

TEXTO

Mihnea Mircan. *Palabras lobo.*

Las siguientes notas responden a facetas del extraordinario proyecto *Englishes* de Nicoline van Harskamp, a intuiciones y especulaciones contenidas en él, con especial atención al episodio más reciente de la serie, la película *PDGN* (2016). Estas notas no pretenden ser un análisis detallado de *Englishes*, sino, con suerte, un ejercicio dialógico que escucha las palabras que se inventan o se deforman, se exclaman y se analizan, se diseccionan y se estudian en un proyecto que entiende el idioma inglés como un instrumento de dominación y subversión, como una herramienta para la gestión de la corrección y la pureza, como un medio de transmisión viral. En lugar de condensar la propuesta con varias perspectivas de *Englishes* en un único hilo narrativo, las notas habitan la anamorfosis del proyecto; la variedad de cronologías, trayectorias geográficas, deseos y mutaciones, protocolos de codificación y descodificación que se intersecan en las obras mostradas; los distintos puntos hacia los que se despliegan simultáneamente, delineando entre todas un espacio de divergencia y composición.

Anamorfosis es precisamente eso, la copresencia no resuelta de distintas cuadrículas de perspectiva sobre el mismo plano pictórico, el espacio a través del cual uno cambia entre dos posiciones, cada una con su propia claridad rodeada por parches de opacidad y manchas de color. La pregunta general que se plantea aquí es si la sintaxis o la fonética, en lugar del pigmento o el píxel, pueden ser también los materiales del estiramiento o la deceleración anamórficos.

Mi punto de partida es un detalle topográfico de la creación de *PDGN*, en ningún caso esencial para el programa estético y político de la película. La aparentemente tóxica y extrañamente fotogénica ubicación pasoliniana elegida para el rodaje del film se encuentra en algún punto entre la sede de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 en la Isla de la Cartuja y un yacimiento minero abandonado. Juntos conforman un resorte alegórico, dado que podemos imaginar los espectros del crecimiento, la creatividad y el acuerdo planetario que pueblan el imaginario de las exposiciones universales en comunión con los subalternos fantasmales que salen de la mina, quizás caminando hacia atrás. Pero aquí me gustaría invocar una imagen de extracción diferente, con la convicción de que aún se puede arrancar algo de la relevancia del proyecto a la mina agotada.

El experto en el mundo clásico Richard Seaford afirma que la introducción de la acuñación en el mundo griego antiguo provocó un profundo cambio cognitivo que fue fundamental para la aparición de las tradiciones filosófica, científica y dramática occidentales. La invención de la «abstracción monetaria» preparó el camino a otras formas de pensamiento abstracto como la metafísica, la geometría y la lógica¹.

No había dos piezas de *electrum*, una aleación natural de oro y plata que se da en distintas proporciones, que tuvieran exactamente el mismo valor metálico: para que las primeras monedas, producidas alrededor del año 600 a. de C., existieran como unidades funcionalmente idénticas en un sistema de intercambio que sirviera para remunerar a los mercenarios o a los actores de tragedias, era necesario añadir algo a la moneda más ligera y, proporcionalmente, sustraer algo de la más pesada. Una sustancia abstracta actúa como bisagra en la estandarización de este proceso: un tejido conjuntivo inmaterial que se inventa en las minas y en los aspectos prácticos de las divisas y no en las empresas humanísticas y en otros nobles empeños.

Cuando Platón propuso la noción de «ser incorpóreo», había unos diez mil esclavos trabajando solo en las minas de Lavrio. Seaford pregunta: ¿tuvieron los sufrimientos corpóreos de los mineros algo que ver —conscientemente o no— con la devoción de Platón por lo inmaterial? Desde esa perspectiva, la descripción de la edificación de *La república*, un diálogo en el que Platón compara la ignorancia general de la humanidad con una cueva en la que los prisioneros no ven sino sombras, imágenes vacías proyectadas por el fuego en un muro de roca, parece basada en el acto de desviar la mirada, de apartar la vista de los sujetos menores que trabajaban sin descanso en los cimientos materiales de la abstracción. Se trata después de todo de una alegoría y no de la historia imposible de su emancipación: imposible porque no había palabras ni marcos de referencia para ello.

Entre estos oscuros vacíos reales e imaginados, los cuasi-seres quedan paralizados por las imágenes borrosas o cautivados por los ritmos adormecedores producidos al picar piedra, apartados de cualquier escenario político o metafísico: expulsados —o deportados— tanto de la realidad palpable como de las estructuras invisibles que la sustentan. Los mineros, ni reales ni abstractos, eran los muertos vivientes, inmersos en una no vida subterránea, caminando con dificultad por un mundo inerte al que no se puede añadir ninguna sustancia para recuperar valor y significado. Ya estaban en el infierno —o en lo que se convertiría en la plantilla de nuestra imagen del infierno— y su mano de obra muerta era el cimiento sobre el que se construirían los edificios futuros: teologías seculares, mecanismos de validación y castigo, expresiones de aprobación y crítica. Son el origen anulado, aquel que borra la acuñación de una moneda.

La historia de Seaford contamina la interpretación convencional de la abstracción, ya que incorpora un origen impuro en cualquier sistema establecido sobre un punto de vista singular, donde la plenitud del orden se revelaría ante un ojo incorpóreo. Revela una abstracción que no es totalmente abstracta, que borra sus huellas en los puntos de separación tangible y en las mezclas de lenguaje, deseo y dolor, para generar códigos de dominación y sumisión, ya estén esculpidos en metal, en carne o en el material más maleable del que están hechas las fronteras... Podrían ser nexos productivos entre, por una parte, la escena en la que la abstracción se extrae del suelo y se articula con otras rupturas de la textura del mundo, con la producción y valoración del yo político y, por otra parte, la combinación de excesos e insuficiencias de la película de Van Harskamp, que aceleran la comunicación entre los personajes y ralentizan la comprensión del espectador. La película subraya las multiplicidades frente a la singularidad del idioma inglés, el almacén ideológico que el inglés formula y que subyace bajo él; perturba la sintaxis o la fonética con

variaciones que se manifiestan como los rastros materiales de destinos itinerantes, actos de resistencia y huida.

En el experimento textual y tipográfico *Cross-examinations*, al que Van Harskamp también contribuyó, el filósofo Vincent van Gerven Oei reflexiona sobre un objeto suspendido entre dos regímenes de representación. En la antigua Grecia, un *basanos* era un objeto y una tecnología, un dispositivo reconvertido en una práctica judicial o viceversa, en cualquiera de los casos una anamorfosis de la pureza y la profanación. En una interacción similar a la de la geología y el inframundo de la esclavitud ya esbozado, el *basanos* mide la pureza del oro —para el que sirve como referencia— y la veridicción del amo del esclavo en su aplicación como forma de tortura.

«El esclavo», escribe Aristóteles, «es una parte del amo; como una parte animada del cuerpo, pero separada». En los documentos más antiguos dedicados a los procedimientos jurídicos, es la tortura de ese cuerpo esclavizado la que produce la prueba más segura de la solidez de un veredicto, el «decir verdadero»ⁱⁱ. Era una creencia común que el esclavo, al ser torturado, no podía sino decir la verdad, ya que no poseía un verdadero yo, de cuyos recovecos y capacidades de simulación pudiera surgir la posibilidad de la mendacidad o el perjurio.

Las exclamaciones angustiadas que describían las acciones del amo se arrancaban a la fuerza de la boca del esclavo. El cuerpo torturado del esclavo emite un lenguaje que no es el suyo y un dolor que está más allá de la redención o el alivio. En sus palabras rotas, el acusador busca el habla depurada del amo, así como fragmentos de griego correcto, indicios de competencia lingüística y de coherencia forense, no contaminados por el sufrimiento extremo que produce y declina el lenguaje. Una fuerza es físicamente infligida y abstractamente verificada. Es el amo, no el esclavo, quien se consideraba culpable o era exonerado: el esclavo no era sino un sustituto en el examen. El dolor del esclavo tiene lugar en un dominio en el que no hay ni perdón ni incriminación: el esclavo no es ni culpable ni inocente, tan solo insuficiente, un suplente para encontrar el oro y decir la verdad. En el mundo de los esclavos, la verdad y el dolor son indistinguibles, ya que no se pueden formular en relación con un término trascendente, con un horizonte situado más allá de la denotación inmediata. El esclavo, de hecho, no habla.

Si el cuerpo del esclavo es un conducto para la abstracción, un fragmento orgánico en un conjunto por lo demás inhumano que elimina los elementos contaminantes del lenguaje y la ley, me pregunto si la posición (y el movimiento incontrolado) del migrante o el refugiado no es igualmente catalítico en la encarnación de términos abstractos como la soberanía y la autonomía y en la definición de los marcos de referencia geopolíticos contemporáneos. Nuestra condición ha sido descrita como una de contención sin límites impregnada por vagas abstracciones y gobernada por la cacofonía. El no lugar de la unión y el del campamento existen en una relación topográfica indefinible, al igual que —en otros niveles— los refugios temporales y las amenazas de deportación, las fronteras porosas o impregnables, las nuevas jurisdicciones creadas para satisfacer los criterios humanitarios y, a la vez, aplicar los procedimientos operativos de los nacionalismos. Dos mundos se superponen o existen en una relación topográfica imposible de especificar: se intersecan en nuevos valores y verosimilitudes en los que las leyes se encuentran

con nuevas rutas de huida del hambre o de hogares que se han convertido en cráteres de bombas y las hacen abstractas. Se inventan nuevas inmunidades en relación con cohortes de monstruos (en el sentido etimológico de los entes que necesitan un nombre, un orden de significado). Se construyen barricadas en torno a apocalipsis prefigurados, surgen non sequitur estratégicos que parecen integrar «valores fundamentales», contratos sociales negativos que obstruyen la visibilidad de las tierras de nadie éticas, nuevos formularios de solicitud y nuevas palabras para el tránsito o el estancamiento —el habla convertida en muro o en contradicción programática— que se diseñan para silenciar la audibilidad de dificultades más amplias. Los obstáculos nacen de una nada tóxica, comunidades enteras se someten al patrón sociológico de «cuántos son demasiados», una pregunta que repite hasta el infinito su propia falta de sentido.

La cuestión de la migración ha producido un abrumador volumen de discursos políticos, pero sus adjetivos y adverbios están anclados en la misma operación: una interjección para enmascarar la falta de palabras adecuadas, un silogismo en lugar de una admisión, un adjetivo sumado a un punto muerto. Las fracturas existentes entre quienes solicitan aceptación o seguridad y quienes la otorgan son quizás proporcionales a la distancia (y la complicidad) entre dos formas de certificar la veridicción de los migrantes: los exámenes dentales propuestos recientemente por un político británico para determinar la edad de los refugiados de Calais y las auscultaciones de los lingüistas forenses. O por la acción de una mano enguantada que empuja hacia abajo una barbilla para exponer la boca a una máquina de rayos X o a través de los parámetros no revelados de una ciencia dudosa, se refuerza una división de no ver o no escuchar y se impide un acto del habla verdadero. La enunciación se devuelve a la cavidad de la boca o se trata como una configuración de vocales y consonantes legalmente responsable. Los cambios de un acento, su forma fonética híbrida y prestada, dan testimonio no ya de los orígenes de alguien (que es lo que los lingüistas forenses demuestran o descartan) sino de un estilo de vida inestable, frecuente en aquellos que buscan asilo, que podrían hablar en una mezcla irregular de lenguas y cuyas palabras podrían relatar un viaje en vez de delatar el arraigo en un solo lugarⁱⁱⁱ.

Como ocurre con todas las incursiones de éxito en universos alternativos, no se puede establecer dónde y cuándo se producirá el futuro de *PDGN*, qué sucesos políticos lo desvincularán de nuestro presente y harán realidad su utopía: utopía, un lugar distinto que tiene una ley, en este caso una jurisdicción aplicada por medio del uso de un idioma al que todos los hablantes contribuyen y del que ninguno es nativo. Algo ha perturbado, reestructurado o atajado los procesos por los que la escasez y los derechos se circunnavegan mutuamente. De un modo similar al recién llegado cuya aparición narra el film, visitamos un lugar en el que la «homodíaspora» (la formulación procede de *Embassytown*, de China Miéville), la representación de un viaje sin fin, ha encontrado su destino. Como este recién llegado, nuestros acentos y entonaciones no serán investigados y validados, nuestra competencia lingüística no se pondrá a prueba, sino que se le permitirá entrar en escena, aprehender o formular las realidades o ideas que estén a su alcance.

Los «otros lugares» de origen se han codificado en las variedades del inglés que los personajes usan cuando hablan entre ellos: «otros lugares» convertidos en el «aquí» de la película, redefinidos

en consecuencia como un «otro lugar» con respecto a nuestra frustrada comprensión dependiente de los subtítulos^{iv}. Ente enredo de puntos de partida y de llegada, que dota a las palabras de una eficiencia conversacional acordada entre los protagonistas y que solo se nos revela parcialmente, me hizo pensar en una capacidad mimética del lenguaje, en un proceso de replicación o incorporación por medio del cual las experiencias de lugar y de cruce se inhalan en las palabras y se exhalan en la entonación. En un lenguaje generado por adherencia, impregnado con restos o esporas que se transportan y se distribuyen.

Es quizás esta cualidad adhesiva del lenguaje, compuesto por actos de habla que funcionan como imágenes de contacto, la que podría dejar una sensación de desorden al ver la película: de sedimento, acumulación, excedente. Escuchamos palabras que se encuentran en un lugar equivocado, aceleradas o ralentizadas entre nuestra comprensión y la alianza lingüística que une a los protagonistas. Palabras en el sitio erróneo, *palabras lobo*, como si se tratase de los hombres lobo que patrullaban los límites de los mapas modernos y poblaban el imaginario de las mutaciones, criaturas que se resisten a la domesticación (como humanos) y al decoro (como lobos). Si extrapolamos la propuesta de Van Harskamp, podemos imaginar unas raíces mutantes del alemán, el griego y el latín replantadas en suelos extranjeros, árboles etimológicos cruzados, sinónimos y antónimos que se multiplican, sustantivos transgénero y relaciones preposicionales que destruyen el sentido de «sobre» y «con», relaciones entre palabras que están giradas hacia el presente, en lugar de hacia un idioma original imaginario.

Creo que los personajes de la película pertenecen a una categoría reciente de otredad en la producción artística. Estos otros no nos miran con el fin de permitir un reconocimiento facial, una celebración del exotismo, una validación de los tropos de la estética relacional y del arte identitario posterior al 89, que en mi opinión son las principales fuentes del discurso que este paradigma ha reemplazado^v. No se prestan de inmediato a la traducción al inglés por parte del arte contemporáneo: esto —comentó Van Harskamp con agudeza durante la conversación— es tal vez lo que hace el arte contemporáneo: traducir el mundo al inglés. En lugar de hacerse visibles ante nosotros, se dan a conocer mutuamente y sitúan la comunidad no en un carnaval de reconocimientos propio del mundo del arte, sino en un redil que parece estar fuera de nuestro alcance.

Estas nuevas figuras de alteridad aparecen en prácticas que no pretenden atrapar y domesticar al otro para, por ejemplo, entrevistarle sobre su traumática historia o su visión de la democracia. En lugar de eso, los otros sin rostro aparecen inmersos en un viaje intencionado o un tránsito forzoso, capturados en lugares desiertos de interlocución política. Son las piezas del engranaje de una máquina semántica que altera la dialéctica de la distancia y la proximidad que hemos heredado del discurso de la globalización, de aquellos que escribieron el relato de la cosmogonía neoliberal y también de quienes deploraron su mortal homogeneidad. Apartándose de los fantasmas de la asimilación, estas prácticas buscan modos de creación de sentido que no se basen en las identidades clarificadas, sino en la imagen borrosa de su huida, en los sonidos apagados de su habla. Recorren un espacio con diversas perspectivas, marcado por gestos de insurrección simbólica que, en apariencia, no tienen un destinatario directo.

Los personajes de Van Harskamp están unidos por transacciones emocionales cuyos detalles no se divulgan: solo ellos pueden darse algo que no tienen, solo ellos pueden mantener el equilibrio de un mundo compartido, solo ellos saben por qué son indispensables los unos para los otros. Esos «otros» parpadean en un mapa de trayectorias nómadas, hablando en un idioma itinerante —que quizás podríamos llamar «itineranto»—, buscando la palabra adecuada, aquella que hibridará la pertenencia y el desplazamiento en su articulación vocal. Camuflado en el lenguaje, retirándose en espacios privados de atención y consuelo, de crianza y sustento, su mundo no es un conjunto simétrico de puntos de vista cuya frontalidad se pueda devolver en nuestra visita. Aquí nos adentramos en un espacio de caras vueltas, medio enterradas en el idioma; se nos invita a pensar en la solidaridad con participantes extranjeros y reticentes en un espacio público que está plegado sobre sí mismo.

Su futuro existe más allá de un derecho abstracto a tener derechos. Han conquistado el inglés, ampliado el significado de algunas de sus palabras, desviado y alterado otras. Han habitado el idioma, construido un idioma en otro idioma. Estoy adaptando aquí una de las formulaciones más famosas del manifiesto de 1989 *Elogio de la creolidad* de Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant, que sugieren que se puede compartir en el idioma una forma de ciudadanía que funcione políticamente como una heterolingüística. Este proceso se basaría en dos fuerzas esenciales: la de un juramento y la del derecho a asignar nombres.

Estos actos hermanados —el juramento y la asignación de nombres— están delicada pero persuasivamente integrados en la película de Van Harskamp. Al verla y recorrer la instalación, el inglés aparece a la vez como imperio y como lengua franca, como refutación y disparidad entre los hablantes no nativos y los nativos en inferioridad numérica, con los muros exteriores aislados frente a la desaparición futura o vulnerables a ella, al avance de lenguas que hoy son subalternas. En su rodeo a través de las futurologías, predicciones e imaginaciones, en su visión del idioma como un metabolismo, *Englishes* analiza cómo (y a quién) sanciona el idioma: «sancionar» es un autoantónimo, una palabra lobo oculta en el diccionario cuyos significados perfectamente contradictorios se activan por medio de la entonación o el contexto. Las intensidades o los énfasis políticos del proyecto se desarrollan entre estas posiciones diferentes del ser sancionados.

Al visitar la instalación, uno imagina nexos narrativos que entrelazan las distintas películas presentadas. Quizás los niños del experimento del idioma liberado con nuevos nombres y diccionarios triturados que aparecen en *Wer Mae Hao* crecen en la sociedad de PDGN; las traducciones al inglés del *Pygmalion* de Bernard Shaw que recoge *A Romance in Five Acts and Twenty-Five Englishes* hacen que los roles sociales, delineados y a la vez transgredidos en el texto original, den vueltas en torno a un nuevo conjunto de vectores sociales y divisiones políticas calibradas con respecto al análisis fonético de la pronunciación de la propia artista en *Her Production*. Un coleccionista de ingleses de Rumanía entrevista a quienes esperan un visado en Noruega. Esta polifonía de entonaciones y aspiraciones, de usos y usos contrapuestos del inglés, suena como una negociación en el idioma y sin él, alrededor de su sistema nervioso y en toda la extensión de sus extremidades: una negociación de normas y desviaciones, de vidas buenas y malas, y las palabras o inflexiones que miden su distinción. «¿Cómo se vive una buena vida en una mala vida?»^{vi}. Con esa pregunta en mente, *Englishes* nos muestra el léxico y los procedimientos de una nueva ciencia: una antropología de la buena vida.

i El argumento se desarrolla en el libro *Money and the Early Greek Mind* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004). Una versión abreviada aparece en el ensayo «Coinage, Metaphysics and Drama», en Anja Kirschner & David Panos: *Ultimate Substance*, ed. Annette Südbeck (Berlín: Revolver Publishing, 2012).

ii Véase Vincent W.J. van Gerven Oei, «Lemma», en *Cross-examinations*, ed. Mihnea Mircan (Gante: MER Paper Kunsthalle, 2015).

iii Véase Lawrence Abu Hamdan y Mihnea Mircan, «Conflicted Phonemes», *Nero*, n.º 34 (primavera de 2014).

iv Los espectadores de *PDGN* pueden elegir subtítulos en holandés, chino mandarín, árabe o español. El diálogo no se traduce al inglés estándar.

v Esta idea se formula de una forma más extensa en «Visiting the Viewpoints of Others. On Nilbar Gures's Camouflaged Portraits», *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n.º 36 (verano de 2014).

vi Judith Butler, «Can One Lead a Good Life in a Bad Life?: Adorno Prize Lecture», *Radical Philosophy*, n.º 176 (noviembre/diciembre de 2012).

Este ensayo ha sido realizado por BAK Utrecht con ocasión de la primera exposición de *Englisbes* y *PDGN* en 2016.