



La corrosión de las escalas (demasiado humanas).

La cueva de Liliana Colanzi:
un ojo geológico que registra los hilos
enmarañados que tejen las historias de la Tierra

Belisario Zalazar*

Vivimos en tiempos de promesas de inmortalidad, colonización extraterrestre, revoluciones y revelaciones cognitivas, máquinas espirituales y cuerpos gloriosos, a costa de sistemáticas destrucciones y extinciones.¹ El reverso de las narrativas *tecnológicas*, las cuales están saturadas de un optimismo megalómano y cuyo film podría titularse *Homo deus*, nos sumerge en un clima inédito. Asistimos, afirma Claire Colebrook, a un concepto de clima que supone un salto cualitativo con respecto a la noción meteorológica estándar del mismo, “something that binds us to this time on the earth, with its own depletions and limits” (2014, p.10). Este concepto ampliado, efecto de un evento que desafía los bordes del pensamiento que las sociedades humanas modernas se han forjado por siglos, estira los marcos de cognoscibilidad que tornan posible todo lo pensable e imaginable sumiéndolos en un camino “where humans begin to imagine a deep time in which the human species emerges and withers away, and a finite space in which ‘we’ are now all joined in a tragedy of the commons” (Colebrook, 2014, p.10). Sumidos en este nuevo clima, en esta esfera loggo-afectiva que nos ha puesto a todas las especies en el mismo barco:

1 Claire Colebrook distingue tres tipos de extinciones que acechan el pensamiento y la imaginación del mundo por venir. “There are three senses of extinction: the now widely discussed sixth great extinction event (which we have begun to imagine and witness, even if in anticipation); extinction by humans of other species (with the endangered species of the ‘red list’ evidencing our destructive power); and self-extinction, or the capacity for us to destroy what makes us human” (2014, pp. 9-10).

*Instituto de Humanidades / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
belazalazar@gmail.com

we need to embark on a notion of climate change that includes the radical alteration of knowledge and affect that accompanies the very possibility of climate. It is only possible to think of climate change in the meteorological sense –with humans now bound to volatile ecologies that they are at once harming and ignoring– *if some adjustment is made to the ways in which we think about the relations among time, space and species.* (Colebrook, 2014, p.10)²

Un peligro se esconde, no obstante, por debajo de este evento conceptual que sacude al pensamiento y es el de pensar que un salto en la escala para aprehender el evento del cambio climático traerá como efecto el manejo de la situación y la toma de control de comando de la nave nodriza Tierra.³ Las redes intractivas que con-forman y con-figuran la compleja multiplicidad de líneas temporales y estratos multiescalares del planeta tierra, a su vez abierto y poroso a fuerzas materiales y energías provenientes del Afuera extraplanetario, “exceed any manageable point of view” (Colebrook, 2014, p.11).

El punto de vista refiere tanto a la sustancia material, orgánica o inorgánica, del ojo que observa, cuanto a la forma en que ese ojo mira, organiza y dispone los elementos que lo rodean en una narración, una máquina de contar (si es que estas dos instancias no forman una sola). En su multicitado ensayo *The Great Derangement* (2016), el novelista y crítico literario indio Amitav Ghosh arriesga la hipótesis de que la incapacidad para hacer frente –*face to Gaia*– a la crisis climática tiene su génesis en un trastorno cognitivo-perceptivo que ha causado estragos en la imaginación, fruto de un acostumbramiento excesivo a la lectura de novelas enclaustradas en el régimen formal del realismo burgués. El crítico argentino Gabriel Giorgi lo resume de la siguiente manera:

Esta limitación, dice Ghosh, no pasa por una decisión de contenido, sino fundamentalmente por una tradición formal del género: para poder narrar el mundo de la emergente burguesía europea –y luego global–, la

2 El subrayado es nuestro.

3 El programa de Terraformación impulsado y dirigido por el geo-ingeniero y diseñador sistémico Benjamin Bratton en el Instituto Strelka asoma como el proyecto más acabado de esta idea.

novela tuvo que filtrar escalas temporales o espaciales cósmicas y planetarias, magnitudes vastas que no encajaban en la episteme burguesa, con sus leyes de probabilidad y predictibilidad. La novela se define como género, observa Ghosh, a partir del filtrado, la segregación de magnitudes temporales y espaciales que desbordan el mundo que la emergente burguesía quiso modelar, y que produce, evidentemente, una naturaleza, si no completamente domesticada, al menos capaz de ser enmarcada en esos límites en los que el género define *lo narrable*. (Giorgi, 2020, p. 3)

En el desarrollo de su argumento, Ghosh detecta que la ciencia ficción⁴ aparece, en paralelo a la novela burguesa moderna, como un género que se ha caracterizado por narrar y tomar como propias las escalas temporales que superan en centurias, años luz o eones, la duración de una vida humana (sea individual o colectiva en todas sus formas –una comunidad, una nación, una Edad, una cultura, e incluso la de la larga marcha de la especie–), y en ese movimiento ingresan agentes y actores no humanxs en el espacio expandido de la imaginación científica (cyborgs, robots, alienígenas, etc.). Sin embargo, la segregación de la CF como un subgénero producido en las cadenas de montaje de la industria cultural y el consumo masivo relegaron su lugar como aparato estético digno de atención. La CF proyecta y avizora temporalidades en principio –y por principio prescriptivo– inimaginables, cuya datación detona los límites sobrios a los que se acostumbró la racionalidad histórica moderna en su insistencia por desmarcarse del *in illo tempore* propia de los relatos míticos.

La imagen cristalizada de la CF es la de una narración en la que el mundo narrado se ubica en un futuro tecnológico que, mientras más se distancia del mundo presente compartido por autorxs y lectores, mayores avances habrá acarreado a ese mundo futuro, como resultado de las leyes del progreso. Mientras mayores distancias temporales existan entre el mundo presente y el mundo futuro imaginado por la CF, mejores tecnologías habrán aparecido en este último. Las leyes del progreso gobiernan el tiempo en esta imagen CF de sentido común. A su vez, un amplio espectro del género no solo se aleja en magnitudes mensurables en años (parámetro cero de las medidas temporales desprendidas de nuestro aparato calendárico), sino que especula y pone a trabajar las distancias espaciales,

4 De ahora en más CF.

mudándose a planetas o naves espaciales ubicadas a distancias siderales de la Tierra, punto de partida de la mayoría de las *space opera*.

Si la CF se teje con las mallas del tiempo, esas mallas abarcan escalas y distancias inmensas así como dimensiones ínfimas e imperceptibles; magnitudes inmanejables, parafraseando a Colebrook, que ponen en entredicho el programa de comando de un universo hecho a la medida del Hombre, pese a que el género en sí mismo haya sido colonizado por los imaginarios imperialistas y falocéntricos en su apogeo a mediados del siglo pasado, como bien lo supieron denunciar y trabajaron para desmontar y producir alternativas CF Úrsula K. Le Guin, Octavia Butler, Angélica Gorodischer, o Philip K. Dick, entre otras voces.

Si bien el tópico del futuro parecía una regla del género, las obras que fueron formando parte del archivo de la CF contravinieron ese presupuesto, y los saltos hacia el pasado o la estancia en un presente disimulado que diverge en aspectos significativos del mundo cero del autor, demostraron que los tiempos surcados por la ficción tecnocientífica se disparan en múltiples direcciones.

El relato *La cueva* de la escritora boliviana Liliana Colanzi es un buen punto de partida para recorrer los meandros especulativos que suscita el tema de las escalas no humanas. Para muchxs críticxs y analistas literarios, difícilmente este cuento pueda formar parte de un corpus de CF canónico. Faltaría, por ejemplo, el novum tecnológico diseminando sus efectos en la textura del mundo ficcional, así como el impacto en las acciones y modos de existencia de las sociedades humanas que allí viven. En el desarrollo de nuestro análisis demostraremos que la perturbación de la escala humana se produce sobre todo en el modo en que se concibe la categoría del novum tecnológico de Suvin (1972). Para el crítico nacido en Zagreb el novum tecnológico lo es en tanto sus efectos se hacen sentir sobre las sociedades humanas. Es decir, el novum es tal, si y solo si provoca una alteración en las relaciones entre humanxs que dan lugar a la conformación de un mundo de sentido para esxs humanxs. Como consecuencia de esta alteración sobre el concepto del novum tecnológico, el aparato hermenéutico que circunscribe el sentido y lo propio del género de CF adquiere formas extrañas, irreconocibles a tal punto que cambian lo que es importante y lo que no (Clarke, 2019), para quién, o para qué tipo de entidades, en qué tiempo y como consecuencia de qué reglas (ya no leyes) de encadenamiento causal. En *La cueva*, el novum tecnológico no es el

resultado de la ingeniería de las sociedades humanas, y los efectos que el novum desencadena no provocan un extrañamiento del mundo solo para existentes humanxs.

Para empezar, podría decirse que la protagonista del relato es el propio espacio, una cueva; el escenario sale del fondo y ocupa el centro de la escena. La máquina narrativa se pone en funcionamiento para contar los eventos, a través de milenios, que suceden al interior de la formación geológica, o bien los efectos y consecuencias que esta *produce* sobre una multiplicidad de actores. Denominemos a esta máquina un *ojo geológico*, un ojo que observa y relata los hechos separados en el tiempo, pero unidos por huellas y marcas materiales, en apariencia inconexas e imperceptibles, presentes en el archivo geológico de la cueva –verdadero *sensorium posthumano* diría la Colectiva Materia–. Ojo geológico “[that] dissolves into layers of rock (...) beyond human time and perception” (Colebrook, 2014, p. 25). Vistos desde este ojo geológico, los actantes y el espacio (o los espacios) en el que estos se desenvuelven se tornan un signo flotante cuyo rol se ve permanentemente intercambiado de acuerdo a la escala desde la que observamos o decidimos enfocar las acciones y encadenar sus efectos. Por ello, si bien la cueva, como adelantamos, puede ser el agente protagonista, no pierde su rol espacial. Y las múltiples formas de vida y cuerpos abióticos, asimismo, ora parecen ser meros objetos pasivos sin capacidad de respuesta, ora se posicionan como agentes decisivos en las redes de inter- e intracción que co-habitan el “espacio inerte” de la cueva.

Desde un punto de vista ceñido por reglas específicas de la CF concebido como género abstracto y estable, habría dos entradas-capítulos de los que componen el cuento, capaces de ser definidas como perteneciente a dicho género. Se trata de las entradas 7 y 8. La primera es la escena-lapso temporal en que Onyx Muller se materializa en la cueva a través de un portal que hace las veces de túnel que conecta dos dimensiones espacio-temporales intransitables bajo las leyes físicas estándar, es decir, sin una intervención tecnológica que lo haga posible. La escena 8, en cambio, acude al tópico de la vida extraterrestre que ha marcado a fuego el imaginario público sobre el género contando historias de contactos marcianos, invasiones alienígenas a la Tierra, conquistas de planetas y estrellas lejanas por parte de imperios intergalácticos terrestres, etc.

Veamos la escena 7. La teletransportación mediada por dispositivos capaces de manipular los tejidos del espacio-tiempo y realizar el sueño

de los viajes en el tiempo (plausible a partir de las teorías relativistas post-einsteinianas) es un tópico de la CF, por lo menos desde que en 1985 se publicara *La máquina del tiempo* de Wells. En esta escena el viaje se revela como un error de cálculos del dispositivo que, si bien funciona como máquina del tiempo, fue construido como una sofisticada consola de realidad virtual. El viaje de Onyx debiera ser interactivo, un juego que tendría lugar en el ciberespacio, término que refiere a “the notional space of the internet and virtual reality, to the computer generated environments into which human beings can enter through a computer or a virtual-reality suit” (Roberts, 2006, p. 124), y que el mismo Onyx intuye como “algún paraje no indexado de la deep web” al que llegó por “una interferencia” (Colanzi, 2022, p. 27). Sin embargo, el ciberespacio, lo sabemos gracias al ojo geológico instalado en la cueva, no es tal sino aquella que se corresponde con el Jurásico de la Era Mesozoica de la Tierra. Onyx ha viajado a un pasado remoto de la historia de nuestro planeta en lugar de haber experimentado una mera simulación virtual e interactiva en el ciberespacio.

En tanto artefacto técnico, la consola debería haber teletransportado al avatar del usuario/jugador a un mundo virtual, según la intención y el plan de uso para el que fue diseñado. Sin embargo, ese plan de uso falla y el artefacto, sin mediación intencional humana alguna, ni de parte de lxs diseñadores e ingenieros ni de parte de una desobediencia creativa por parte de los usuarios efectivos, cumple una función imprevista y agencia por sí mismo una intervención/invencción en el mundo narrado. El artefacto surgido de la pericia ingenieril y técnica humana opera un desvío no solo imprevisto en cualquier plan de diseño abierto como el del videojuego que suponemos forma parte de la vida cotidiana de Onyx, sino que la posibilidad de que haya sido capaz de romper por sí mismo la ley de la entropía y el cruce de fronteras que separan lo real/material y lo virtual/simulado jamás es pensada por el jugador humano. Siguiendo los exhaustivos desarrollos de Sandrone (2016) en torno a los enfoques y la naturaleza ontológica de los objetos artificiales, la consola deja de ser un artefacto en los términos en que es definida y abordada esta categoría por las que el filósofo argentino llama *filosofías del artefacto* (Sandrone, 2016, pp. 50-54), y se convierte en un sistema artificial “que [escapa] a la capacidad de uso e, incluso, de percepción humana” (Sandrone, 2016, p. 53).

El desvío, esa pequeña falla creativa no prevista, instaurado por el agente artificial sin mediación intencional humana, instala una especie

de *bug* en el pequeño universo correspondiente al arco temporal de Onyx, llevándolo a un viaje *prehistórico* (según la Historia antrópica) y *geohistórico*. La consola hace cosas, agente autónomo sin intención (la cuestión de la intencionalidad o el de la inteligencia de las máquinas no es un problema planteado ni insinuado aquí), abre portales en el tejido continuo del espacio-tiempo y contraviene la dirección de la flecha del tiempo.

En cuanto a la escena-fragmento 8, la narración se traslada a un futuro distante, tal vez a miles de años de nuestro presente, cuyas coordenadas en el cuento podemos situar entre la historia de Xochitl narrada en la escena 2, y los experimentos científicos efectuados sobre el cristal de la cueva de Naica en 2017, notificados en la escena 6. En ese futuro, las criaturas humanas que dibujaron las paredes de la cueva, y dejaron otros rastros fósiles como una pulsera y una lata de Coca Cola, han desaparecido del planeta Tierra. Solo un individuo proveniente de una civilización alienígena acostumbrada a viajar por las estrellas se interesa por el pasado de esos mundos que habitaron alguna vez la cueva “que comenzó a frecuentar” (Colanzi, 2022, p.28) cuando los de su especie decidieron emigrar y dejarlo solo. Aquí el encuentro entre humanxs y extraterrestres que tanta fascinación ha despertado en la imaginación moderna, por lo menos desde los tiempos de Kepler, pero sobre todo en el último siglo, deja de lado la guerra de los mundos y el anhelado y siempre postergado momento de *contacto* con formas de vida inteligente distintas a *Homo*, y pone a trabajar el tópico desde una óptica diferente. El encuentro es de tipo arqueológico, pero el sujeto de conocimiento en este caso es un organismo dotado de ventosas que al parecer llegó a la Tierra siguiendo la costumbre nómada de su pueblo “que siempre estaban formando nuevas colonias, mutando y adaptándose” (Colanzi, 2022, p. 28). El objeto de estudio de este arqueólogo alien son los mundos terrestres que perviven a través de restos fósiles depositados como escombros en el fondo de la cueva. De esos mundos pasados le intriga averiguar quiénes fueron las criaturas que pintaron las paredes.

En estas dos escenas de *La cueva* las características de la CF son reconocibles: de un lado, la presencia del novum tecnológico, del otro el encuentro con una otredad alien, aunque en ambos casos esos tópicos se desarrollen en estructuras un tanto insólitas y alejadas de la vertiente dura de la CF. Pero hay algo más, o hay alguien más, otro sistema artificial que participa de estas escenas, otro agente maquínico que permite que

sepamos todo esto. Lo que llamamos el ojo geológico observa, registra y transcribe/proyecta las imágenes que forman parte del viaje al pasado y que debió ser solamente un juego ceñido al espacio virtual y a los canales de internet, así como está allí en el futuro distante. Ese ojo no funcionaría solo como una instancia narrativa que se hace cargo del relato tal como nos lo enseña la narratología. Ese ojo instalado en el mundo intradieгético en la cueva participa de las acciones, sin ser visto, sin que nadie a lo largo de las escenas perciba su presencia. Nuestra hipótesis es que ese ojo es una compleja maquinaria técnica que yace fijo a lo largo de milenios al interior de la cueva. Precisamente ese sistema artificial que pareciera reunir un set de funciones variadas de registro, procesamiento y transcripción de información (filmación y proyección de eventos; almacenamiento de saberes constituidos en ciencias como la epidemiología, la biología, la geología, la historia, etc.; saltos no lineales en el continuum del espacio tiempo) y que se mantiene en una posición fija abre la lectura en clave CF del cuento completo.

El *ojo geológico-sistema de registro y escritura-máquina del tiempo* es lo que con su imperceptible presencia nos abre las puertas a los sentidos CF del texto. Recordemos en las palabras de Adam Roberts las características de este género:

A piece of futuristic, extrapolated technology is most often the technological novum that distinguishes a story as SF in the first place and is, therefore, more than merely a decorative addition to its narrative. More than this, it is the metaphorical effectiveness of technology in SF that focuses the SF encounter with alterity in its most suggestive locus. (Roberts, 2006, p. 110)

De este modo, lo que parecía una mera adición decorativa leída a partir de la escena 7 pasa a ser un elemento distintivo una vez descubierto el novum tecnológico del ojo geológico.

Este sistema maquinico ¿está en la cueva o es parte de esa formación rocosa cuya existencia se confunde con lxs existentes bióticos y abióticos que allí co-habitan de maneras enmarañadas y conflictivas? La ambigüedad de la pregunta es parte del efecto de sentido del cuento, el cual desde una lectura harawaiana sobre la ciencia ficción, dispersa las ideas sobre lo tecnológico y lo no tecnológico, lo artificial y lo natural, lo orgánico y lo

maquínico, lo humano y lo no humano introyectando un virus *weird* en el cuerpo de la CF. Las escalas en este punto importan. En ellas están implicadas los géneros literarios, los actores y actantes de las historias que acaecen en la cueva, las temporalidades, en fin, la serie de mezclas, encuentros y desencuentros en que “especies compañeras se infectan mutuamente” (Haraway, 2019, p. 57). Los detalles en *La cueva* importan. Los detalles escalares importan en este cruce de escenas compartidas en el largo devenir de la cueva, donde lo que emerge del humus de la tierra sedimentada en *historias* es la ininterrumpida simpoiesis, hecha de cortes, recomienzos, digresiones, bifurcaciones y encapsulamientos de hilos que se embrollan con-formando seres con capacidades de acción y afectación mutua. La *simpoiesis*⁵, la compleja configuración de mundos mortales en el planeta Tierra, se condensa, en el cuento, en las potencias chtónicas del espacio *n-dimensional* de la cueva.

La cueva es la consecuencia, el efecto y la causa, el sujeto agente –sin que medie contradicción en este enunciado– de la poiesis de seres y sus líneas narrativas que impacta en nuestro sistema nervioso a través de la lectura. En cuanto a las escalas reconocemos dos perspectivas temporales que enfatizan elementos y componentes distintos en cada caso al nivel de los hechos narrados y que, de acuerdo a la escala adoptada, arrojan luz sobre los movimientos, las redes de relaciones y las líneas causales, ya sean directas, diferidas, difusas o cerradas, que suceden entre los existentes de la cueva.

La primera escala es la sincrónica y coincide con el comienzo y el final de cada escena-fragmento narrado. Esta escala, asimismo, abarca diferentes lapsos temporales de acuerdo a la naturaleza de los actores implicados en cada historia tomada como un momento particular, relativamente aislado. En esta escala ya accedemos a una temporalidad multiespecie. La

5 En el mundo SF mortal propuesto por la ficción teórica, real y científica de Donna Haraway, la *poiesis*, es decir la producción y narración de mundos que acaecen en nuestro planeta, “es sinchtónica, simpoiética, siempre asociada sin ‘unidades’ de inicio y las consiguientes ‘unidades’ interactivas” (Haraway, 2019, p. 63). Como sugiere Beth Dempster, a quien cita Haraway, la simpoiesis refiere al término de los sistemas producidos de manera colectiva que no tienen límites espaciales o temporales autodefinidos. La información y el control se distribuyen entre los componentes. Los sistemas son evolutivos y tienen potencial para cambios sorprendentes” (Dempster en Haraway, 2019, p. 63).

segunda escala corresponde a una mirada diacrónica, donde el ojo analítico, el de nosotros lectores, se solapa a la máquina de contar instalada en la cueva y se desplaza entre milenios estableciendo conexiones entre las historias en el *tiempo profundo* de la Tierra⁶. Una de las características de esta última escala radica en que el ojo geológico, la máquina de contar, está equipado con una serie de saberes y técnicas discursivas, reconocible en ciencias modernas como la geología, la microbiología, la epidemiología, que le (y por regla transitiva nos) permite afirmar cosas sobre el mundo-cueva arribando a una especie de omnisciencia cósmica que cruza pasados remotos prehumanos y se extiende hacia futuros posthumanos donde, por ejemplo, una forma de vida inteligente con ventosas dedicada a formar colonias en otros planetas nada sabe “de las criaturas” que dibujaron “las antiguas pinturas en las paredes”⁷ (Colanzi, 2022, p. 28) de la cueva.

6 Tiempo profundo, *deep time*, refiere a los descubrimientos realizados por James Hutton a fines del siglo XVIII, cuyas pesquisas abrieron el campo de lo que años más tarde conformaría la ciencia de la geología. Batallando contra las teorías de una Tierra creada por Dios hacia no más de 6000 años, extraídas de la Biblia por hermeneutas cristianos, Hutton descubrió un tiempo mucho más vasto. Sumergiéndose en las profundidades de las rocas descubrió estratos ya no de miles sino de millones de años atrás, viajando en su máquina especulativa hacia una Tierra formada en ciclos fosilizados en capas y estratos geológicos. Décadas más tarde, Charles Lyell codificó muchas de las incomprendidas y oscuras ideas de Hutton acumuladas en miles de páginas, y escribió *Principles of Geology* “his magisterial compendium of factual information about rates and modes of current geological processes— proving that the slow and steady operation of ordinary causes could, when extended through deep time, produce all geological events” (Gould, 1996, p. 6). Para una exposición de las implicaciones revolucionarias del concepto de tiempo profundo remitimos al libro de Stephen Jay Gould *Time’s arrow. Time’s cycle. Myth and metaphor in the discovery of geological time* (1996).

7 Esas pinturas, serían, siguiendo la estela de la escala diacrónica, las marcas de sangre de plantas de pies y manos impresas en la roca por una madre humana y sus dos bebés, pertenecientes a grupos de cazadores nómadas en tiempos del Pleistoceno, más precisamente quizás durante la última glaciación. Las marcas en el texto permiten reconstruir, mediante el conocimiento de ciencias como la paleontología, este hecho y datar allí las acciones de la escena 1 del cuento: “lo que importaba era ser hábil para cazar y ágil para correr”; “las hembras jóvenes iban tras el rastro de los bisontes”; “había sobrevivido a los gonfotéridos y al frío”; “el viento empujó ráfagas de nieve entre los carámbanos”; “se echó a correr a través de la estepa nevada” (Colanzi, 2022, pp. 27-29).

Paradxs en la primera escala, la sincrónica, el tiempo no presenta muchos problemas y las escenas se suceden como un mosaico de anécdotas dispersas sin relación aparente, pero que acontecen en el Tiempo. En cambio, una vez situadxs en la extensa y vasta escala geológica, la idea de un tiempo único que avanza y contiene los eventos pasados y futuros constituyendo un mundo de sentido totalizable se ve perturbada. De esa perturbación surgen en cambio trayectorias múltiples que son en sí mismas el trabajo dinámico e imprevisible de seres, modos de existencia, tales como murciélagos, hongos, sapos, estalactitas formadas por la decantación paciente de gotas de agua y minerales acumulados por milenios, virus que viajan en órganos como la nariz de un fraile dominico devenida nave transoceánica, coleópteros, insectos, musgo, esporas, homínidxs, troglobios, formas de vidas extraterrestres y formas de vida supervivientes luego de la desaparición de las culturas humanas al parecer tras una Gran Inundación.⁸

¿Qué nos motiva o induce a pensar que el ojo geológico es un dispositivo tecnológico equipado con saberes y ciencias que hacen las veces de *background* informático que utiliza para desplegar y dar cuenta de los acontecimientos que, podemos hipotetizar, ha grabado en su memoria no humana, traduciéndolos en imágenes escritas? Pues los mismos enunciados que tejen la trama de las pequeñas historias son signos materiales de esos saberes científicos, trasladando consigo conocimiento acumulado en los últimos tres siglos. La clasificación de seres vivos como los troglobios; el descubrimiento de “microorganismos arcaicos que quedaron atrapados en burbujas de fluidos hace cincuenta mil años” dentro de cristales de la mina de Naica en México y que en 2017 fueron reanimados en un laboratorio llevando a los científicos a la conclusión de que “no mantenían un parentesco cercano con ningún otro microorganismo conocido” (Colanzi, 2022, p. 26); la extinción de una especie de murciélagos dotados de una mutación genética que los hizo capaces de captar mejor a los insectos, por culpa de un virus proveniente de Europa en tiempos de la colonización de las tierras habitadas por pueblos como los zapotecas; la descripción de la lenta y diligente formación de estalactitas y estalagmitas en el interior de las cuevas; el colapso de ecosistemas enteros y la reanudación de los ciclos

8 Para la hipótesis de lo que aquí denominamos “Gran Inundación” cfr. Colanzi, 2022, p. 29.

de la vida, “parecido al de antes pero nunca exactamente igual”, gracias a la simbiosis colaborativa propiciada por el guano como “eslabón fundamental” (Colanzi, 2022, p. 21) entre las criaturas, etc. son algunos de los hilos que recuperan y traducen teorías, saberes y conocimientos sobre los mundos terrestres sustentados por los métodos y técnicas desarrolladas por la biología, la cristalografía, la arqueología, la historia o la geología. Incluso la máquina de visión focalizada en la cueva sabe cosas que han pasado en los territorios aledaños a la cueva ubicada en Oaxaca. Por ejemplo, reuniendo historias de vidas homínidas, la narración se expande más allá de los ahí-ahora de la caverna brindando información, en cada caso, de las sociedades y la cultura en la que cada personaje vivió. Las historias, de este modo, se componen de hilos diversos que encuentran en la cueva una encrucijada y un punto de partida para comenzar a contar. Por medio de la mujer del Pleistoceno que da a luz a una pareja de niñxs a los cuales degüella para salir corriendo ligera y ágil, presta para cazar en las estepas nevadas, en la escena 1 acudimos a uno de los tantos comienzos de la historia del arte, práctica nacida según el relato de “un gesto motivado por la curiosidad o el juego” (Colanzi, 2022, p. 17). A su vez, sabemos que el asentamiento humano del que forma parte pertenece a un período en que la caza es un modo de subsistencia mantenido en un clima hostil y las leyendas circulan alrededor del fuego susurradas por las voces de las viejas. La figura de Xóchitl Salazar que aparece en la escena 2, por otra parte, vive en una sociedad moderna en que las relaciones amorosas están determinadas por un régimen monógamo y patriarcal donde afectos como los celos y la ira conducen a que su novio la espere “detrás de la puerta con un bate en la mano” (Colanzi, 2022, p. 18) y la mate de un golpe seco en la frente. En otra escena-capítulo, la aparición de una pequeña mutación genética en el cuerpo de una especie de murciélagos impacta de lleno en el destino de una aldea aledaña a la cueva, liberando sus sembradíos de las plagas de insectos, devenidos presa fácil de los mamíferos alados que azotaban a su gente. Merced a ese evento microcelular, el pueblo de estas gentes se convirtió en un próspero imperio, reconocido por los pueblos vecinos quienes envidiaban sus “tejidos y cántaros de formas y diseños originales” (Colanzi, 2022, p. 19). Aquel pueblo beneficiado por un acontecimiento totalmente ajeno, un evento proveniente de los *extramundos* no humanos (Valentim, 2018), se vuelve una condición de posibilidad subterránea, imprevisible e impredecible, de los primeros ensayos de un sistema de escri-

tura silábica a través de glifos, el cual es utilizado como medio “para contar cómo los humanos eran descendientes de los árboles” (Colanzi, 2022, p. 20). Las técnicas humanas y no humanas trenzan sus devenires generando la aparición de mundos complejos, contingentes, en los que las formas de vida con sus ritmos temporales específicos, muchas veces compartidos y otras veces opuestos y destructivos, “sobreviven apiñados varios cientos de años” (Colanzi, 2022, p. 20) mientras otras se retiran a los túneles y las aguas subterráneas lejos de la luz del sol, habitando un “mundo paralelo”, lento, sin cambios, “sin haberse cursado jamás con las criaturas que vieron las estrellas” (Colanzi, 2022, p. 22).

Vórtices de intracción y co-habitar conflictivo multiespecies: hallar un método es parte de la tarea de nuestro espacio-tiempo

La cueva es un vórtice en el que co-habitan conflictivamente especies compañeras, estableciendo líneas de intracción⁹ e interacción directas, transitivas, algunas sin contacto entre ellas, otras cerradas, cortadas u otras tantas diferidas que pueden llegar a tomar hasta “ochenta millones

⁹ La intracción es un concepto acuñado por la filósofa y física feminista Karen Barad en su libro *Meeting the Universe halfway. Quantum physics and the entanglement of matter and meaning* (2023). Allí, la autora introduce su propuesta onto-epistémica a la que denomina realismo agencial, el cual se abre como una alternativa posthumanista que da cuenta del mundo en tanto proceso semiótico material en permanente con- y refiguración. En palabras de Barad: “El mundo *es* un proceso dinámico de intra-actividad por la reconfiguración continua de estructuras causales localmente determinadas con límites, propiedades, significados y patrones de marcas en los cuerpos. Este flujo continuo de agencia a través del cual una ‘parte’ del mundo se hace diferencialmente inteligible para ‘otra parte’ del mundo y a través del cual las estructuras causales locales, los límites y las propiedades se estabilizan y desestabilizan, no tiene lugar en el espacio y el tiempo, sino en la creación del propio espacio-tiempo. El mundo es un proceso abierto y continuo de materialización a través del cual la propia ‘materia’ adquiere significado y forma en la realización de diferentes posibilidades agenciales (...) En resumen, el universo es intra-actividad agencial en devenir. Las unidades ontológicas primarias no son ‘cosas’, sino fenómenos: reconfiguraciones topológicas dinámicas/enredos/relacionalidades/(re)articulaciones. Y las unidades semánticas primarias no son ‘palabras’, sino prácticas material-discursivas a través de las cuales se constituyen los límites. Este dinamismo *es* la agencia. La agencia no es un atributo, sino la reconfiguración continua del mundo”. (Barad, 2023, pp. 80-81)

de años” (Colanzi, 2022, p. 25) en brotar, o durar el ínfimo eructo de una crisálida. En palabras de Anna Tsing, las especies compañeras constituyen *conjuntos* o ensamblajes cuyos encuentros físicos en un presente y un lugar determinado (esto no quiere decir necesariamente contacto inmediato, roce íntimo, pues las nociones de tiempo y espacio se configuran al interior de las relaciones entre cuerpos, aparatos perceptivos y espaciamiento mediador) forjan mundos cuyas reglas de afectación nunca tienen una respuesta preestablecida:

Algunas se obstaculizan (o se comen) entre sí; otras colaboran para posibilitar la vida; y otras da la casualidad de que coinciden en un mismo lugar. Los conjuntos son grupos abiertos. Nos permiten preguntarnos por sus efectos comunitarios sin tener que darlos necesariamente por supuestos. Nos muestran potenciales historias en ciernes. (Tsing, 2022, p. 45)

Tal como queda expuesto en las escenas de *La cueva*, “las formas de ser [los modos de existencia, formas de vida bióticas y abióticas en sus variedades intrínsecas] son efectos emergentes de esos encuentros (...) Los conjuntos no solo agrupan formas de vida sino que las configuran” (Tsing, 2022, p. 45). Para este último apartado, revisemos entonces una escena más del libro. La escena 4 resulta de una potencia ilustrativa inmejorable para comprender los modos de afectación, el encuentro indeterminado y la configuración de formas de vida propiciadas por el contacto inactivo de los conjuntos en escalas de tiempo y espacio que rompen las medidas estipuladas por el *sensorium* humano y por sus aparatos de medición. Luego de relatar en la escena 3 el origen de la mutación de unos murciélagos que habitaron en lo alto de la cueva, gracias al trabajo desinteresado de hongos que descompusieron las partículas desintegradas de una crisálida y se las entregaron a los mamíferos alados en forma de alimento evolutivo –evolución significa cambio, transformación–, la máquina de contar refiere, en la escena siguiente, a las aventuras desplegadas por las especies compañeras en sus trayectos constitutivos de conjuntos o ensamblajes:

Los siglos en que existieron los murciélagos mutantes fueron prósperos también para la cueva. Su guano, compuesto de cutículas de insectos, sostenía la vida en el crepúsculo. Los escarabajos depositaban en la mierda sus ninfas, miniaturas mínimas y hambrientas que encontraban allí refu-

gio. Dentro de la materia oscura la larva atravesaba la noche cerrada de su metamorfosis hasta emerger ya en su forma definitiva. Colonias diligentes de hongos y bacterias trabajaban los excrementos hasta descomponerlos, para ser luego devorados por los coleópteros. Y las salamandras, atraídas a su vez por los escarabajos, se ocultaban en los intersticios de la roca. (Colanzi, 2022, p. 21)

Como anticipamos, la cohabitación de los conjuntos no siempre implica contacto íntimo y sensual directo. A veces la configuración simbiótica de un mundo dinámico y rebosante, como el propiciado por el guano de los murciélagos que colapsó con la desaparición de estos animalitos ciegos, puede correr paralelo a un mundo que crece a pocos metros y a un ritmo totalmente otro:

Y allá, en lo más profundo de la cueva, ciegos y silenciosos, habitaban los troglobios un mundo paralelo que olvidó el contacto con la luz del sol. Estos huéspedes de túneles y aguas subterráneas se acostumbraron a ser lentos, y de tanto habitar en las profundidades y las sombras perdieron los colores. (Colanzi, 2022, pp. 21-22)

Troglobios y murciélagos co-habitan en el espacio *n-dimensional* de la cueva y esa cohabitación en su caso se da en un desconocimiento mutuo del tiempo que dura sus existencias. Las vidas y los mundos de los ensamblajes dibujan trazos cuyas líneas pintan tonalidades y formas múltiples, configurando el devenir instanciado en y por la cueva. Los ritmos y las velocidades de lxs existentes no se ajustan a un patrón único, a pesar de que muchxs sí se acompañan estableciendo una música comunitaria, he ahí la riqueza de la cohabitación multiespecie.

Precisamente será Anna Tsing la encargada de proveernos de las herramientas que den un espesor conceptual y metodológico a la hipótesis que propusimos para abordar el cuento que venimos analizando, compilado en *Ustedes brillan en lo oscuro*. En su trabajo *The mushroom at the end of the World: On the possibility of life in capitalist ruins* (2022) la antropóloga estadounidense emprende una aventura científica en la que el método de trabajo, devenido escritura narrativa, determina un modo de conocimiento de *los mundos*. Ese método se nos ofrece como “potencial invitación a teorizar” (Tsing, 2022, p. 70). El método que ensaya es el de contar una

avalancha de historias que se despliegan a partir de un hilo conductor, en su caso la seta matsutake; en el de Colanzi, la cueva situada en algún rincón de Oaxaca, perteneciente al territorio actual de México. Ese método que sigue el rastro de las contaminaciones entre formas de existencia que se encuentran en un espacio compartido –otro nombre para la simbiogénesis de Lynn Margulis que recoge en su bolsa transportadora especulativa Donna Haraway– Tsing lo califica como ciencia de pleno derecho (cfr. Tsing, 2022). Esa ciencia, auténtico remix de la imaginación especulativa y la práctica epistemológica, tiene como objeto de investigación la diversidad contaminada compuesta por entes fúngicos, árboles, insectos, animales, sistemas de producción de origen humano, etc., y como unidad de análisis el encuentro indeterminado. La forma abierta de la narración permite a esta ciencia abrir sendas de experimentación inalcanzables en los marcos de una ciencia imperante atada al progreso tecnológico regido por las leyes del beneficio del Hombre concebido como agente individual autónomo y autosuficiente que “aspira a maximizar sus intereses personales, ya sea de cara a la reproducción o la riqueza” (Tsing, 2022, p. 55).

Esta ciencia ficcional, ciencia ficcionada, especulación científica y/o ficción especulativa diría Haraway, cuyo objetivo es transformar las prácticas de observación que dirigen el quehacer tecnocientífico centrado en el productivismo aceleracionista industrial, tiene varios efectos. Entre ellos, dos han sido claves a lo largo de nuestra lectura del cuento escrito por Liliana Colanzi. En ambos se halla implicada la cuestión de las escalas. Pero antes de seguir, una cosa más: transformar la mirada tiene como meta enseñarnos a subsistir colaborativamente con la multiplicidad de criaturas que co-habitan conflictivamente las ruinas de nuestro espacio-tiempo signado por la economía capitalista. Para lograrlo, dice Tsing, debemos ser capaces, volvernos hábiles acotaría Haraway, para “mirar a nuestro alrededor, y no solo mirar hacia delante” (Tsing, 2022, p. 44) siguiendo la vía trazada por el progreso futurocentrado.

Ahora sí, retomemos los efectos. En primer lugar, la ciencia de contar historias perturbadoras (posthumanas puede ser un buen calificativo también) nos expone a un sinfín de pautas y ritmos temporales que acontecen al margen del Tiempo unilineal impulsado por la narrativa del Principio antrópico en sus distintas versiones. Al margen significa que estuvieron, siguen y seguirán estando allí, latiendo a pesar de la virtual inexistencia a la que los confina el progreso modernizador. Esas pautas revelan que lxs

humanxs no son lxs únicxs capaces de hacer y forjar mundos (*worldmaking*) en nuestro planeta:

El progreso es una marcha hacia delante que arrastra a otras clases de tiempo hacia sus propios ritmos. Sin ese latido conductor podríamos percibir otras pautas temporales. Cada ser viviente confiere el mundo mediante pulsos estacionales de crecimiento, pautas reproductivas vitalicias y geografías de expansión. También dentro de una especie dada existen múltiples proyectos de configuración del tiempo, puesto que los diferentes organismos recurren unos a otros y se coordinan mutuamente para formar paisajes. (...) La moderna presunción humana no es el único plan para forjar mundos [*making worlds*]: estamos rodeados de numerosos proyectos de creación de mundos [*worlds-making*] humanos y no humanos. Dichos proyectos surgen de actividades prácticas destinadas a configurar vidas, y al hacerlo, alteran nuestro planeta. (Tsing, 2022, p. 43)

En *La cueva* esta acción de *hacer* mundos tampoco es armónica ni está atada a un plan de diseño puesto al servicio de una sola especie que se piensa como la elegida, pero sí es configuradora de espacios vitales de un interés “propio” que deja espacio para el aprovechamiento de otras especies. Se trata de un *worldmaking* multiespecie que es pluritemporal, sedimentación de ritmos variados que conjugan a través de procesos escalares convergentes y divergentes las historias que nos contamos y en las que habitamos. Historias que hacen, que nos cuentan a nosotrxs, y cuentan e importan para nosotrxs y los múltiples otrxs que configuramos el poema terrestre. Historia hecha de historias como *la cueva*, esa formación geológica devenida máquina de contar en la escritura de Colanzi, que resguarda la memoria y la posibilidad de mundos pasados y por venir.

El segundo efecto relevante para nosotros radica en que la ciencia ficción puesta en práctica por Tsing trabaja con categorías, conceptos, nombres y taxonomías que son “inestables” y “debemos verlas emerger en el marco de los encuentros” (Tsing, 2022, p. 57) que se descubren en el recorrido de esa mirada atenta que se despliega al tramar la avalancha de historias que va recogiendo en el camino. En nuestra propuesta, la categoría genérica de CF se torna inestable, y con ella, el concepto de *novum* tecnológico, o tal vez aquella sea consecuencia del extrañamiento de este último. Precisamente este segundo efecto, el extrañamiento del

cuerpo de la CF producido por la inyección de elementos anómalos como el cuento de Colanzi que hemos analizado aquí, tiene efectos perturbadores en los imaginarios de futuro, surgidos de la CF canónica, que circulan en nuestro presente capitalista demasiado antrópico. Leer el cuento de Colanzi a la par de la ciencia imaginaria plagada de historias de Tsing nos permite descubrir nuevos senderos para la CF que se bifurcan de una imagen que nos promete un Futuro hiperteconológico donde las máquinas inventadas por los hombres habrán solucionado todos los males, las injusticias y las enfermedades. Un Futuro donde, nos dicen los especuladores de ese mundo tecnocapitalista del mañana que está a la vuelta de la esquina, habremos vencido a la misma muerte y finalmente gozaremos del Paraíso centelleante irradiado por máquinas dispensadoras de confort y beneficios para nuestra especie mejorada. *Homo deus* nacido de las entrañas del capitalismo tecnológico. La ciencia y la ficción de Colanzi en *La cueva*, como las de Tsing, como las de Haraway, interrumpen esa historia tecno-teleológica y diseminan los sentidos de la CF, difractan el espectro de luz de ese Futuro único y centelleante, permitiéndonos atender a los encuentros imperceptibles entre existentes, a sus maneras de intructuar y configurar mundos, percibiendo las escalas y los hilos que tejen las mallas de los tiempos terrestres.

Referencias

- Clarke, Timothy (2019). Escalas: perturbaciones escalares. *Revista de Filosofía*, 51(146), 18-43.
- Colanzi, Liliana (2022). *Ustedes brillan en lo oscuro*. Madrid: Páginas de espuma.
- Colebrook, Claire (2014). *Death of the PostHuman Essays on Extinction*, Vol. 1. Open Humanities Press.
- Giorgi, Gabriel (2020). Temblor del tiempo humano: política de la novela en Juan Cárdenas. *Cuadernos de Literatura*, 24, 1-13. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/33684>

- Gould, Stephen Jay (1996). *Time's arrow. Time's cycle. Myth and metaphor in the discovery of geological time*. USA: Harvard University Press.
- Haraway, Donna (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Buenos Aires: Consoni.
- Roberts, Adam (2006). *Science fiction*. New-York: Routledge.
- Sandrone, Darío (2016). *Aportes para una nueva concepción del diseño tecnológico: un estudio filosófico de su naturaleza y su rol en el cambio tecnológico*. Córdoba: Editorial de la UNC.
- Suin, Darko (1972). On the Poetics of the Science Fiction Genre. *College English*, 34 (3), 372-382.
- Tsing, Anna Lowenhaupt (2022). *La seta del fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas del capitalismo*. Madrid: Capitán Swing.
- Valentim, Marco Antonio (2018). *Extramundandade e sobrenatureza. Ensaios de ontologia infundamental*. Florianopolis, Cultura e barbarie.

