

Cybertlön

Luis Sagasti



Cybertlön
Luis Sagasti

© Luis Sagasti, 2023
© Komorebi Ediciones, 2023

Colección Palabra hendida (ensayo)

Publicado originalmente por Tenemos las Máquinas en Buenos Aires,
Argentina, 2018. La presente edición fue revisada y ampliada por el autor.

Primera edición en Chile: noviembre de 2023
ISBN: 978-956-6102-22-9

Imagen y diseño de cubierta: Maite Naranjo
Diagramación: Pedro Tapia León

Komorebi Ediciones Ltda.
Los Laureles 075, piso 2
Valdivia, Chile
www.komorebiediciones.cl

Impreso en Chile por Andros Impresores

Queda prohibida la reproducción de este libro en Chile y en el
exterior sin autorización previa de la editorial.



PROYECTO FINANCIADO POR EL
FONDO NACIONAL DE FOMENTO
DEL LIBRO Y LA LECTURA,
CONVOCATORIA 2023.

Cybertlön



El aleph de infantes

Sobre finales de la década del sesenta se edita en la Argentina, bajo el nombre de *Lo sé todo*, la versión en español de la enciclopedia *Vita meravigliosa*. La apuesta tuvo de inmediato un éxito extraordinario; toda una generación de chicos crecimos leyéndola con avidez —si se entiende por leer el hecho de detenerse únicamente en los epígrafes de las ilustraciones—. En lo que a mí respecta, no creo haber leído jamás un solo artículo. Tampoco recuerdo a alguien que la haya utilizado nunca para alguna tarea escolar. Claramente no era un manual de estudio; había algo, más allá de las ilustraciones —que tenían más calidad que rigor académico—, que la alejaba del ámbito de la escuela. Pero antes de eso, quisiera detenerme en el título. *Lo sé todo* cifra tanto la ambición ingenua del lector como el carácter immoderado de un proyecto editorial. Leer los *losétodo* equivalía exactamente a eso: acceder a la suma del conocimiento. En doce tomos, que se distinguían por sus colores y que contaban con una misma cantidad de páginas, se concentraba el saber universal. Y eso ya quedaba subrayado en su logotipo. Un globo terráqueo cuyo eje era la ele de Larousse envuelto por una cinta que parecía el rollo de una película;

allí, como si fueran fotogramas, se podía ver un dinosaurio, un barco antiguo, un explorador, un quetzal. La imagen anticipaba que la sucesión de documentales (así se llamaba cada artículo) que conformaban el mundo, el Todo del que íbamos a saberlo todo, no seguía un orden temático. Ni alfabético. Ni de ninguna otra índole, al parecer. De los osos se pasaba a la historia del vestido, la Ilíada, Confucio, Verdi, Arabia, el gusano de seda, el bonsái, los esquimales, cómo se hace el jabón, la Biblia, el arcoíris, el arrecife de coral... Como se comprende casi al instinto, el orden de la enciclopedia estaba vedado a los hombres. Lo que equivale a decir que era absolutamente diáfano para un niño. Hoy creo que en ese orden oculto, puro deleite de tiniebla, radicaba el escepticismo y el recelo de madres y maestras a la hora de confiarle nuestros estudios y deberes.

Inscribirse en una sucesión ciega a la continuidad lógica equivale a habitar un presente que tiene la paradoja de no ser inmóvil. Una imagen sigue a otra sin más vínculo que la curiosidad. Saberlo todo era saberlo así, sin progreso, sin la maduración ni el maceramiento de la información; tragarse de a bocados el todo que anida en cada parte solo se consigue en un instante.

Creo que una vez terminada la primaria, llegada la pubertad, la búsqueda de otros todos nos hizo olvidar los tomos multicolores de la enciclopedia.

Cuando chicos, nunca sabíamos, ni nos preguntábamos, por la suerte corrida por las zapatillas viejas cuando nos compraban un par nuevo. Desaparecían sin dejar rastro.

Toda la ropa, en verdad, en un momento desaparecía. Lo mismo ocurrió con los *losétodo*. Llegó un día en que no los vimos más, ni preguntamos por ellos. Acaso fueron regalados a un primo más chico, donados, o terminaron en alguna caja de esas que nunca se abren.

Ninguno de nosotros imaginó que un día iban a regresar a imponer de nuevo su lógica.

Eso sí, bajo otro ropaje.

Un final digno de *Toy Story*.

Es que hay totalidades que de la astucia hacen gala.

Trenes

A cuento de lo que sigue, poco importa que los hechos hayan sucedido como se los narra; incluso diría que es mejor que no hayan ocurrido: muchas veces la fuerza de un rumor dibuja mejor que cien lápices el verdadero retrato de una época. En el número nadie duda: fueron treinta y tres personas las que la curiosidad llevó a entrar una tarde al Salon Indien del Grand Café, en el boulevard des Capucines, en París. El interés pareció ser más científico que otra cosa. Después de todo, no había día hacia fines del XIX en que algún ingenio novedoso no dilatara el velo de lo posible. Traducido eso en mayor confort y bienestar, el hombre podía avanzar sobre un camino tapizado por las necesidades primarias satisfechas. Términos como *progreso* y *porvenir* no tardaron en adquirir acepciones verdaderamente positivas: clubes y barrios comenzaron a llamarse así de este lado del mundo.

Una vez que todos se hubieron acomodado en sus asientos del Grand Café, la luz de la sala se apagó y de pronto y sin aviso un tren se vino encima de los espectadores. Como se lee. Corrieron todos hacia la puerta con el corazón en la boca, como suele decirse, y luego, intuyendo

la naturaleza del susto, regresaron a su asombro. Eso sucedió el 28 de diciembre de 1895. Para el otro día, la noticia había llegado a toda la ciudad y no hubo quien quisiera perderse el espectáculo. Al parecer no fue esa la primera película de los hermanos Lumière sino *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* (el cine filma su propia génesis, como si declarara nomás de entrada su propia autonomía). Más allá de eso, lo que en la memoria ha quedado fue que los espectadores salieron espantados porque un tren se los llevaba puestos.

El segundo tren aparece casi diez años más tarde. Se trata esta vez de una locomotora que parte desde un pizarrón lleno de fórmulas que casi nadie entiende y de las que, con el tiempo, todos hablarán a cuenta de su propia malversación. Sin embargo, mucho antes de que un sablazo con destino de grafiti resumiera el asunto diciendo *todo es relativo*, entra a escena algún profesor de física y explica la teoría de la relatividad con el ya consabido ejemplo del tren, dos observadores y una fuente de luz que se enciende y choca frente a un espejo. Lo que se constata es que ciertas disciplinas del conocimiento ya han comenzado a separarse de la experiencia ordinaria y, en consecuencia, es necesario que aparezca un intermediario que explique un poco las cosas a los que somos peatones en la autopista de la ciencia. Se sabe también que el ejemplo de los trenes es solo eso y que hace falta, más allá de la intuición, el lenguaje propio de esta clase de conocimientos para comprender de qué van las cosas.

Ese mismo año, 1905, Henri Matisse y los fauvistas exhiben sus obras en el Salón de Otoño de París. Lo que ya se había vislumbrado con cejas enarcadas hacía más de treinta años, ahora se observa con verdadero disgusto y ni siquiera provoca la burla. El arte también se aparta de la experiencia cotidiana y hacen falta entonces los oficios de un crítico que interceda entre obra y público, que explique por qué se presenta como acabado lo que a todas luces es un apresurado boceto.

Nunca se sabe bien cuándo y dónde comienzan las cosas, no hay un solo arroyito que dé inicio al Amazonas, aunque pueda remontárselo hasta la cumbre desde donde fluye. Puede suprimirse esa corriente y de todos modos el Amazonas igual llegaría al océano. Y de igual forma, lo que se antoja ahora como río de grandes barcazas, es al mismo tiempo un arroyo que cae desde lo alto para que junto con otros conforme un nuevo lecho del que aún no conocemos nada. No hay un *todo empezó con*, queda dicho, aunque ya con el *Desayuno sobre la hierba* de Manet (1863) o las propias marinas de Turner el paradigma artístico de la representación comienza su etapa de crisis. El más abstracto de los dos es Turner, por eso sus cuadros llevan títulos abusivamente figurativos, como si en vez de pintar hiciera un identikit de lo que fluye. De modo que a medida que avanza el arte hacia su propia autonomía, es decir a medida que abandona su afán de mimesis, la labor del crítico se hace indispensable. Una suerte de bodhisattva que indica el camino para llegar a ser un buda. El problema radica

en que los caminos se bifurcan y muchas veces lo que se creía una ruta terminó en un callejón. Y no son muchos los guardias del tren que pueden alcanzar todas las estaciones: los que explicaban por qué Cézanne añade otro foco en el espacio o Gauguin divorcia el color de las formas, no pueden ver la razón que lleva a Picasso a multiplicar el punto de fuga o a Matisse a separar la figura del color (“Yo no pinto mujeres, yo pinto cuadros”, supo responder este último cuando alguien reprochó la factura de sus obras). En 1910 Kandinski compone su primera acuarela abstracta y se produce el cambio de paradigmas: el arte ya no representa al mundo de manera más o menos cabal, sino que le cabe presentar sus propios contenidos de acuerdo con sus propias reglas. O también: la pintura no es sino ahora la exhibición de sus propias reglas compositivas.

La atención puesta sobre aspectos formales hace desplegar la obra como un todo sin un foco de atención precisa. Del impresionismo en adelante, el contenido es pura excusa. Lo que importa es la tensión entre elementos plásticos.

Un proyecto de esa naturaleza requiere ignorar el punto de fuga, es decir, el lugar donde de alguna forma reposa la mirada. Y así como la perspectiva focal desaparece en la pintura, la tónica hará lo propio en la música. Y será difícil, o casi imposible, anticipar la nota musical siguiente. Ya no parece haber una secuencia obligada. A oídos profanos, la narración musical se empasta, es difícil seguir el discurso sonoro.



Cartel de la película *A la conquista del polo*, de George Méliès, 1912.