muestra a través de signos con cargas culturales que reconfiguran un significado y así se traslada hacia una colectividad. Claro que este hecho comunicativo es complejo, el mensaje en el arte es un entramado que se articula a través de la “cosa-objeto” y el contexto en el que se concibe. Mukarovsky nos resume así su perspectiva sobre el hecho artístico

“Podemos decir que el estudio objetivo del fenómeno arte debe contemplar la obra artística como un signo compuesto por; 1. Un símbolo sensible creado por el artista. 2. Un significado (objeto estético) depositado en

* Jan Mukarovsky: crítico y teórico checo, fundador del círculo lingüístico de Praga, entre sus escritos más importantes se encuentran *Función Norma y Valor estéticos como hechos sociales* (1936) y *Estudios de Estética* (1966)

la conciencia colectiva y 3. Una relación con la cosa designada, relación que apunta al contexto total de los fenómenos sociales.” (Mukarovsky, pag.91; 2000)

El arte, desde esta óptica, es una plataforma de lectura, donde la comprensión de la forma en la que los signos se manejan resulta fundamental, a la vez que amplía el “campo” del arte a la integración de otras manifestaciones que tradicionalmente se repelen o se entienden como ajenas. Precisamente este trabajo trata de reunir, con un análisis semiótico de fondo, manifestaciones que parecen disimiles.

Son particularmente interesantes para el rumbo que tomará este trabajo dos ideas que se desprenden del análisis anterior: en primer lugar la memoria como “el lugar general del arte”, siguiendo el pensamiento de Hegel que nos dice que la memoria es “esa facultad del espíritu que solo tiene que ver en general con signos”. La memoria como punto de partida del arte es una idea que se tocará más adelante a través de lo que Peter Sloterdijk denomina “poética del comenzar” y que guarda una estrecha relación con la concepción hegeliana, en tanto que se percibe al arte como “algo del pasado” al mismo tiempo que es “algo del porvenir”, esto es, ambas visualizan al arte como una herramienta de recuperación y de una posterior transformación. Y en segundo lugar la libertad (entendida como posibilidad de acción y elección frente a un medio que exige respuesta) que otorga el signo;

“Decir un filósofo del signo es decir un filósofo de la libertad y de la pululación democrática de las conciencias” (Escalante, pag. 32; 2009)

Así, se plantea la libertad constructiva ligada a la utilización de los signos, pero sobre todo la perspectiva de los fenómenos sociales como una configuración sígnica, dado que las perspectivas culturales y los sentidos que se manifiestan, aparecen, se transmiten y se comparten mediante las redes que la configuración signica teje. Son estas primeras ideas las que se utilizan como referentes para visualizar la cartografía y los lenguajes inventados como vías para construir sistemas significantes.

Capítulo II. Reflexiones sobre la cartografía

A continuación se hará una breve reflexión histórico-conceptual que nos llevará hacia la concepción de la cartografía como manifestación artística en el fenómeno contemporáneo, tomando como punto referencial la perspectiva del arte como manifestación sígnica. Así se pueden visualizar las manifestaciones artísticas como modelaciones de lo sensible, signos que articulan relaciones específicas. Es precisamente ahí hacia donde se dirige el análisis crítico de la cartografía; a través del manejo de sus signos se busca la democratización del mapa. Se busca también la presentación de nuevos valores que articulen nuevos posibles, nuevas construcciones de sentido derivadas de un análisis de la experiencia sensible.

2.1 El mapa y el discurso cartográfico

“Making art, like making maps, is about making a selection from the complexity of the world, choosing to highlight certain things while others go unnoticed.”
(Kanarinka, pag.25; 2006)

Denis Wood ³⁵ define de la siguiente forma la función del mapa: “*The special role of maps...is to serve the descriptive function in human discourse that links behaviors through the territorial plane*”. (Wood 2006). En otro ensayo define al

mapa como una máscara de la realidad. El mapa es un conjunto de signos que determinan relaciones en un espacio o territorio acotado. El mapa es una selección de elementos dentro de la gama de estímulos sensibles de un ambiente dado. Esta selección está orientada a satisfacer una necesidad. Por lo tanto esta abstracción, o máscara como dijera Wood, es parcial, define comportamientos y perspectivas solo a partir de fines específicos. Así, Wood nos aclara que los fenómenos son todas aquellas manifestaciones del mundo sensible, los datos son mediciones obtenidas de la observación de los fenómenos, los mapas muestran datos no fenómenos. Sin embargo, el mapa se ha conducido como descripción de lo real, se ha constituido como la imagen del mundo develada por una “autoridad impersonal”, al ser tomados como descripciones del territorio en lugar de ser tomados como descripciones de los comportamientos ligados a ese territorio. En su pretensión de ubicarse como conocimiento científico, ya sea a través de su autoría o a través de los recursos utilizados para su elaboración (tecnologías), el mapa se convirtió en una poderosa herramienta de control. El mapa durante mucho tiempo fue la prueba irrefutable de una realidad aprehensible.

Tan bien representada estaba esa realidad en el mapa que solo así el papa Alejandro VI pudo dividir el territorio americano entre españoles y portugueses. A su vez la línea que trazó, resultó en la imposición de una realidad ajena al territorio sobre el que se ejecutó.

* Denis Wood. Teórico y artista doctorado por la Clark University en Geografía, es uno de los principales impulsores del análisis crítico de la cartografía, entre sus publicaciones más importantes se encuentran *The power of maps* y *Making maps*.

“Every map is at once a synthesis of signs and a sign in itself, an instrument of depiction of- objects, events, places- and an instrument of persuasion. Like any other sign, it is the product of codes: conventions that prescribe relations of content and expression in a given semiotic circumstance.”(Wood, pag.1; 1986)

Los mapas nunca son imágenes carentes de un valor dado, es decir, un mapa es la articulación, concepción, y estructuración de una visión del mundo jerarquizada a través de un proceso de selección de contenido, estilo y signos. En este sentido un mapa no puede ser entendido como falso o verdadero, ya que está siempre orientado a promover e influenciar relaciones específicas ligadas al espacio.

El mapa es una forma del discurso, en su manera de seleccionar (selección jerarquizada para dirigir una perspectiva) los signos que presentará para configurar un mensaje determinado se puede decir que es un lenguaje.

“Discourse has been defined as concerning those aspects of a text which are appraisive, evaluative, persuasive, or rethorical as opposed to those which simply name, locate, and recount. While it will be shown that simply naming or locating a feature on a map is often of political significance, it nevertheless can be accepted that a similar cleavage exists within maps. They are a class of rethorical images and are bound by rules which govern their codes of social production, exchange and use just as surely as any other discursive form.” (Harley, pag.279; 2001)

Como forma de discurso, la cartografía emite un juicio sobre aquello que nombra. Ya se mencionó como el lenguaje, al nombrar, enfatiza ciertos

aspectos del mundo sensible estableciendo una jerarquización, no describe, da un sentido. Al establecer un juicio como descripción del mundo se está ejerciendo un control sobre lo sensible, se establece una relación de poder. En el Egipto dinástico los mapas solo eran utilizados por las élites religiosas, en la antigua Grecia y Roma solo la élite intelectual tenía acceso a ellos y en la alta Edad Media solo la élite mercantil de las ciudades estado del mediterráneo los podían utilizar. Nos dice J.B. Harley en su texto *Maps, Knowledge and Power*; “*As much as guns and warships, maps have been the weapons of imperialism*”. En tiempos de la expansión imperialista española y portuguesa, el mapa era tomado como información altamente confidencial y aquellos que facilitaran tal información enfrentaban cargos de alta traición. Así, estos fueron utilizados también para legitimar la realidad de una conquista y la naturalidad del mundo bajo el imperio, ayudaban a crear mitos que soportaban la estabilidad del status quo. Los mapas fueron utilizados como transmisores de los “mensajes” del imperio complementando la retórica de los discursos, los textos, canciones populares, etc. la cartografía presenta la imagen del mundo y la hace pasar por “realidad”. Introdujo la realidad de las fronteras, de los títulos de propiedad e introdujo también las relaciones que se derivan de ellos.

“Cartography too can be a form of knowledge and a form of power. Just as the historian paints the landscape of the past in the colors of the present, so the surveyor, whether consciously or otherwise, replicates not just the environment in some abstract sense but equally the territorial imperatives of a particular political system.”
(Harley, pag.279; 2001)

Harley relaciona este imperativo sobre el espacio con el ya imperceptible imperativo sobre el tiempo: explica como el mapa se inserta en la vida diaria

de las personas tal como lo hace el reloj, que como una simbolización de la autoridad política introdujo la disciplina del tiempo al ritmo de los trabajadores industriales. Así mismo las líneas del mapa introducen la disciplina del espacio en aquellos que lo consumen.

El mapa se articula como reproductor y transmisor de comportamientos de carácter político mediante la configuración de sus signos. Esta configuración se encuentra visualmente jerarquizada, dicha jerarquización es necesaria para la lectura del mapa y la convierte por lo tanto en un discurso perfectamente orientado. El mapa de la Edad Media otorgaba preminencia a la ubicación de templos y catedrales en un territorio, dirigiendo así la atención al poder de la iglesia. La proyección de Mercator fue diseñada para mostrar direcciones más precisas con el compás pero gracias a que distorsionaba gran parte del territorio fuera de la región europea, esta reforzó la imagen de la hegemonía de Europa sobre el resto del mundo.

Con este panorama es claro cómo, en el momento en el que el arte se adhiere a una agenda crítica, una de las estrategias más utilizadas fue la intervención a la cartografía. Siendo el mapa un artefacto principalmente visual no pasó mucho tiempo antes de que artistas percibieran la posibilidad de utilizarlo como una herramienta.

Sin embargo no hay que perder de vista que el mapa es una manifestación de comportamientos espaciales. La intervención, reconfiguración o cualquier otra acción sobre el mapa, no es solo la re-composición de una imagen, es la articulación de un espacio distinto que “transforma activamente el ambiente a través de la producción de afectos”. (Kanarinka 2006). Me parece existe un equívoco que limita el análisis del mal llamado “arte en mapas”. Hay trabajos que ubican el análisis de esta manifestación solo a nivel visual y en ocasiones lo llevan a un nivel conceptual, cuando el mapa

debería entenderse principalmente en su dimensión espacial, entendiendo por dimensión espacial el conjunto de las relaciones que se dan en una ubicación específica. Por ello abordaré la estrategia cartográfica en el arte a partir de dos proyectos curatoriales; el primero, y que tiene mayor correspondencia con mis planteamientos, es “geografías experimentales” de Trevor Paglen y Nato Thompson, y el segundo es “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo auestas?” de George Didi Huberman.

2.2 Geografía y Cartografía; una reflexión en torno al espacio

Trevor Paglen utiliza la siguiente pregunta para aclarar su visión del uso de la cartografía en el arte. “Does the proliferation of mapping technologies and practices really point to a new geographical cultural a priori? Not necessarily.” Para Paglen son de mayor interés las geografías, esto es, la dinámica relacional que constituye un espacio, donde el mapa es solo una representación de esta. Bajo su perspectiva el mapa no debe entenderse solo en su dimensión visual, debe entenderse cómo la reconfiguración de la imagen afecta la naturaleza del espacio al que se refiere. Utiliza la palabra Geografía en lugar de Cartografía porque considera que la primera se refiere a un estudio transdisciplinario orientado al espacio excediendo así el papel del mapa. “*Contemporary geographers have little more than a cursory relationship to all varieties of cartography. In fact, most critical geographers have a healthy skepticism for the God’s-eye vantage points implicit in much cartographic practice. As useful as maps can be, they can only provide very rough guides to what constitutes a particular space.*” Paglen retoma la posición de Walter Benjamin respecto al papel de las artes estableciendo

una distinción entre trabajos que muestran una “actitud” política y trabajos que “habitan” una posición política.

“Rather than ask, what is the attitude of a work to the relations of production of its time, I should like to ask, what is it’s position in them.”(Benjamin 1978 citado por Paglen)

Bajo el concepto de “Geografías experimentales”, Paglen aboga por manifestaciones que hagan efectivas relaciones espaciales distintas, no solo un “arte en mapas”. Como menciona Kanarinka, se busca un arte que explore la transformación del ambiente a través de la producción de afectos.

Es también interesante el porqué de la posición de Paglen. Él explica que utiliza la palabra “experimental” haciendo referencia a una metodología propia de la vanguardia y por lo tanto a ciertos postulados de la modernidad. Al hablar de escenarios afectivos distintos, Paglen nos dice que tiene en mente escenarios “mejores”, que el arte, a través de estas manifestaciones, puede mejorar las condiciones efectivas de la vida en un territorio específico. Así mismo son experimentales porque los trabajos que se presentan no pueden evaluarse aún bajo una correspondencia directa entre causa y efecto, son estrategias que se encuentran en la búsqueda de una modificación sustancial del espacio explorado.

Uno de los trabajos incluidos en la muestra es el de la artista Kanarinka titulado “It takes 154,000 breaths to evacuate Boston”. En este trabajo Kanarinka contabilizó el número de inhalaciones/exhalaciones que emite una persona en el trayecto de una ruta de evacuación de la ciudad de Boston. Esta ruta de evacuación fue implementada después de los acontecimientos del 9/11. Kanarinka relaciona así la política espacial del “miedo” derivada del 9/11 a una corporalidad que vive dicha política, en sus

palabras el trabajo es “an attempt to measure our post 9/11 collective fear in the individual breath that it takes to traverse these new geographies of insecurity”. Kanarinka ubica el “costo” humano que la geografía anti-terrorista trae consigo, manifiesta la relación directa entre una cartografía (la ruta de evacuación) y las relaciones efectivas del espacio en el que se implementó (el miedo).

Paso ahora a analizar brevemente el proyecto “Atlas: ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?” de George Didi-Huberman. Este proyecto tiene al atlas como manifestación de la configuración de una visión del mundo. El atlas es un volumen que contiene mapas geográficos e imágenes que ofrecen “toda una multiplicidad de cosas reunidas allí por afinidades electivas”. El atlas es entendido como un montaje que estructura una perspectiva sobre el mundo.

La muestra es una revisión crítica de esta metodología. Utiliza como piedra basal el “Atlas Mnemosyne” de Aby Warburg. En este trabajo, Warburg organiza una serie de fotografías que a simple vista podrían parecer disímiles, en la forma de un atlas, así, reorganiza la forma de entender la historia a través de la reorganización de las imágenes que dan cuenta de ella, generando nuevos puntos de encuentro. En pocas palabras insinúa una nueva realidad histórica. La muestra se organiza a través de la revisión de trabajos que generan este mismo tipo de reorganización conceptual a través de la imagen. Me parece que la diferencia entre el trabajo de Paglen y Thompson y el de Huberman radica en la potencialidad que cada uno percibe en este ejercicio. En la muestra “atlas” nos encontramos frente a un análisis crítico/conceptual del montaje de una geografía, mientras que en el enfoque de Paglen pasamos ya al análisis de la operatividad sobre el espacio de dicho análisis crítico. El cuerpo conceptual derivado de la exposición “atlas” me parece muy útil y esclarecedor de los mecanismos de

montaje de lo “real” sobre todo al nivel de una narratividad histórica, pero me encuentro más cercano a los planteamientos que exploren las condiciones operativas de dicho montaje y “jueguen” un poco con sus posibilidades. Este trabajo se encamina a la búsqueda de manifestaciones que habiten una posición política.

Kanarinka plantea la siguiente pregunta en su ensayo “*Art-machines, body-ovens and map-recipientes*” “Is it posible to think of a map not as a representation of reality but as a tool to produce reality?” (Kanarinka 2006) Entendiendo, a partir de Paglen, el mapa como herramienta para la reconfiguración de condiciones efectivas sobre el espacio la respuesta sería, sí.

Pero podemos llevar esto aún más lejos, ubicándonos en la búsqueda de nuevas geografías, es decir de nuevas condiciones espaciales, el mapa debe ser entendido en un contexto más amplio. El mapa es un conjunto de signos (cualesquiera que estos sean) que presenta una configuración afectiva particular ligada al espacio. Kanarinka en el mismo ensayo nos dice “A map need not to be a visual artifact”. En su calidad de conjunto de signos, el mapa tiene la libertad de hacer uso de cualquier manifestación sígnica sin limitarse a elementos puramente visuales. Entendiendo el mapa como un artefacto semiótico podemos ensanchar sus fronteras y hacer uso de recursos externos al campo de lo visual.

Es aquí donde me parece que el mapa conecta con un movimiento, similar en su fundamento pero radicalmente distinto en su metodología formal. Este movimiento es el “conlanging”, la construcción de lenguajes. Es necesario señalar que la tesis de este trabajo plantea que partiendo de un panorama más amplio se pueden ligar de manera muy estrecha estrategias del arte contemporáneo, en este caso las dos propuestas en esta tesis, ampliando

su campo de acción y potenciando su capacidad de operar efectivamente sobre un territorio determinado. El panorama al que me refiero es el fondo semiótico presente en toda manifestación cultural. En el caso de este trabajo solo quiero mostrar como a través de este fondo se conectan dos manifestaciones que a primera vista parecen no tener relación alguna.

2.2.1 Espacio

A lo largo de este análisis sobre la cartografía se ha hecho una referencia constante al concepto de espacio tomándolo como punto de partida para la articulación del lenguaje que la hace posible. Es por ello que resulta pertinente hacer un comentario breve sobre este concepto, una posible definición, entendiendo que esta no es de ninguna manera definitiva, ya que tanto el espacio como la espacialidad siguen siendo objeto de debate e investigaciones teóricas. Por ello la definición que aquí se vierte solo estará dada en función de las necesidades del análisis realizado en este trabajo.

Posiblemente la mejor manera de empezar a describir un concepto de naturaleza nebulosa sea empezar por aquello que no es.

En trabajos como los de Trevor Paglen, Dennis Wood y Kanarinka podemos encontrar un denominador común en su aproximación al espacio. Han dejado de lado la concepción newtoniana de este. Bajo la física de Newton, el espacio es un escenario inmóvil, es el fondo en el cual se representa la obra de la historia. Bajo la muy peculiar forma que tiene la física clásica de seccionar y aislar los fenómenos, incluso el espacio pasó a ser una especie de escenario vacío e infinito. El espacio se volvió una abstracción, un algo que se encontraba siempre detrás, sosteniendo el curso de los

acontecimientos, universal e ilimitado. Pero, llega Einstein y, aun cuando su concepto de espacio relativo solo concierne a la física de altas energías, tuvo repercusiones conceptuales en la manera de entenderlo. No obstante tiempo antes de la teoría de relatividad, el concepto newtoniano de espacio ya era puesto en duda. Jeff Malpas comienza su libro *Place and experience* citando un poema de Wordsworth:

...grossly the man errs, who should suppose
That the green Valleys, and the Streams and Rocks,
Were things indifferent to the Shepherd's thought.

(Wordsworth citado en Malpas 2004)

En este libro Malpas expone la idea de que el espacio es una construcción de quienes lo habitan tanto como estos son formados por ese mismo espacio. Así entiende el espacio como un conjunto de dinámicas relacionales, donde la ubicación es solo una de las variables que determinan su naturaleza. Esta conceptualización se encuentra muy cercana a la utilizada por Trevor Paglen. Para él, como se mencionó anteriormente, el concepto de espacio se entiende mejor a través de estudios interdisciplinarios como el de la Geografía, integrando así, disciplinas como la Antropología, la Geología, la Sociología y las Artes.

De esta forma se genera una comprensión holística del espacio, donde el escenario, los actores y todo aquello que habita una ubicación específica se constituyen como elementos fundamentales para lograr esta comprensión.

La definición de espacio que aquí se asume no es ya la de un concepto abstracto, sino la caracterización de un proceso vivo que integra distintas disciplinas y facultades para su conformación.

Antes de pasar al siguiente capítulo dejemos establecidas dos ideas: en primer lugar el mapa es una herramienta que tiene por objetivo la

presentación de un comportamiento específico ligado al espacio, cualquier reconfiguración de este procura la reorganización de las relaciones en el espacio al que se refiere, por lo tanto lo que importa es su operatividad, la creación de nuevas geografías (entendiendo esta geografías bajo el término descrito anteriormente por Paglen). En segundo lugar el mapa es un lenguaje, es un conjunto de signos que transmiten un mensaje, el arte al ser a su vez una manifestación semiótica ha utilizado esta herramienta para concretar y hacer “aparecer” una sensibilidad ligada a un territorio. Por lo tanto el mapa y las manifestaciones artísticas que hacen uso de este son artefactos semióticos, son signos a los que se les atribuyen significados.

Capítulo III Conlanging

3.1 Estructuras de los lenguajes inventados.

En el libro *In the land of Invented Languages* Arika Okrent* presenta a manera de lista una selección de 500 lenguajes inventados, comenzando en el siglo XII con “Lingua Ignota” de Hildegarda de Bingen. Sin embargo es necesario señalar que esta selección se debe a una decisión personal de la autora dado que como referencia, ya existía una investigación anterior a su trabajo donde se numeran más de 900. Aun cuando la bibliografía sobre los lenguajes inventados posiblemente no supere la treintena, su historia probablemente se remonte prácticamente hacia los inicios de la civilización. Desde el relato bíblico de Babel se manifiesta la preocupación sobre la naturaleza del lenguaje y se percibe la añoranza de una lengua con carácter universal, la extinta lengua de Adán.

Para el presente trabajo se hará una mención breve de casos específicos que proyectarán luz sobre los motivos y por lo tanto los fundamentos estructurales de algunos de estos lenguajes. Por lo tanto, para entender los alcances de esta herramienta y su conexión con la cartografía es necesario conocer las distintas formas en las que se han desarrollado. El primer caso es el de “Lingua Ignota”; si bien no es la primera referencia histórica a un lenguaje inventado, pues la primera se encuentra en el *Critias* de Platón, si es el primer caso documentado de un lenguaje artificial funcional.

* Arika Okrent es lingüista con un doctorado en Psicolingüística por la Universidad de Chicago. Su libro *In the Land of Invented Languages: Esperanto Rock Stars, Klingon Poets, Loglan Lovers, and the Mad Dreamers Who Tried to Build A Perfect Language* la llevó a realizar una investigación de campo de más de 5 años en los que se relacionó con varias comunidades de “conlangers”.

Se dice que Hildegarda de Bingen experimentaba visiones místicas. No existe escrito alguno en el que explique el motivo para realizar su lenguaje. La “profetisa teutónica” solo dejó el manuscrito “Lingua Ignota per simplicem hominem Hildegardem prolata”. Dejando de lado interpretaciones que se inclinan por la mística que rodea a Hildegarda; “Lingua Ignota”, por el contexto en el que se desarrolla junto a posteriores lenguajes inventados tempranos, puede ubicarse dentro de una corriente que estaba a la caza de la lengua de Adán. La búsqueda o “reinvención” de la lengua de Adán fue una tarea que mantuvo hechizados a los personajes menos ortodoxos de la baja edad media. La lengua perfecta prometía no solo un lenguaje funcional para toda la humanidad sino también un lenguaje para establecer contacto con Dios. Así, esta aura podría explicar el poder magnético del manuscrito “Voynich”, manuscrito que no ha podido ser descifrado pero que se sabe estuvo en posesión del emperador Rodolfo II del Sacro Imperio Romano Germánico y posteriormente pasó a manos del célebre científico jesuita Athanasius Kircher.

Tomemos el manuscrito Voynich para introducir el siguiente caso. Este indescifrable texto cuenta con imágenes de plantas, lo que parece ser mapas celestes, y algo que podría pasar por lecciones de anatomía. El manuscrito pareciera ser una especie de compendio de historia natural, una síntesis de todos aquellos aspectos relevantes del mundo, una categorización casi aristotélica de lo real.

El siguiente caso precisamente fundamenta su lenguaje en la búsqueda de categorías lógicas que clasifiquen todo aquello que se encuentra en el mundo. Este ejemplo se encuentra en el siglo XVII, el siglo de Descartes, Leibniz y Newton.

John Wilkins, miembro de la Royal Society de Londres y personaje un tanto excéntrico para la época- inventó un monumento ficticio para espantar a las personas-, escribió *An essay towards a real character and a philosophical language*. Este texto de 600 páginas es un intento por clasificar y renombrar absolutamente todo lo que existe y “no existe” (ideas), en el universo. Influido por una sugerencia de Descartes, quien creía se podría crear un lenguaje tan preciso como el matemático, Wilkins, y en realidad muchos otros como él, se dio a la tarea de inventarlo. La razón por la que Descartes no lo hizo es porque dicho lenguaje debía fundarse en un mecanismo epistemológico fundamental, para que a partir de ello, en un desencadenamiento lógico, se explique el mundo. Descartes se dedicó primero a la búsqueda de este.

El punto de este tipo de lenguaje llamado “lenguaje filosófico”, es encontrar las unidades significativas mínimas tal como en los números, así todo surge a partir de la combinación de nueve dígitos base. En el lenguaje esto significa organizar una taxonomía que va de lo general a lo particular donde lo general otorga la raíz a una palabra y cada una de las divisiones que se desprenden de este otorga términos auxiliares. Así, una palabra nombra e indica al mismo tiempo su ubicación en el esquema universal. El esfuerzo de Wilkins es verdaderamente titánico pues de alguna forma logra clasificar el universo, sin embargo al momento de utilizarlo, la lógica de su empresa cae por su propio peso, su clasificación es parcial, intencionada, histórica e ideológicamente limitada. Borges escribió que esta empresa falló porque intentó explicar el universo y el universo es algo inexplicable. Sin embargo una lección podemos extraer del trabajo de Wilkins, un lenguaje es en primera instancia una clasificación del mundo, es una forma de orientar la mirada sobre el mundo.

El tercer caso es el de los lenguajes “auxiliares”, este caso es el más conocido gracias al Esperanto de Ludwik Zamenhof. Desarrollado desde comienzos de la década de 1870, se publica por primera vez un pequeño folleto con ejemplos de su gramática en 1887, llamado *La lingvo internacia*. Con un vocabulario extraído principalmente del latín, a través de las lenguas romances, y complementado con términos provenientes de lenguas eslavas, germánicas y del hebreo antiguo, el Esperanto se desarrolló como un intento por enlazar distintas culturas bajo una misma lengua. Zamenhof relata que el Esperanto surge como respuesta a la aparente naturaleza conflictiva de la diversidad de lenguajes.

En Bialystok, Polonia, donde Zamenhof pasó su infancia, convivían comunidades de polacos, judíos, rusos, alemanes y lituanos, viviendo siempre en estado de tensión y conflicto a causa de, según su perspectiva, la falta de una comunicación eficiente entre ellos. Así, Zamenhof supuso que la creación de una lengua que integrara a las demás, una lengua que fuera utilizada como puente, ayudaría a aliviar las tensiones, no solo en su pueblo natal, sino en todo el orbe. Por lo tanto el Esperanto, y en general todo lenguaje auxiliar, obedece a la búsqueda de funcionalidad y máxima eficiencia, no existe detrás de estos un intento por estructurar un lenguaje que represente de mejor manera el mundo. Así, el lenguaje auxiliar se estructura a partir de la combinación de varios lenguajes naturales con la única finalidad de hacer más efectiva la comunicación entre estos. Uno de los ejemplos más comunes posteriores al Esperanto es *Interlingua* de la todavía existente Asociación de la Lengua Auxiliar Internacional. Es preciso comentar que aun cuando el cometido de estas construcciones no es generar nuevas perspectivas sobre el mundo, Okrent afirma que finalmente el Esperanto se basa en la idea de fraternidad entre comunidades y por lo tanto las prácticas ligadas a este lenguaje se encuentran impregnadas de

dicho fundamento, orientando así una perspectiva sobre las relaciones de quienes lo practican.

El cuarto y último caso es el de los “artlangs” (artistic languages), conocidos como lenguajes artísticos, estos obedecen principalmente a apreciaciones estéticas. Un ejemplo característico de estos es el *élfico* de Tolkien. Mientras muchos artlangs son solo construcciones orientadas a que un lenguaje se “oiga bonito”, el caso de Tolkien me parece paradigmático en cuanto a los alcances que un artlang puede proyectar. Tolkien asegura que todo el universo que creó, toda la historia de la Tierra Media se escribió para dar un sustento narrativo a los lenguajes que previamente había diseñado. Fueron las preferencias estéticas de Tolkien, que primero se concretaron en lenguajes artificiales y posteriormente en una narrativa, lo que dio lugar a lo que ahora se conoce como el universo Tolkien. El artlang es una faceta comúnmente utilizada por los constructores de lenguajes, sin embargo su potencialidad no ha sido plenamente desarrollada.

Este pequeño esquema, esbozado a través de los cuatro casos anteriores, da cuenta de formas distintas de estructurar un lenguaje siendo así también, formas distintas de perspectivizar el mundo. Sin embargo el esquema no es inflexible y un lenguaje puede adoptar varias posturas bajo una misma estructura.

3.2 Una perspectiva distinta del mundo

Para este trabajo resulta particularmente interesante analizar un lenguaje llamado “Laadan”. Suzette Haden Elgin, lingüista y escritora, inventó este lenguaje y lo utilizó en su novela de ciencia ficción “Lengua Materna”, en

ella un grupo de mujeres utiliza el Laadan como una forma de empoderamiento frente a una sociedad hipotética, Estados Unidos en el año 2205, donde las mujeres han perdido el derecho a ejercer su libertad, ya que bajo reformas a la constitución, toda mujer debe vivir bajo la supervisión de un hombre tal como lo haría un menor de edad. En un texto introductorio a la gramática del Laadan, Elgin explica el porqué de este proyecto:

“When I put Laadan together, it was to serve two purposes. First much of the plot for Native tongue revolved around a group of women, all linguists, engaged in constructing a language specifically designed to express the perceptions of human women; because I’m a linguist and linguistics is the science in my novels, I felt obligated actually to construct the language before I wrote about it. Second I wrote the novel as a thought experiment with the express goal of testing four interrelated hypothesis; 1) that the weak form of the linguistic relativity hypothesis is true (that is, that human languages structure human perceptions in significant ways). 2) That Gödel’s theorem applies to language so that there are changes that you could not introduce in a language without destroying it and languages you could not introduce into a culture without destroying it. 3) that change in language brings about social change, rather than the contrary and 4) that if women were offered a women’s language one of two things would happen- they would welcome and nurture it, or it would at minimum motivate them to replace it with a better women’s language of their own construction.” (Elgin, pag.1; 1998)

Examinaré a continuación algunos puntos que Elgin plantea. El primero hace referencia a la forma débil de la hipótesis de relatividad lingüística también conocida como hipótesis de Sapir-Whorf. Benjamin Whorf fue una especie de etnólogo interesado principalmente en las variantes del lenguaje. Su texto “Language in culture” más que plantear una teoría concreta, es un conglomerado de observaciones que tratan de sustentar lo que parece ser el centro de su trabajo expresado en el siguiente párrafo:

“Users of markedly different grammars are pointed by their grammars toward different types of observations and different evaluations of externally similar acts of observations, and hence are not equivalent as observers but most arrive at somewhat different views of the world”
(Whorf, p.179 citado en Okrent 2009)

Influido especialmente por el trabajo de Edward Sapir, Whorf generó en primer lugar lo que se conoce como la forma fuerte de la hipótesis de Sapir-Whorf. En ella se afirmaba que el lenguaje distorsiona las percepciones de quien lo utiliza. Fuertemente debatida dio paso a su forma débil. En ella nuestras percepciones se encuentran intactas, lo que cambia son nuestras formas de interpretarlas, nuestras formas de darles sustancia simbólica. Es esta idea la que Elgin persigue y que también atraviesa el presente texto. El lenguaje otorga forma, es el contenedor que da la forma al contenido. Partiendo de esta hipótesis se puede plantear que modificando el lenguaje se modifican las relaciones ligadas al espacio en el que se utiliza.

Lo anterior nos lleva a pensar que si podemos confiar en la hipótesis de Sapir-Whorf, entonces nos encontramos en condiciones de probar, por lo menos a un nivel teórico, que la transformación de una sociedad en particular comienza con la observación de aspectos del entorno que no eran conscientemente asumidos, para luego ser mostrados a

través de un lenguaje, modificando así el esquema de lo que se consideraba real.

El último punto que examinaré es el impacto que Elgin esperaba observar en las mujeres que tuvieron contacto con el Laadan. Unas líneas más adelante del texto anteriormente citado- la gramática del Laadan-, Elgin explica que comenzó su experimento en 1988 y dio como fecha límite para probar sus hipótesis el año de 1998. El texto de la gramática es de 1999 y en el declara el experimento como fallido. Para poder comprobar las hipótesis que se planteaba era requisito indispensable que una cantidad importante de mujeres se diera a la tarea de aprender y utilizar regularmente el Laadan.

. Casi todos los inventores de lenguajes creyeron haber encontrado la cura a los males de la lingüística y se mostraban bastante desilusionados cuando percibían el abismo abierto entre sus expectativas y lo que en realidad estaba sucediendo. Fueron absorbidos por una extraña megalomanía fallida, quijotes que terminaron por soñar el sueño imposible. Creo que Elgin si bien no de forma realmente dramática, se vio afectada por lo aventuradas que resultaron ser sus expectativas con respecto a las capacidades de un lenguaje artificial; pues aunque el Esperanto no resulto ser la lengua que hermanara al mundo existen según los cálculos más modestos alrededor de 50,000 hablantes y según los cálculos más optimistas existen más de dos millones de Esperanto-hablantes. Se siguen celebrando congresos anuales de Esperanto, de Klingon y de Lojban. En mayo de 2013 se celebrará la quinta edición de la *League of Creation conference* , una serie de conferencias que aglutinan todas las manifestaciones del conlanging. Incluso, en la tercera edición de estas conferencias se presentó un proyecto llamado *Lingua ignota II*, este utilizaba medios audiovisuales y antes de presentarse ahí, había recorrido varias galerías de arte. Mientras realizaba

la investigación para este trabajo encontré una comunidad web activa dedicada al Laadan. Habría entonces que redefinir el concepto de éxito en el terreno de los lenguajes inventados. Muchos de estos han logrado generar un nicho donde establecerse y germinar. Okrent menciona constantemente a “Esperantolandia” como un lugar en el que ella estuvo. *“Esperantoland is located wherever people are speaking esperanto”* así define okrent este lugar, describe la forma en la que una comunidad de Esperanto-hablantes forman un espacio simbólico propio a través de la identidad que les otorga este lenguaje. Es un espacio distinto porque se define a través de los parámetros de la “cultura” esperantista, así, aun cuando se encuentren dentro de las instalaciones de la universidad que sirvió como anfitriona del congreso, las relaciones que se están manifestando en el lugar le confieren una identidad específica; por un momento se está en Esperantolandia. Incluso afirma que este espacio se abre cuando solo dos personas comienzan a comunicarse a través del esperanto en cualquier punto y en cualquier circunstancia del planeta.

A la luz del análisis teórico abordado en los capítulos anteriores, las afirmaciones de Okrent resultan perfectamente coherentes, si bien ella habla desde la experiencia subjetiva de quien ha sido participe del fenómeno, su relato sobre este espacio “alterno” encaja con el esquema anteriormente planteado de la construcción simbólica. El Esperanto y la cultura que se deriva de este, es una organización diseñada alrededor de valores que moldean las relaciones que se llevan a cabo dentro de sus límites. Genera una perspectiva del mundo orientada por dicha organización y constituye un “real” que como Okrent afirma habría que ser parte de este para verlo y entenderlo. Los lenguajes inventados generan un real alterno porque estructuran una perspectiva particular sobre el mundo, reorganizan la jerarquía de valores. Cuando esta reorganización se hace manifiesta –

cuando una comunidad, por más pequeña que sea, utiliza el lenguaje- se está viviendo la “realidad” de dicha valoración.

Se rescató el ejemplo del Laadan porque parece ser uno de los proyectos más conscientes de este fenómeno. Elgin aborda la idea de la construcción de lo real a través de la hipótesis de Sapir-Whorf. Tanto esta última como las ideas de Nelson Goodman perciben lo real como algo socialmente construido. A su vez, el Laadan, parte de apreciaciones estéticas para generar el eje estructurador de su lenguaje.

El propósito de Elgin era otorgar visibilidad a emociones y sensaciones que no estaban definidas en el inglés. En particular, sensaciones que para Elgin están vinculadas a la perspectiva femenina. Así tal como las lenguas de Tolkien, el Laadan surge de la identificación de necesidades estéticas. Si bien las expectativas de Elgin no se cumplen, podemos decir que el Laadan si generó un espacio y se creó una realidad alterna entre quienes utilizan este lenguaje a través de internet.

3.3 Conlanging y Cartografía

La aparente distancia entre conlanging y cartografía se puede argumentar mediante la evidencia de la utilización de signos distintos, sin embargo un acercamiento a ciertas obras nos obliga a reconocer lo difusa que en realidad es esta frontera.

El mapa es también la estructuración de un lenguaje para orientar una perspectiva específica sobre el mundo. Este puede generar espacios distintos al cambiar la orientación de su perspectiva. Aquí es más fácil percibir esta condición espacial dada la naturaleza del mapa, sin embargo

como ya se mencionó anteriormente un lenguaje artificial también puede generar el espacio Esperantolandia.

El lenguaje de John Wilkins es en primer lugar un mapa del universo, los nombres están dados a partir de la ubicación de aquello que se está nombrando. El lenguaje de Wilkins se deriva de una cartografía del universo.

El dúo de artistas radicado en Francia *Bureau d'études* ha producido a lo largo de siete años, cartografías de los sistemas políticos, económicos y sociales contemporáneos, sus trabajos son mapas conceptuales que describen relaciones que no se manifiestan claramente, proporcionando así, una nueva perspectiva sobre la dinámica de dichos sistemas, reordenando el espacio ligado a ellos y en última instancia lo real.

Robert Smithson trabajó sobre mapas basándose en su concepto de los non-sites. Entrevistado en 1970 declaró:

“The nonsite exists as a kind of deep three dimensional abstract map that points to a specific site on the surface of the earth. And that’s designated by a kind of mapping procedure...these places are not destinations; they kind of (are) back waters or fringe areas” (*Smithson 2001*)

En su texto *A provisional theory of nonsites* Smithson define así el no-sitio: “the nonsite is a three dimensional logical picture that is abstract, yet it represents an actual site...it is by this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it”, el no sitio es una abstracción, una construcción, lógica en palabras de Smithson, que hace referencia a un sitio y al mismo tiempo es un sitio propiamente autónomo. Este sitio es, como dijera Smithson no un destino sino un área fronteriza o un lugar aislado.. Así el mapa para Smithson es una construcción

lógicamente estructurada, en su caso en tercera dimensión, que genera una perspectiva que genera una perspectiva distinta sobre el sitio en cuestión, generando otro espacio, el no-sitio.

Erick Beltrán crea diagramas y mapas conceptuales similares a los creados por *Bureau d'études*, sin embargo su obra puede leerse como una instalación. Sus diagramas dejan un poco de lado la manifestación clara de una secuencia lógica entre ellos, para crear un dialogo multilineal entre los muros, piso y mamparas donde coloca estos diagramas. Tal como mostró en el 2011 en la exposición *Declaración de guerra contra el mundo: postulados fundamentales* en la galería Labor en México DF, su trabajo pretende establecer un espacio regido por sus postulados, posiblemente como Smithson en la búsqueda de lugares aislados.

En *blank spots in the map: the dark geography of the pentagon* Trevor Paglen realiza una cartografía a partir de bases militares secretas, así introduce nuevos nodos o términos al lenguaje del mapa común de USA, reordenando la percepción sobre este espacio.



Declaración de guerra contra el mundo: postulados fundamentales. *Erick Beltrán.* Galería Labor

3.4 Narrativa en el conlanging y la cartografía

Existen casos en los que la obra se integra a partir de la organización interdependiente de varios productos, sean estos mapas, lenguajes, pinturas etc. Tomemos de nuevo la obra de Tolkien; un acercamiento un poco más detallado hacia su trabajo muestra la dependencia entre lenguajes, historia y mapas. El *Atlas de la Tierra Media* es un dispositivo que ayuda a integrar el espacio que el universo Tolkien delimita, a través de este logra sistematizar el entramado de sus historias. La obra de Tolkien debe observarse en conjunto aun cuando esta se construye a partir de productos que en primera instancia pueden parecer disímiles. El proyecto de Tolkien comenzó con la integración de lenguajes artificiales y siendo que estos proyectan una perspectiva sobre el mundo, tuvo la necesidad de darle un sustento espacio/temporal. **Este sustento es la narrativa.** Se mencionó anteriormente como el mapa es un dispositivo retórico, un discurso. Así mismo, el lenguaje artificial es una herramienta retórica porque orienta la percepción de un hablante hacia una perspectiva específica, esta es también una herramienta de disuasión. Para este trabajo narrativa es la cualidad discursiva o retórica de cualquier dispositivo. Así *el señor de los anillos* es una narrativa tanto como lo es el mapa de la primera edad de la tierra media. La diferencia entre un artista que interviene mapas y Tolkien estriba en lo lejos que se llevó el proyecto narrativo.

Podemos visualizar de mejor manera la conexión entre narrativa, cartografía y lenguaje a través del proyecto *Fairy Tales* de Francis Alÿs. En *Fairy Tales*, el artista traza un mapa sobre la ciudad a través del hilo que se va desprendiendo de su pullover. Alÿs hace una alusión al “hilo” narrativo que genera una cartografía específica de la ciudad. El mapa es una narración y la obra de Alÿs muestra la profunda conexión entre mapa y relato.

“La invención de un lenguaje va de la mano de la invención de una ciudad” (Alÿs citado en Speranza; 2011)



Mapa de la *tierra media* <http://www.taringa.net/posts/info/15859761/Desentranando-la-Tierra-Media-de-J-R-R-Tolkien.html>

Incluso las mitologías populares se sirven del amplio espectro de la narrativa para sistematizar el universo que han creado. En *The ultimate guide to the Man of Steel* DC Comics diseña una serie de mapas para ubicar Metropolis, Krypton-en específico la casa de Superman-, la distribución de Smallville, etc. La utilización de estos recursos por parte de DC Comics no me parece gratuita, muestra un proyecto que busca estabilizar y apuntalar el universo, sobre todo la jerarquía de valores, que el “hombre de acero” representa. Aun cuando me cueste trabajo sepultar héroes de la infancia, es claro como la utilización de estos dispositivos es un

intento de prolongar el “american way of life” en su versión contemporánea, un intento por orientar las percepciones y establecer jerarquías.

Existen además quienes afirman que visualizar estas herramientas en toda su capacidad es un imperativo. La artista Ruth Watson creó un globo terráqueo de aluminio donde lo único que se puede leer es una inscripción grabada que dice lo siguiente: “a map of the world that does not include Utopia, is not worth even glancing at” *. Su obra muestra la necesidad de pensar el mapa en su dimensión narrativa, para Watson esta narrativa debe ser el relato utópico, una nueva perspectiva sobre el mundo.

* Esta es una cita de Oscar Wilde extraída del texto *The Soul of man under Socialism*. La cita completa es la siguiente: “A map of the world that does not include Utopia is not worth even glancing at, for it leaves out the one country at which Humanity is always landing.

3.5 La narrativa de ciencia ficción

Ya Suzette Haden Elgin había identificado la conexión entre lenguajes inventados y ciencia ficción, solo faltaba integrar la cartografía presente en los proyectos más ambiciosos.

Ya sea que surja en primera instancia la necesidad de escribir sobre una realidad alterna o surjan lenguajes artificiales y mapas que apunten a ella, la ciencia ficción ha resultado ser el terreno más familiar para estas manifestaciones.

Isaac Asimov define la ciencia ficción como el relato sobre un mundo que es posible que se presente a través del desarrollo de la ciencia y la tecnología. Si bien no todo relato inscrito en este género tiene como eje rector el cambio tecnológico, un ejemplo de esto es Bradbury, toda narrativa de ciencia ficción es el relato de una realidad alterna. La ciencia ficción bien puede ser la puesta en escena de una modalidad lingüística anteriormente mencionada al comentar a Paolo Virno; el contrafactual. La narrativa de ciencia ficción es la integración de todo un discurso que parte, no de una idea más bien de una sugerencia; “y si sucediera x ” o “y si en vez de x sucediera y ”. La modalidad contrafactual se construye de la forma- y si...entonces...- modificando así, ciertos elementos de una situación dada, provocando la reorganización de todo el discurso. De la misma manera la ciencia ficción se permite modificar lo real de tal manera que el resultado de la operación de reorganización deviene en una realidad alterna.

A diferencia de la narrativa de ficción, la ciencia ficción genera un espacio que por su particularidad solo puede pensarse como alterno o paralelo. Tal como la heterotopía de Foucault, el espacio generado en la ciencia ficción es un lugar desde el cual se puede observar críticamente el espacio que

definimos como real. De esta manera los lenguajes artificiales, la cartografía y la ciencia ficción se encuentran profundamente vinculados. La ciencia ficción parece ser el terreno más favorable para que estas “herramientas contrafactuales”-conlanging y cartografía- se desarrollen. Entendiéndolas de esta forma se nos presentan a su vez como herramientas políticas. Resulta curioso que casi todo relato de ciencia ficción sucede en un tiempo futuro. Parece una invitación, como si se nos presentara una realidad aun canjeable. Una realidad distinta aun posible.

3.6 Poética del comenzar

Teniendo en mente la perspectiva a futuro que permea las actividades del conlanging y la cartografía se pueden relacionar estas manifestaciones con un impulso descrito por Peter Sloterdijk que denomina “poética del comenzar”. Con ello no pretendo englobar el amplio espectro aquí apenas descrito, bajo este impulso.

Sloterdijk comienza un conjunto de conferencias publicadas bajo el nombre de *Venir al mundo venir al lenguaje* con una serie de reflexiones sobre el problema de aprehender los inicios, incluso de la propia vida. Plantea el problema haciendo referencia al cuento de Borges “El libro de arena”. Para Sloterdijk, al momento de buscar el “principio de la historia” nos veríamos tan incapaces como el protagonista del cuento tratando de abrir un libro infinito por la primera página, un libro sin fin pero también sin un comienzo. El argumento es que una identidad y el “ser” mismo nos son propios una vez que hemos desarrollado la consciencia sobre ellos y ésta se desarrolla por medio del lenguaje. Adquirir un lenguaje significa adquirir una forma de interactuar con nuestro medio, que fue previamente establecida, como dijera

Sloterdijk, empezamos por el medio, lo único que podemos hacer es adherirnos a la corriente.

Sloterdijk visualiza el nacimiento físico como primer momento de contacto con el mundo, el primer acercamiento a una cultura que marca las formas del desenvolvimiento en un contexto, pero al mismo tiempo, lo entiende como el momento de la apertura, donde una percepción aun no estructurada se alimenta de todas las posibilidades que la llegada al mundo le proporciona. Así, ya no nos encontramos en la búsqueda de las primeras razones, sino en la búsqueda de la condición primigenia desestructurada. Para Sloterdijk es necesario pensar el comienzo como una condición protagonista para desviar la corriente de los acontecimientos en el tiempo presente. Si bien es consciente del peso de la historia y la tradición, la historia misma da cuenta de generaciones que logran modificar su contexto. El ejemplo más claro y reciente para Sloterdijk es el resurgimiento del pueblo alemán después de la segunda guerra mundial. Tal como lo comenta, este desvío en el curso de los acontecimientos se debió a que la tendencia en el contexto y la tradición alemanas recientes (el tercer Reich) parecía un camino miserable y nada prometedor, lo que siguió a ello fue un impulso para construirse una nueva historia.

No me extenderé en los detalles de cada una de las condiciones descritas por Sloterdijk para realizar esta transformación pues esto obedece a no querer caer en la tentación de ajustar “perfectamente” el conlanging y la cartografía a dicho esquema.

Para Sloterdijk el iniciador de la teoría crítica es Sócrates. Retomando el análisis que Nietzsche hace de este último en *El nacimiento de la tragedia*, Sloterdijk reinterpreta a Sócrates como el introductor de una “filosofía del nacimiento” y a Nietzsche como el primer filósofo moderno en oír el eco de

esta. Reconoce en Nietzsche el esfuerzo de reintegrar a la filosofía de un autor su condición vital, esto es que, entendió a Sócrates a la luz del contexto en el que se desarrolló y la forma en la que vivió. Citando a Wittgenstein, argumenta que “toda filosofía es en realidad una autobiografía”. Así la filosofía no es solo una serie de argumentos sino una respuesta a la condición vital, es una posición frente al mundo. Sin embargo para Sloterdijk, Nietzsche se equivoca en su interpretación. En el nacimiento de la tragedia Sócrates aparece como el agente de la negatividad o, de donde resulta el equívoco, de la bionegatividad. Para Nietzsche la mayéutica socrática en su afán de destruir todo concepto sobre el vivir, toda certeza sobre el saber, en realidad revela un desprecio hacia la vida, que para Sócrates no podía ser menos que falsa dada la falsedad de los conceptos que la formaban.

A Sloterdijk se le presenta una imagen distinta de Sócrates al analizar lo que este dijo de sí mismo. Sócrates es el “partero de almas”, es quien ayuda a “nacer” de nuevo a quienes se encuentran atrapados en conceptos que brindan certeza, pero aprisionan las percepciones del mundo que se les presenta. Sócrates si es un agente de la negatividad pero en favor del impulso vital, una prueba de ello es que al hablar del amor, Sócrates dice que este conocimiento pertenece a Diotima siendo el solo un iniciado- la condición del iniciado es sensorial y presencial, no racional-. Tal como se nos presenta a través de Sloterdijk, Sócrates es un filósofo del no saber, buscador de la condición primigenia, de la apertura al mundo, como partero es quien ayuda a las almas a destruir conceptos.

“Lo irónico de Sócrates es que no fue irónico al decir yo solo sé que no se nada”, el no saber de Sócrates es un antídoto contra un escenario que:

“muestra en realidad que los seres humanos son generalmente criaturas adictas al mundo, o lo que es lo

mismo, drogodependientes de los rellenos de contenido que dan sentido al mundo”(Sloterdijk, p.106;1999)

El no saber es una condición primigenia de apertura. Esta condición se rompe una vez que el lenguaje entra en escena. El lenguaje, para Sloterdijk, es la forma en la que el conocimiento y un sentido del mundo se transmiten, mediante este se “rellena” el hueco dejado por el nacimiento construyendo así “regazos maternos secundarios sociales, simbólicos y técnicos.” A través del lenguaje se lega material simbólico a las nuevas generaciones, forjando así ideas fijas que los recién llegados asumen y defienden como suyas.

Pero aún frente a esto Sloterdijk afirma que existe y siempre ha existido un impulso renovador y este impulso es un volver a empezar, un comenzar de nuevo que a la manera del caballo de Troya está inserto en el lenguaje.

Pensar el comienzo tal y como si hubiéramos nacido de nuevo. Como ya se comentó, para Sloterdijk el mismo lenguaje trae consigo la posibilidad de este “nacer” de nuevo, la invitación a una desestructuración del mundo. Para él, la poesía, en general toda poética, trae consigo un poco del “aire” de la condición primera. La poética es una promesa de renovación.

“Quien ahora al final de la era de las grandes utopías históricas, pretenda renovar una promesa universal, se tiene que orientar como un recién nacido sin tierra firme a sus pies. Pasando a través de los lenguajes universales positivos ha de descubrirse ese aliento que pertenece antes de toda nacionalidad de nuestra natalidad, a nuestra circunstancia natal.”(Sloterdijk, p.159; 1999)

*

“si un escritor tuviera que decir cuáles son los pensamientos que le inspiraron el más hondo asombro, solo podría replicar citando libremente a Immanuel Kant: el cielo estrellado sobre mí y la levedad de que se nos prometa un mundo dentro de mí...las poesías y otras palabras en libertad son como barquitos de aliento que se exponen a lo Abierto” (Sloterdijk, p.160; 1999)

Tanto el conlanging como la cartografía son fenómenos de recuperación “natal”, ambas manifestaciones tratan de redimensionar el mundo comenzando desde cero, se trata de una reorientación en lo completamente abierto. Que forma más radical de comenzar, que la creación de nuevos dispositivos de representación, nuevas perspectivas que constituyen un mundo distinto. El conlanging y la cartografía en el arte se presentan como agentes de la negatividad a la manera socrática. En su manejo lúdico de las representaciones y los signos del mundo, muestran lo contingente y arbitrario del saber, revelando así el amplio panorama de la elección. Ambas manifestaciones se remontan al momento en el que había que nombrar y ubicar el mundo. Ambas son en primer lugar agentes desestabilizadores y en segundo lugar son mensajeras de una promesa. Destruyen primero estructuras simbólicas como el lenguaje y las nociones del mapa convencional para posteriormente desde los escombros originar una nueva perspectiva. Aquello que se encuentra en el corazón de la teoría de Sloterdijk es el impulso de transformación hacia un escenario distinto. De la misma forma, inventar un lenguaje desde cero y reorganizar un espacio son manifestaciones de un impulso transformador, solo que orientados estos últimos, por estrategias y objetivos específicos. Estas dos manifestaciones- de entre las muchas que seguramente existen- son formas de llegar a un mismo objetivo.

Capítulo IV

*"I wanna write my words
on the face of today"*

4.1 Un lenguaje subjetivo.

- Shannon Hoon

En este último capítulo abordaré la forma en la que mi producción artística se genera bajo los fundamentos teóricos anteriormente descritos, a través del proyecto de autoría propia *Pánico o Peligro*. Este se articula como un conjunto integrado por dibujos, instalaciones, pinturas y prácticas cercanas a lo performático, perfilando así una investigación sobre la puesta en marcha de los discursos sobre el espacio. Habría que decir también que se inserta dentro de lo que Trevor Paglen refiere como prácticas que habitan una posición política, así, este proyecto es una vía de análisis para responder a ciertas circunstancias. A su vez, es pertinente mencionar que visualizo este trabajo, no como una obra, sino como un proceso que comienza y que ha dejado algunos productos interesantes en el camino. Siendo que, como las obras anteriormente citadas, el trabajo que se ubique en la intersección entre lenguajes inventados y cartografía, se visualiza de mejor manera a la luz de todo un proceso de reconstrucción, expondré a continuación el desarrollo de este proyecto.

Antes de pasar a un análisis descriptivo del desarrollo de mi trabajo, creo importante hacer notar algunos puntos que probablemente, de no ser reiterados y enfatizados se pasen por alto. En primer lugar el proyecto responde a una necesidad de representación y ubicación. Mediante mecanismos que se explicarán mas adelante tanto los mapas como la ubicación de las columnas en el espacio público se desarrollan como un ejercicio de reflexión sobre los sistemas de representación y como una declaración pública, las columnas son la escenificación del enunciado *César estuvo aquí*. Tal como en la inscripción en la pirámide de Keops "Kilroy

estuvo aquí” o en la de Arne Saknussemm en “*Viaje al centro de la tierra*” de Verne, veo esto como una afirmación de ubicación en un tiempo y un espacio. Como un ejercicio de autoafirmación. Es este el impulso que mueve la producción que a continuación describo.

En segundo lugar por las características del proyecto, se comenzó a investigar sobre los sistemas de significación. Por la forma en la que el ejercicio de autoafirmación se integró se volvió necesario reflexionar sobre su configuración como sistema. El desarrollo teórico obedece a dicha necesidad. Es este un segundo escalón del desarrollo; se detecto que el trabajo podía visualizarse como dando solo el primer paso dentro del terreno de intersección entre cartografía y lenguajes inventados. Al observar las posibilidades que dicho terreno brinda, la investigación se volcó hacia este. Sin embargo la producción aquí descrita todavía no ha llegado a desarrollar un lenguaje propio que organice totalmente una perspectiva o sistema de valoración. La declaración de afirmación y la valoración que esta trae consigo me parece que están presentes pero en el ejercicio de autoafirmación se ha hecho necesario “decir” algo más y es este discurso complementario el que se encuentra en vías de desarrollo. Por ello cuando me refiero a los aspectos cartográficos y de lenguaje de este trabajo, como sistema de significación, lo hago pensando en sus características, en los recursos de los que se sirve, pero siempre teniendo en mente que se encuentra en sus trazos iniciales y por lo tanto todavía no alcanza a desarrollar toda una perspectiva. Estos dos estados del trabajo se encuentran entrelazados. La declaración de autoafirmación es la que me permite ubicarme para, desde ese espacio, generar una perspectiva.

4.1.1 Cartografías de la ciudad.

Fase 1

Aun cuando el proyecto comenzó con la construcción de los objetos que llamo columnas/estación –a las que haré referencia más adelante- existe en este primer impulso una inquietud por la construcción cartográfica, por lo que expondré en primer lugar el desarrollo de mapas y dibujos.

Tal como describen Baudrillard y Barthes, la imagen del mundo es verosímil si esta tiene coherencia interna y parece cerrarse sobre sí misma. Así, una imagen del mundo, como el mapa, puede establecerse como una realidad aun siendo ajena a las potencias vitales presentes en un espacio dado. Los mapas generados en el proyecto *Pánico o Peligro* son dispositivos que muestran la manera en la que se articula una imagen del mundo (entendiendo aquí que esta imagen es un sistema de signos que en ocasiones puede suplantar a la experiencia) y a la vez tratan de establecerse como alternativa. Posiblemente con una muy sutil orientación irónica, los mapas derivados de este proyecto resultan ser medios para jugar el juego de la realidad.

Habrá que decir brevemente, y por el momento, que los mapas están relacionados a la ubicación de las columnas/estación en la Ciudad de México. El primer mapa es un intento por llevar a un lenguaje cartográfico, las experiencias ligadas al espacio que representa. La pieza *Mapa 01* es un ejercicio que combina pintura y dibujo a base de grafito y tinta china. Se buscó generar un dispositivo que no contará solo con información sobre una ubicación sino también “información sensorial”, esto es, una mirada subjetiva a la experiencia contenida en el recorrido descrito por el mapa. En el pequeño ensayo titulado *El hombre, el arte y la geografía* Hermilio de la Cueva se refiere a la cartografía como “una red de itinerarios históricos”, la

pieza *Mapa 01* se constituye como esta red, orientada hacia la experiencia sensorial que le otorga el carácter histórico a un acontecimiento. Bajo esta perspectiva, el mapa es una forma de fijar la experiencia en base a las intensidades con las que se percibió en un momento y ubicación específicos. Si bien el mapa es imagen, y está siempre quedará en deuda con la experiencia vital, la obra aquí descrita intenta presentarse como una alternativa que, junto con el mapa tradicional, enriquece la comprensión de las relaciones inherentes a un espacio.



Mapa 01. Óleo, acrílico, grafito y tinta china sobre papel. 70 x 100 cm. 2012

Fase 2

A partir de esta pieza, los ejercicios sobre el mapa se orientaron hacia la investigación sobre la estructura del lenguaje cartográfico, sobre su forma

de jerarquizar e integrar una red. Es aquí donde se comienza a jugar el juego de la realidad.

Cada columna/estación cuenta con un símbolo, para esta segunda serie de ejercicios se utilizaron como materia prima para la construcción cartográfica, a su vez se utilizaron soluciones formales como la línea y el plano para su realización.

En este caso se tuvo en mente la teoría desplegada por Nelson Goodman, en específico sus ideas sobre cómo la realidad se construye a través de la conformación de una red integrada por aspectos del mundo que se toman (entendiendo el tomar como una selección operada a partir de los afectos, necesidades, deseos, etc. y no como la elección caprichosa de un hipotético yo) como referentes. La extrapolación de estas ideas al campo de la cartografía resulta sencilla porque lo que Goodman está describiendo es un mapa de la realidad, así, el lenguaje cartográfico obedece al mismo tipo de construcción. En el caso de los mapas, la representación del espacio se da a partir de la articulación de una red de nodos o referentes y la descripción de la movilidad entre estos.

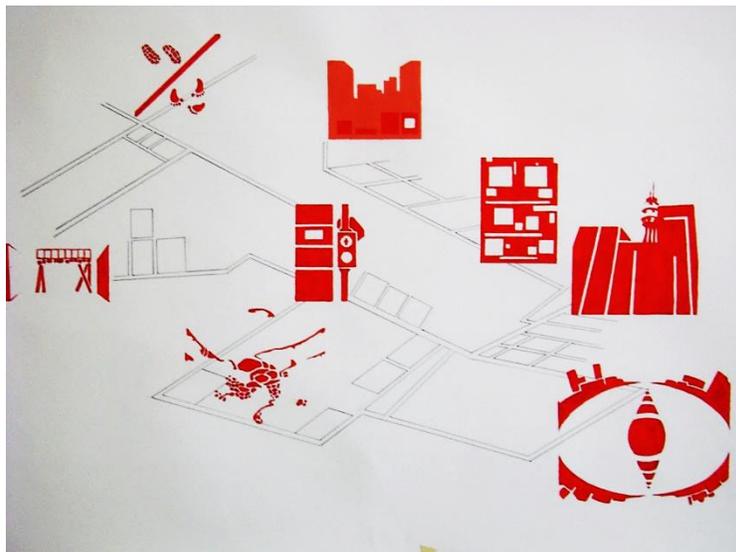
Las piezas *Mapa 02* y *Mapa 03* se construyen a través de la articulación de los símbolos de cada columna/estación y del recorrido generado por estas. Si bien hacen referencia al mismo recorrido, difieren al generar una perspectiva, esto es, que el mapa está construido como una vista panorámica del espacio, representado solo a partir de aquellos elementos que se seleccionaron como sobresalientes. Así, estos mapas son la puesta en escena de un dispositivo significativo (todo mapa lo es por definición, me parece que su operatividad se manifiesta en segundo término), articulándose de la forma más sencilla posible para hacer evidente lo frágil de la construcción y su limitada capacidad para describir las vicisitudes de

un espacio vivo. Creo importante enfatizar que la “selección” de los puntos sobresalientes no es una elección azarosa, esta basada en experiencias ligadas al espacio descrito y “representadas” a través de los símbolos. Lo que se pretende presentar con estos mapas es la profunda brecha que se puede abrir entre la experiencia sensible y el sistema que se instala como generador de sentidos. Finalmente al cerrarse sobre sí mismo el sistema opera y se esta jugando a crear un mundo. Se pretende mostrar de forma un tanto irónica, aún hacia mis propias intenciones, como el sistema puede desligarse casi por completo de la experiencia sensible y aún así operar, de hecho me parece que esto sucede con los sistemas que describen a la Ciudad de México. El sistema se embarca en un juego autorreferente. Para ello me sirvo de una representación geometrizada y un uso simple del color.

Si bien los mapas se basaban en una interpretación de la experiencia espacial, a partir de estos ejercicios las intenciones comienzan a bifurcarse, convirtiendo la posterior producción de mapas en un análisis del acto de mapear, sus recursos, sus limitaciones y sus alcances.

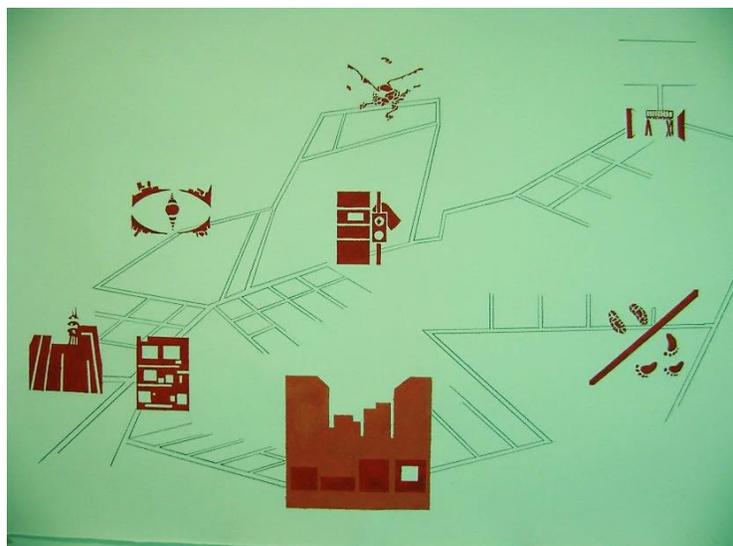
Mapa 02

Acrílico y grafito sobre papel.
2012. 50 x 70 cm.



Mapa 03

Acrílico y grafito sobre papel.
2012. 50 x 70 cm.



Fase 3

Para la tercera serie de ejercicios utilicé una dinámica muy propia del croquis, pues en estos, parámetros como la escala y en general toda referencia a una medida exacta, se pasan por alto, haciendo énfasis en una imagen general del espacio representado. Si bien los mapas de la segunda serie no respetaban fielmente las distancias, si trataban de hacer una descripción cercana.

En el caso del croquis lo que se acentúa es el nodo y a partir de estos se hilan las relaciones, no obedeciendo incluso ubicaciones específicas en la representación, así una vuelta de 90 grados a la derecha puede estar representada en realidad como una a 120 modificando su ubicación en el esquema general. El croquis trabaja con un concepto “puro” de representación, deja de lado pretensiones de fidelidad y quién lo estructura es consciente de la ficción que está creando. A través de la ejecución a mano alzada y una “dejadez” que se pretende hacer evidente, se plantea en primer lugar un contraste con la primera serie de mapas. Siendo también un sistema integrado, el croquis choca con la forma previa de cartografiar. En segundo lugar, todo croquis integra algo de afectivo y sensual en su

realización, así se presenta la idea de que en una construcción ligada a la necesidad (generalmente el croquis es la manifestación de una urgencia) lo sensorial tiene un gran peso.

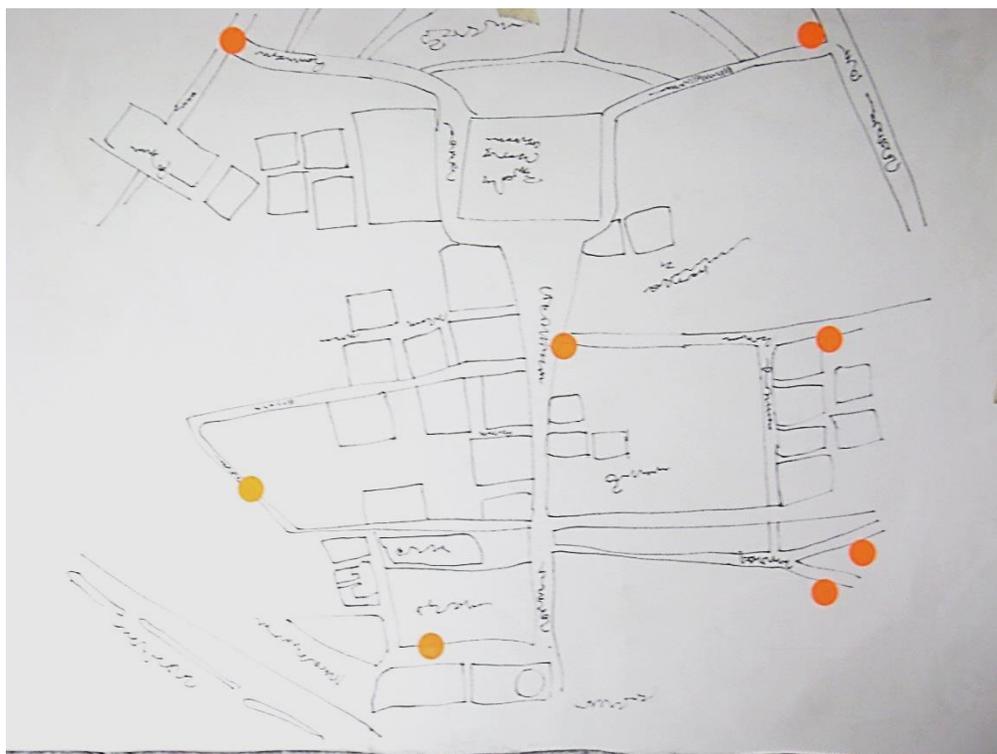
Los mapas 04, 05 y 06 son precisamente este tipo de construcción donde comienza a presentarse de manera formal, es decir, en el papel, una consciencia manifiesta del carácter ficticio de la representación que se está haciendo, se reconoce la utilización de una metáfora y es a partir de esto que se vuelve más libre de presentarse en toda su subjetividad y en la riqueza experiencial ligada a esta. Además en estos ya no se hace referencia a los símbolos, sino que se utilizaron señalizaciones de color a manera de nodos de la construcción. Con esto se busca brindar notoriedad al hecho de que la selección de un nodo en particular es arbitraria, responde a una experiencia subjetiva y de ninguna manera está ligado a una jerarquización inmanente del espacio.

Esta etapa del desarrollo de los mapas más que irónica se vuelve lúdica, se sirve de un recurso utilizado de manera cotidiana para mostrar como regularmente se recurre a la generación de metáforas que a través de su solución formal, mantienen su calidad de representaciones, de construcciones en paralelo a lo experiencial. Difícilmente alguien tomará a un croquis por la realidad, por lo tanto no existe en este caso algún ejercicio de suplantación.

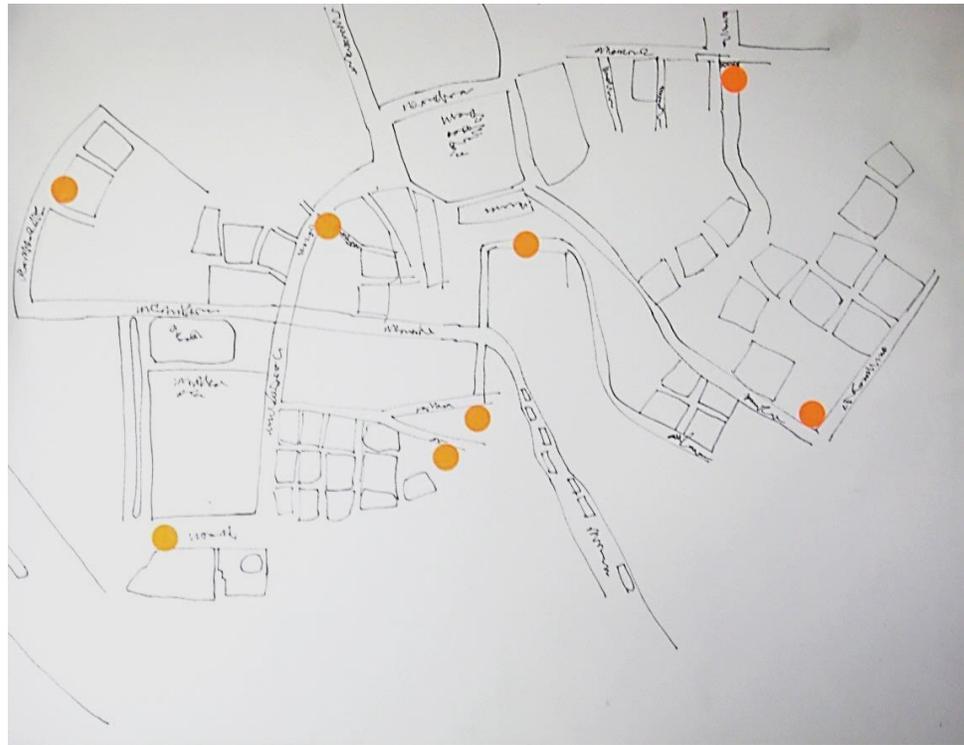
Mapa 04. Tinta y adhesivos sobre papel. 70 x 50 cm. 2012



Mapa 05. Tinta y adhesivos sobre papel. 70 x 50 cm. 2012



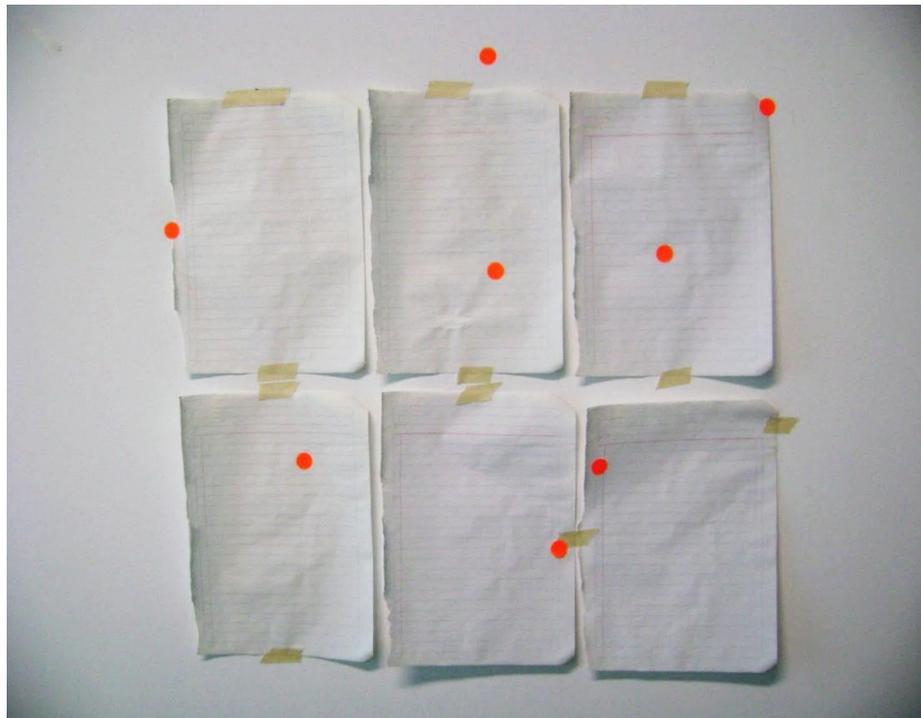
Mapa 06. Tinta
y adhesivos
sobre papel.
70 x 50 cm.
2012



Fase 4

Finalmente la última serie de mapas parece ser el final de una progresión en la búsqueda de los fundamentos del lenguaje cartográfico. Aquí se utilizaron 6 hojas de cuaderno tamaño mediano para delimitar el espacio y con las estampas se ubicaron los nodos. Ya no hay línea ni planos, solo el punto como unidad básica de la representación y como unidad básica de una imagen del mundo. Estos últimos trabajos son formas de evidenciar la dinámica básica del acto de mapear, la arbitrariedad de su construcción formal. Si bien esta construcción se liga a una experiencia, al momento de trasladarse a aparición fenoménica se sirve de recursos que simplifican el conjunto de las experiencias, orientando así una perspectiva limitada, perfectamente definida y subjetiva.

Sin Título.
Adhesivos sobre
papel. 2012.
Medidas
variables



4.1.2 *Pánico o Peligro* y el Conlanging

Como mencioné anteriormente, el inicio de este proceso se encuentra en la construcción de las columnas/estación y en una inquietud sobre la cartografía. Más adelante se explicará cómo se inserta la investigación del conlanging en el proceso, sin embargo me parece necesario comenzar a manera de introducción especificando brevemente como se genera la conexión en mi trabajo entre cartografía y conlanging.

Conlanging y Cartografía se mezclan en casos específicos de señalética, el caso que sirve al propósito de este proyecto es el del metro de la ciudad de México. La señalética es un dispositivo diseñado para orientar los comportamientos dentro de un espacio, es un lenguaje, básico, pero

perfectamente estructurado que permite visualizar ciertas pautas a seguir. Los colores, la distribución de las formas, los símbolos y los signos articulan un lenguaje visual que cuenta con su propia gramática, sus propias relaciones internas. No siendo esta tesis, ni el proyecto, un análisis de las condiciones formales de la señalética, me centro solo en su funcionalidad y en su capacidad de ir y venir de la cartografía al terreno de la estructuración de lenguajes artificiales y viceversa. A su vez la señalética es un mecanismo del poder, no en un sentido Orwelliano, hay que decir que en toda su pertinencia es un mal necesario. Lo que este proyecto pretende es jugar un poco con ese dispositivo, utilizarlo para el beneficio de una subjetividad distinta a la de quién lo diseñó en primera instancia, utilizar esta herramienta y así generar nuevas perspectivas sobre lo real, finalmente la señalética ayuda a la afirmación de este concepto, en este sentido, el proyecto se piensa como una especie de Caballo de Troya. Es un pequeño ejercicio de desobediencia civil –nadie puede ir por la ciudad colocando sus propias señales, por lo menos no para siempre e impunemente. Es por ello que previamente mencionaba que el proyecto trata de habitar una posición política, es una declaración abierta.

Finalmente cabe mencionar que la investigación sobre el conlanging responde a la naturaleza de su proceder. Si bien la lingüística y la semiótica podrían ocuparse del análisis de un lenguaje, el conlanging, que es una vertiente de ambas disciplinas, tiene campo abierto para el desarrollo creativo y para la experimentación. En el conlanging, aun cuando aquellos que integran esta corriente suelen ser quisquillosos y altamente preparados en el campo de la lingüística, se puede decir a grandes rasgos que “se vale de todo”.

4.2 Las rutas: Biografía cartografiada

Siguiendo el pensamiento de Peter Sloterdijk, este proyecto es una declaración y los argumentos que utiliza son integrados por la propia historia, es un ejercicio de recuperación de lenguajes para establecer los referentes de mi perspectiva sobre el mundo y es un primer intento por dar forma a esta perspectiva, un intento por comprender de nuevo el presente a través de un cambio de rumbo en la forma de percibir y conceptualizar. Es sobre todo, una forma de reencuentro.

Ya anteriormente mencioné que la ubicación de las columnas en el espacio público es un ejercicio de autoafirmación y ubicación. Visualizo esta obra como una botella al mar. Quien esto hace utiliza una botella porque el aire que contiene y su densidad harán que flote, es decir que se requieren ciertas condiciones materiales para que por lo menos tenga alguna posibilidad de trasladarse y ser vista. De la misma forma este proyecto pretende flotar en un mar de sistemas de representación en la ciudad de México. Las condiciones formales de las columnas que a continuación describo responden a esta necesidad. Siendo la ciudad un mar de sistemas que la significan, el trabajo tuvo que tomar dicha forma para flotar. Me parece que “jugar” con uno de los sistemas ya implementados en la ciudad brinda tal oportunidad y es el mecanismo base de la producción que he realizado. Claro que la botella trae consigo un mensaje, pero creo que en primer lugar es la manifestación de una presencia, luego es aquello que dice. De la misma manera este trabajo enfatiza la presencia, y lo que dirá a partir de ello se encuentra en vías de desarrollo.

4.2.1 El relato, proceso y construcción: RUTA 1

Pánico o Peligro es un ejercicio cartográfico generado a través de una ruta integrada por lo que llamé columnas/estación; cada una de ellas consiste en lo siguiente: 3 cajas de cartón apiladas de aproximadamente 30 x 30 x 30 cm cada una, haciendo así una columna de 90 x 30 x 30 cm. Cada caja representa un módulo.

Módulo superior

Los módulos de la primera versión o primera ruta están organizados de la siguiente forma: en el módulo superior, en la cara frontal, se realizó una pintura (paisaje) del lugar en el que la columna se colocará. Teniendo en mente la idea de apropiación tanto de mi historia como del lugar en el que esta se desarrolla, se realiza una interpretación visual de este espacio, mostrando así una perspectiva que me pertenece. Aun cuando el tratamiento de la pintura es realista, esta es una interpretación muy libre. Las estaciones son colocadas en puntos de la ciudad que me son “significativos”, escribiendo así mi historia sobre la ciudad. Tal como se comentó en el capítulo anterior, esta historia es en realidad una reapropiación, un ejercicio de memoria en el que se modifican los referentes para prestar atención a aquello que no la tenía. Es una especie de ejercicio de reivindicación orientado a redefinir mi perspectiva.

En las caras lateral y anterior del módulo superior se encuentra el logotipo de la estación. Tal como el metro de la ciudad de México (que es una organización del espacio representada por una cartografía específica) la ruta se compone de una serie de estaciones con su propio logotipo, otorgándole así, una identidad particular. Se reutilizó esta estrategia aplicada en el metro porque resulta peculiar la forma en la que el

símbolo participa en la construcción de identidad en el espacio al cual es asignado. Cuando uno mira el símbolo de Pino Suárez toda una serie de connotaciones experienciales se recrea. Esto no es muy distinto a como se integran las cargas afectivas alrededor de los lugares que nos son significativos. En este caso posiblemente el centro gravitatorio sea más difuso, pero de igual forma cualquier signo del lugar que recree o rememore toda la experiencia, se convierte en símbolo, alrededor del cual giran las connotaciones sensoriales. Es interesante también que en algunos casos los símbolos de las estaciones del metro son interpretaciones muy libres, en realidad son signos completamente arbitrarios y subjetivos que con el paso del tiempo adquieren una significación que irremediamente los liga al lugar. Los logotipos que yo diseño son precisamente interpretaciones libres, ligados a experiencias sensoriales que en ocasiones no hacen referencia directa a ningún aspecto del lugar para el cual fueron diseñados. Así el diseño de un logotipo de esta ruta hace referencia a una lámpara ubicada cerca de la columna/estación y el logotipo de otra es un diseño abstracto derivado del pasaje de un libro donde las luces de un automóvil se reflejan al interior de una habitación.

Finalmente en la cara lateral opuesta del módulo superior se encuentra la primera mitad de un mapa de la ruta que las estaciones describen. La ruta número 1 consta de 9 estaciones, esta ruta, y en realidad la misma idea de recuperación de la propia historia, está fuertemente influida por el libro “Pánico o Peligro” de María Luisa Puga*. La novela está narrada a manera de diario autobiográfico. En ella, la protagonista ubicada en un tiempo

*María Luisa Puga (1944- 2004) escritora y ensayista mexicana, ganadora del premio Xavier Villaurrutia en 1983 por la novela *Pánico o Peligro*, considerada una de las escritoras más influyentes del siglo XX en México, desarrolló una narrativa introspectiva.

“presente”, recuerda su historia a través de los diarios que ha escrito y los reinterpreta para escribir uno nuevo. Este segundo diario es la novela como tal. De ella extraigo en primer lugar el impulso de recuperación de mi historia y la posterior apropiación del espacio urbano para “escribir” sobre este la biografía recién recuperada. En segundo lugar, extraigo una brújula para detectar aquellos sucesos que participan de mi historia, pero que comúnmente son llamados triviales. George Perec los llamaría sucesos “infraordinarios”. Esto significa asumir los pequeños detalles, percepciones e ideas que articulan una subjetividad y que dan forma a una experiencia vital aun cuando estos normalmente pasen desapercibidos.

Otro punto importante es la clara presencia de la ciudad de México en la narrativa de María Luisa Puga. La biografía de la protagonista esta imbuida en la dinámica de la ciudad, así el espacio y la narrativa (relato) se encuentran profundamente relacionadas, ninguna podría mantener el equilibrio por su propia cuenta, la ciudad necesita una historia que oriente la perspectiva desde donde puede ser vista, y la historia necesita explicar el contexto que permitió que se desarrollara. El proyecto que presento es una perspectiva que presenta mi visión de la ciudad, donde la cartografía se articula a través de un relato (autobiografía). La división entre mapa e historia, espacio y narrativa, obedece solo a una estrategia metodológica que sirve para aproximarse al fenómeno a través de las particularidades del mapa y las del relato, sin embargo como ya se ha argumentado, estos dos fenómenos funcionan como discurso. En primera instancia aparece el discurso y este tomará distintas formas a medida que vaya evolucionando. Así, con las rutas propuestas se dan los primeros pasos en la construcción de un discurso de la ciudad, y por lo tanto la construcción de una ciudad como tal.

Módulo intermedio

En el módulo intermedio, en la cara lateral se encuentra la segunda parte del mapa de ruta. Aun cuando este mapa se estructura de una forma muy convencional, existe en este un primer intento de intervención cartográfica a través de los colores utilizados. En las caras frontal y anterior del módulo intermedio se encuentra el número de la ruta. El color de la ruta número uno es el azul claro por lo que tanto el fondo en la cara que contiene el número y el logotipo son de este color. En la cara lateral contraria se encuentra la primera parte de un *diagrama de ruta*. Si bien el metro utiliza un mapa bastante convencional para ubicar sus líneas, también genera diagramas integrados solo a partir de su simbología.

En los diagramas que se encuentran dentro de los vagones, la línea se construye a través de la sucesión de los símbolos que la forman. Cada símbolo recrea circunstancias experienciales y cuando se forma un conglomerado de éstas, se forma también un mapa de la ciudad. Es precisamente esto lo que se busca al generar un diagrama propio, ya no se trata del mapa con calles y avenidas, sino un mapa construido con los símbolos que representan una condición vital de la ciudad vista a través del lente de este recorrido. Es aquí donde comienza el acercamiento a los lenguajes artificiales.

Con los símbolos que se generan estoy tratando de referirme a una experiencia en mis propios términos, ya no se pretende utilizar el mapa tradicional, sino generar una organización que responda a mis necesidades. Lo que se busca es una forma de conectar la experiencia y el espacio en el que se desarrolla como un ente indisoluble y concretar esto en un lenguaje.

Se requiere de un lenguaje que base su estructura en esta integración. Dentro del rango de lenguajes ya utilizados, lo simbólico parece la opción

correcta por las características ya mencionadas- el símbolo que recrea y rememora la experiencia- aun así, los símbolos que se utilizaron, se encuentran estrechamente relacionados con la estructura del símbolo del sistema metro, limitando un poco el desarrollo expresivo que pudiera desplegarse. La reapropiación de mi historia consiste en visualizarla desde un punto de vista descuidado negligentemente. Así, su puesta en escena debe obedecer también a una nueva organización, a un nuevo lenguaje que se articule desde las necesidades de la perspectiva generada.

Existe aquí un punto de partida; tras el reconocimiento de la insuficiencia del lenguaje que se estaba utilizando, se comenzó a investigar sobre los inventores de lenguajes. Es por esto que visualizo el proyecto como un comienzo, si bien se han ido encontrando soluciones que satisfacen ciertos objetivos del proyecto, se está en un nuevo inicio, dando los primeros pasos en la búsqueda de un lenguaje propio, completamente integrado y funcional. Con esto me refiero a que este lenguaje tendrá que obedecer primero a una intención de expresar el mundo desde una perspectiva muy particular para después pensarse en términos de comunicabilidad. Aún cuando creo que el punto del proyecto no es “contar” y que se entienda mi historia, sino, solo por el momento, mostrar la riqueza que se deriva del hecho de contar y contarse a uno mismo la propia historia, es probable que por lo menos un pequeño grado de “comunicabilidad” sea requerido.

Módulo inferior

Finalmente, el módulo inferior consta de la segunda parte del diagrama de ruta. Las tres caras restantes de este módulo se encuentran pintadas de negro y en ellas incluí una página de internet donde explico de forma muy superficial el proyecto. La elección del material (cajas de cartón) tiene que ver con dos cosas: la primera es que no quiero que este dispositivo sea

visto como una “obra de arte” cuando sea instalado en la calle y la segunda es que el proyecto tiene un espíritu de autogestión. Trato de plantear que esta autogestión simbólica del espacio no necesita de un capital físico muy elaborado, sino que principalmente requiere capital simbólico.





Columna/estación. Óleo y acrílico sobre cartón. 90 x 30 x 30 cm. 2012

Este trabajo puede leerse como un proyecto similar al realizado por el colectivo Redretro (Red de Transporte Onírico), quienes alteran la señalética del metro para generar nuevos significados- por ejemplo en la estación Zapata cambiaron el logotipo original por una imagen del subcomandante Marcos-. Sin embargo lo que se busca en el presente trabajo es encontrar significados propios y generar dispositivos para la representación del espacio y de la historia que se desarrolla en este. Busco construirme una “realidad” sobre la ciudad. Esta realidad no es un invento, tal como se argumentó en capítulos anteriores, lo que hago es simplemente modificar la perspectiva de un contenido siempre presente pero carente de un punto desde donde mirarlo. Redefiniendo parámetros que orientan esta nueva realidad a partir de apreciaciones y miradas extraídas de mi subjetividad. Así, bajo esta perspectiva se planteara otra lectura de la ciudad, derivando una realidad de ésta.

La ruta que se genera es mapa y narrativa al mismo tiempo. El mapa se va construyendo a través de nodos biográficos, por lo tanto mi intención es hacer explícito su carácter discursivo. El hecho de ubicarlas en la calle es una especie de declaración, tal como escribir sobre una hoja en blanco hace que el blanco del papel y el color de la tinta se definan por confrontación, así también la ubicación física de mi realidad es un acto de confrontación y de afirmación. Esta nueva perspectiva es lúdica. La estructura de mi realidad juega con la utilización de percepciones, intuiciones, hechos y posiblemente ambiciones.

Anteriormente se utilizó el adjetivo “significativo” para hacer referencia a la naturaleza de algunos de los nodos que integran la ruta, sin embargo los parámetros de definición para la categoría de lo significativo me resultan insuficientes. En realidad se trata de un ejercicio de memoria que en primera instancia intenta dejar atrás jerarquizaciones previamente

establecidas, siendo lo significativo una de ellas. En el material de esta biografía cartografiada se encuentran sucesos e ideas triviales al lado de sucesos con carácter conmemorativo. Uno de los objetivos de esta experiencia es reordenar jerarquías y juicios de valor tratando de atender lo menos posible a una jerarquía heredada sobre lo importante y lo que no lo es.

Este reordenamiento debe generar una transformación de la perspectiva sobre el mundo y por ende resultar en la configuración de una realidad distinta. Por ello esta nueva realidad debe estar cimentada en un lenguaje distinto, propio y acorde con la nueva valoración sobre la realidad. Tal como hicieron Zamehof o Charles Bliss al presentar sus lenguajes, no expongo resultados finales, sino la estructura que da cuerpo, la gramática que sustenta un lenguaje siempre en vías de desarrollo y actualización, dando pie a posteriores modificaciones, prolongaciones, etc.

Una de estas prolongaciones es la creación de una segunda ruta. En base a las preocupaciones sobre el lenguaje derivadas de la primera, se realizó un ejercicio orientado a la generación de un sistema cerrado de comunicabilidad

4.2.2 El relato, construcción y destrucción: RUTA 2

La segunda ruta se diseñó de forma muy similar a la primera. Las diferencias obedecían a la búsqueda específica que realizaba en ese momento. Esta se organizó de la siguiente manera:

Módulo superior

En el módulo superior esta segunda ruta no tenía una pintura, en su lugar se encontraba una explicación escrita del proyecto. El objetivo de esta

versión era integrar un lenguaje cartográfico del centro histórico de la ciudad bajo una perspectiva distinta, no ya desde el punto de vista de la historia oficial, sino a través de la experiencia sensorial que este espacio desencadena. Realicé ocho estaciones y las ubiqué en distintas partes del centro histórico, que como ya mencioné no pueden ser enteramente caracterizadas como significativas pero por lo pronto es el concepto más cercano que se puede utilizar. En estas estaciones se pidió al público que identificaran en un mapa un lugar que les fuera significativo y en el texto se explicaba que así se podría integrar una cartografía distinta del centro orientada ahora, por los referentes de una experiencia socialmente construida. Así mismo estas estaciones contaban con una simbología, un color característico (naranja) y el diagrama de ruta. En la parte anterior del módulo superior se encontraba la primera parte de un diagrama de ruta, siguiendo la misma lógica de la ruta número 1. En una de las caras laterales se localizaba un mapa de la ruta, una intervención sobre un mapa convencional, y finalmente en la cara opuesta se encontraba el mapa del centro – un mapa de google- y tachuelas alrededor para que el público ubicara un nuevo nodo.

Módulo intermedio

En el módulo intermedio se localizaba la segunda parte del escrito, en la cara anterior, la segunda parte del diagrama de ruta. En una de las caras laterales se encontraba un espacio en blanco donde el público podía escribir la localización de un punto específico, sino lo encontraba en el mapa. En la cara opuesta se encontraba el símbolo de la estación.

Módulo inferior

Finalmente en el módulo inferior se encontraban; de nuevo el símbolo de la estación, dos campos de color negro y uno de color naranja.

Del ejercicio interactivo con el mapa se obtuvieron buenos resultados, se recolectaron un total de 20 nuevos nodos, a partir de estos se generarán nuevas soluciones para integrar una cartografía.

También se pudieron leer ciertas pautas en las políticas del espacio del centro histórico. De las ocho estaciones ubicadas, solo dos arrojaron resultados, una de ellas se colocó en la calle de Madero, la otra frente al Centro Cultural José Martí. La de Madero y las otras 6 desaparecieron en alrededor de 8 horas, la del Centro Cultural desapareció una semana después de haber sido colocada. Siendo el Centro Histórico una zona que se puede caracterizar como aséptica, es interesante observar brotes de una interacción distinta en ciertos puntos del recorrido. Frente a una clara política en la que aquello que no es previsto desaparece, la emergencia de esta interacción muestra una disposición para encontrar formas distintas de utilizar el espacio “público”, me parece, muestra también la brecha existente entre la representación de nuestras ciudades y las cargas afectivas que la habitan. Dada la corta ventana de tiempo permitida por la política del espacio del centro para la realización del proyecto, me parece importante destacar la participación del público como un reflejo de la existencia de un impulso “subterráneo”, pero siempre latente.

Sin embargo de este proyecto también se obtuvieron lecciones de aquello que reproduce las prácticas que en primera instancia se criticaban, y a su vez reorientan nuevas investigaciones. **Me parece que el énfasis en la construcción de un sistema signco, en este caso, puesto en la construcción de un lenguaje cartográfico distinto, derivó en la pérdida del elemento experiencial. Si bien este es un ejemplo de cómo se construye un espacio a través de un mapa, el sistema terminó por suplantarse la experiencia viva que se suponía debía mostrar, se perdió en un juego de símbolos que terminaron por solo hacer referencia a sí**

mismos. Es por esta razón que en esta investigación dedique mucho espacio al lenguaje, a la relación entre las palabras y las cosas. Este experimento podría ser tomado como un ejemplo de lenguaje autorreferencial. El lenguaje cartográfico que diseñé manejaba una cantidad limitada de símbolos y solo aceptaba que la red se complejizara a través de la implementación de más símbolos pero sin una modificación sustancial de su estructura, así los nuevos lugares pasaban solo a ser nuevos lexemas pero faltos de una experiencia que los respaldara, y dado que nuevas experiencias modifican la estructura de nuestras percepciones, el sistema diseñado se quedaba estancado. Es por ello que me parece de suma importancia la reflexión en torno al lenguaje de Paolo Virno.

Entender el lenguaje como una herramienta siempre parcial y deficitaria para con la experiencia vital lo salva de pretensiones de universalidad y vuelve la relación entre las palabras y las cosas más libre y lúdica, abierta a lo trivial y a las sorpresas que esto trae consigo. Cualquier intento de elaborar un lenguaje debe tener en claro sus alcances y sus límites. Así tanto la cartografía como los lenguajes inventados deberían tener en mente esta particular condición. Me parece que todo trabajo que manipule un lenguaje debe ser claro en la postura que toma frente a éste. Fue precisamente este experimento “fallido” con la segunda versión de las estaciones lo que me llevó al análisis del lenguaje y en última instancia a encontrarme con el conlanging, siendo este movimiento una búsqueda por integrar nuevos lenguajes orientados por referentes distintos a los convencionales.



Columnas estación de la Ruta 2. Acrílico sobre cartón. 2012

La señalética es el elemento integrador de lenguajes artificiales y cartografía en este proyecto, en específico la señalética del metro de la ciudad que funciona al integrar ambas manifestaciones. Sin embargo habría que profundizar al respecto ya que la señalética es solo una solución formal. El fundamento conceptual se puede entender como una metodología que abarca tanto a cartografía y conlanging como a un sinnúmero de manifestaciones del entendimiento humano. Este fundamento es la narrativa.



Columna/estación utilizada en el espacio público. 2012



Registro de la respuesta generada por parte del público en la ruta número 2.



La definición de cualquier lugar se genera por la intervención de múltiples factores, entre ellos nosotros como agentes. Esto es (de modo muy general) que nuestra interacción con el medio no es pasiva, a cada momento TODOS estamos reordenando los espacios. Este lugar me es significativo, esto quiere decir que aquí la experiencia reordenó el espacio y ahora defino el "centro histórico" a partir de lugares como este, donde he colocado "cajas-estación". Esto, aún involuntariamente, es un acto político.

La idea es que no sea uno, sino muchos. Si deseas participar identifica un lugar que te sea significativo, en el mapa del lado derecho se colocarán señalizaciones como esta y se diseñará un mapa del centro con esa información. Así pondremos de relieve que todos estamos constantemente construyendo y siendo construidos por el lugar. Que es la experiencia la que dicta el que, cuando y donde (experiencia que integramos) y que nadie puede adjudicarse estas funciones.

Texto que se ubico en las estaciones de la ruta 2

El proyecto *Pánico o Peligro* es un ejercicio narrativo, entendiéndolo tal como se definió en el capítulo anterior donde toda manifestación discursiva se podía englobar en lo narrativo.

El entender y reutilizar la potencia de lo narrativo es también contar con la potencia de la transformación y, como diría Sloterdijk, contar con la potencia para ejercer un cambio en el curso de los acontecimientos, por lo menos en la propia forma de percibir, conceptualizar y actuar en consecuencia de aquello que se nos presenta y que constantemente nos exige respuesta. Un medio siempre en vías de transformación exige la formulación de nuevas conceptualizaciones, nuevas formas de percibir y percibirnos. Así, el ejercicio de auto-reconocimiento es en realidad un ejercicio para reconocer nuestras capacidades de conceptualización.

“la levedad de que se nos prometa un mundo dentro de mí”, *Pánico o Peligro* es un proyecto que intenta reestablecer la conexión con capacidades de percepción y conceptualización que pueden crear mundos dentro de quienes las desarrollan, mapear la historia desde el encuentro con estas capacidades puede generar nuevas perspectivas sobre la realidad, integrando así un extenso campo de posibilidades.

IV.3 Algunas Reflexiones sobre *Pánico o Peligro*

El proceso aquí descrito muestra diferentes fases ligadas a inquietudes que surgieron a lo largo del desarrollo. Algunas, me parece, encontraron soluciones satisfactorias; por ejemplo, la ubicación de las columnas en el espacio público que entiendo como una declaración de autoafirmación, como una botella al mar que denota una presencia.

También se llegó a callejones sin salida; este es el caso de la ruta número 2. La extrapolación casi literal de la teoría sobre los sistemas al ejercicio narrativo descrito por las columnas, derivó en una especie de ilustración estéril de la teoría. Esta condición condujo hacia la reelaboración de los propósitos del proyecto y, creo, abrió senderos interesantes por explorar.

Si bien en esta tesis se presentaron las profundas similitudes entre cartografía y conlangng, habría que señalar una diferencia fundamental en el momento de su recepción, esto es, en la relación que estas manifestaciones mantienen con su público. El mapa, al ser una imagen, está dotado de cierta inmediatez, mientras que el lenguaje artificial exige un aprendizaje previo, es decir que la perspectiva que este orienta solo llega después de haber aprendido ciertas reglas. El inventor de lenguajes artificiales enfatiza esta perspectiva pero se la presenta al futuro aprendiz en forma de promesa.

Es esta una condición que el proyecto tiene que resolver. Me parece que el camino que conducirá a la solución no será aquel que ajuste esta discrepancia a un modelo de recepción vigente, sino que tendrá que ser un camino que flexibilice las dinámicas del arte. A fin de cuentas esa promesa que presentan los inventores de lenguajes ha dado resultados.

Finalmente, solo añadiría que todo el proyecto tiene un matiz lúdico, cierta condición humorística y en ciertas ocasiones es irónico hacia los mismos planteamientos que defiende. Si tuviera que resumir mi sentir sobre el proyecto en unas cuantas palabras diría que ha sido un divertido enfrentamiento conmigo mismo.

Conclusiones

Como conclusiones, esta investigación ha arrojado algunos interesantes puntos de reflexión.

En primer lugar, se reconceptualizó la noción de “realidad”. A través de autores como Barthes, Baudrillard y Goodman, al caracterizar lo real como un marco de referencias, es decir, como un conjunto integrado por elementos arbitrariamente jerarquizados, que al relacionarse entre sí, forman la imagen de la realidad. Al analizar este mecanismo se manifestó la posibilidad de generar nuevas “realidades”, superando con ello la dicotomía entre realidad y ficción. Así mismo, se hizo énfasis en que esta imagen de lo real se articula a través de sistemas de representación, sistemas tales como la cartografía y el lenguaje. Los sistemas de representación se constituyen como conjuntos de signos que perfilan un significado y un sentido sobre lo que representan. Es por ello que un análisis sobre las formas de su significar se vuelve imperativo. Al abordar el trabajo de Nelson Goodman se mostraron los mecanismos a través de los cuales los signos se estructuran entre sí, logrando con ello generar un sistema cerrado que funciona a manera de marco de orientación, obteniendo con ello el estatuto de “realidad”.

A través de lo anterior se definieron cartografía y lenguaje como sistemas de representación que dirigen una perspectiva específica sobre el mundo. Son elementos de disuasión y herramientas del poder político.

Si bien esto es claro en el caso de la cartografía, no es así en el caso de la estructura de un lenguaje. Sin embargo, en este trabajo se apeló a la teoría de relatividad lingüística o hipótesis de Sapir-Whorf. Ésta señala que la estructura misma de un lenguaje es un discurso, independientemente de lo que se diga a través de este. Con ello se manifiesta que todo sistema de representación encamina hacia un objetivo en particular nuestras percepciones, y en consecuencia, las conceptualizaciones que del mundo realizamos.

En segundo lugar, esta investigación se orientó hacia la búsqueda de estrategias, dentro de los marcos de la cartografía y el lenguaje, que redefinirán nuestras conceptualizaciones del mundo. Se analizaron dos de ellas que despliegan interesantes facultades para lograrlo; el uso de la cartografía en el arte y el conlanging. Se revisaron propuestas como las “cartografías experimentales” de Trevor Paglen y Nato Thompson, y lenguajes artificiales como el Laadan, mostrando con ello la operatividad y viabilidad de ambas estrategias en la búsqueda de nuevos marcos de orientación. Este trabajo hace énfasis en la conexión existente entre cartografía y conlanging, ya que mientras la intervención cartográfica goza de cierta legitimidad en la práctica artística contemporánea, el conlanging es una práctica relegada a los márgenes del análisis académico; perdiendo con ello una herramienta especialmente útil para la práctica artística.

Se estableció un nexo entre estas dos estrategias al hacer énfasis en la forma en que ambas modifican la estructura del marco en el que se manifiestan, reordenando así, los significados y generando nuevas “realidades”.

El mecanismo de modificación de ambas estrategias es muy similar porque ambas, de manera fundamental, son dispositivos narrativos. Es decir que

son construcciones que a partir de una metodología propia, generan un sistema discursivo. Tanto los mapas como las gramáticas se ordenan de tal forma que presentan una narración sobre lo real, generan un sistema de jerarquías y articulan una historia sobre este. Se mencionó varias veces a lo largo de este trabajo que, tanto cartografía como lenguaje, son dispositivos de disuasión que ponen en práctica el discurso que los engendró. El conlanging y la cartografía en el arte se sirven de estas características para generar nuevas narrativas. Esta sería una segunda conclusión; todo marco referencial es una narrativa del mundo, la generación de estrategias que modifiquen esta narrativa, genera automáticamente nuevas realidades.

En mi propuesta artística la integración de conlanging y cartografía se concreta a través del uso de la señalética. El recorrido que a través del proyecto *Pánico o Peligro* propongo, se sirve de este recurso para estructurar una red cartográfica que distribuye y nombra al mismo.

Como última conclusión se encuentra el mecanismo a través del cual dichas estrategias pueden generar nuevas narrativas. En el análisis del trabajo de Peter Sloterdijk se hace hincapié en la recuperación de la propia historia como una forma de emancipación. Esto es, realizar un ejercicio de autoconciencia que permita esclarecer la forma en la que los sistemas de representación orientan nuestras percepciones y nuestra imagen del mundo, solo así se pueden articular narrativas que se alejen de dichos condicionamientos.

También es oportuno mencionar las rectificaciones que de la investigación se derivaron. Me parece que la más importante es el reconocimiento de los límites del lenguaje y en general de todo sistema de representación. Al

principio, tanto de la investigación teórica como del trabajo práctico, se le atribuía al lenguaje una potencia que no le correspondía.

A partir del análisis del trabajo de Paolo Virno se redefinieron las expectativas y las dimensiones del proyecto. Virno delimita las capacidades del lenguaje frente a aquello que representa. Este proyecto se formuló en un principio con la intención de articular un lenguaje que “nombrara” la experiencia sensible ligada al espacio. Pretendía también, establecerse como solución y conclusión. El trabajo de Virno presenta de manera clara las limitaciones e incongruencias fundamentales del lenguaje. Al caracterizar el lenguaje como una construcción siempre alejada de la experiencia viva y solo ligada a ésta de forma parcial, el proyecto se reformuló como alternativa y como punto de partida, como espacio para la exploración, dejando a un lado pretensiones de universalidad y de totalidad. Así mismo la historia de los lenguajes inventados narrada por Arika Okrent da cuenta de la innumerable cantidad de “castillos en el aire” que se vinieron abajo, pues es solo a través de entender el lenguaje como herramienta metodológica, que manifestaciones críticas ligadas a éste pueden resultar efectivas y escapar de la ilusión de aprehender el mundo en unas cuantas frases o símbolos.

Tanto Okrent como Virno plantean lo modestos que resultan los sistemas de representación frente a la experiencia viva, no solo porque los ya existentes sean defectuosos, sino porque todo sistema carga con un defecto congénito. Así, todo marco que se genere bajo el escenario de esta “guerra de las palabras” resulta incompleto.

También, a través del trabajo de Sloterdijk se imprimió cierta poética a una práctica de mi trabajo que se estaba volviendo estéril gracias a la sobrevaloración del lenguaje ya mencionado.

La recuperación del elemento autobiográfico dotó al proyecto de intensidad emocional, generando con ello nuevos caminos para la estructuración de sistemas de referencia ligados a nuestra experiencia sensorial.

Finalmente solo queda decir que este trabajo se constituye como uno de los primeros pasos en un proceso que busca generar estrategias que restituyan algo de sensibilidad y humanidad a las formas de enfrentar nuestras circunstancias a través de lenguajes que den forma a la ciudad.

Bibliografía

- Barthes, Roland. (1990) *Mitologías*. Siglo XXI editores. México
- Barthes, Roland, Kristeva, Julia, et al. (1973). *Lo verosímil*. Editorial Tiempo contemporáneo. Segunda edición. Argentina.
- Baudrillard, Jean. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairós. Barcelona
- Beatty, Scott. (2002). *The ultimate guide to the man of Steel*. DC Comics
- Borges, Jorge Luis. (1970). *Otras Inquisiciones*. Emece. Buenos Aires
- De la Cueva, Hermilio. (1959). *El hombre, el arte y la geografía*. Editorial B. Costa-Amic. México
- Escalante, Evodio. (2009). *El papel estructurador del lenguaje en la estética de Hegel*. Figuras. Estética y fenomenología en Hegel. Comp. Carlos Oliva. Facultad de Filosofía y Letras, Programa de Maestría y Doctorado en Filosofía, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Foucault, Michel. (1968). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI editores. Argentina
- Goodman, Nelson. (1998). **Ways of Worldmaking**. Hackett Publishing Company
- Harley, J.B. (2001). *Maps, Knowledge and Power*. The new nature of maps. The Johns Hopkins University Press
- Hegel, George W.F.(1989). *Estética 1*. Ediciones Península.

- Kanarinka.(2006). *Art-machines, body-ovens and map-recipes*.
Cartographic perspectives. Journal of the North American Cartographic information society. Number 55 winter.
- Malpas, Jeff. (2004). *Place and experience*. Cambridge University Press.
- Mukarovsky, Jan. (2000). *Signo, Función, y Valor*. “El arte como hecho semiológico”. Plaza y Janes editores. Colombia
- Okrent, Arika.(2009). *In the Land of Invented Languages: Esperanto Rock Stars, Klingon Poets, Loglan Lovers, and the Mad Dreamers Who Tried to Build A Perfect Language*. Spiegel & Grau. Nueva York
- Paglen, Trevor. (2001) *Experimental Geography: From cultural production to the production of space*. Independent curators International.
- Puga, María Luisa. (1972). *Pánico o Peligro*. FCE. México
- Sloterdijk, Peter. (1999) *Venir al mundo venir al lenguaje*. Editorial Pre-textos. Valencia.
- Speranza, Graciela. (2011) *Caminar un relato*. Revista La Tempestad. Núm. 80 volumen 13. México
- Virno, Paolo.(1995). *Palabras con palabras: poderes y límites del lenguaje*. Paidós. México
- Wood, Denis.(2006) *Map Art*. Cartographic perspectives. Journal of the North American Cartographic information society. Number 55 winter
- Wood, Denis, Krygier, John. (2011). *Making maps: a visual guide to map design for GIS*. The Guilford Press.

Fuentes electrònicas:

- Elgin, S. (1998). *Làadan, the constructed language in native tongue*. Disponible en: <http://www.laadanlanguage.org/node/24>
- Smithson, Robert. (2001). *Mapping dislocations*. Disponible en : http://www.robertsmithson.com/ex_events/mapping_dislocations01.htm
- Wood, Dennis. (1986). *Design on maps*. Disponible en: <http://www.deniswood.net/content/papers/Designs%20on%20Signs.pdf>