

# EL LENGUAJE DIGITAL FUERA DE LA PANTALLA: LA POTENCIA POLÍTICA DE EJECUCIONES DE CÓDIGO EN *DEMEROL* DE MARIO BELLATIN Y *LOOPS* DE MERCE CUNNINGHAM

---

DIGITAL LANGUAGE OUTSIDE THE SCREEN: THE POLITICAL  
POTENTIAL OF CODE EXECUTIONS IN *DEMEROL* BY MARIO  
BELLATIN AND *LOOPS* BY MERCE CUNNINGHAM

<http://dx.doi.org/10.25025/perifrasis201910.20.08>

RENEE CARMICHAEL\*

*Universidad Nacional de Tres de Febrero, Argentina*

Fecha de recepción: 2 de diciembre de 2018

Fecha de aceptación: 15 de marzo de 2019

Fecha de modificación: 28 de abril de 2019

## RESUMEN

Este trabajo explora cómo el lenguaje digital —específicamente la ejecución del código— puede ser utilizado en la literatura fuera de lo digital para mostrar su potencia política. Muestra cómo la lectura es la ejecución de una estética, como el baile de una coreografía escrita, que genera eventos de cuerpos fragmentados, conectados por una comunidad disidente. El trabajo ejecuta la obra de Rancière junto a *Demerol* por Mario Bellatin y la danza tecnológica *Loops* por Merce Cunningham. La yuxtaposición de las dos obras leídas a través del lenguaje digital muestra cómo la poética de lo digital como fuerza política genera eventos sensibles entre lo digital y lo no digital.

PALABRAS CLAVE: ejecución del código, política, ritmo, cuerpos fragmentados, lenguaje digital

## ABSTRACT

This text explores how digital language—specifically the execution of code—used beyond the digital can illustrate the political potential of literature. It shows how reading, like the dance of a choreography, is the execution of an aesthetic process that creates events of fragmented bodies that are connected through communities of dissent. This article executes Rancière's work alongside *Demerol* by Mario Bellatin and the dance *Loops* by Merce Cunningham. The juxtaposition of the two works read through digital language shows how the poetics of the digital as a political force creates sensible events found between the digital and the non-digital.

KEYWORDS: code execution, politics, rhythm, fragmented bodies, digital language

\*renee.carmichael@gmail.com. Doctoranda en Teoría Comparada de las Artes, Universidad Nacional de Tres de Febrero.

## 1. PRÓLOGO: TERCER ESPACIO DE DISENSO

La coreografía es una invención de la modernidad: el concepto es un neologismo del poder de los estados absolutistas. La palabra ‘coreografía’ apareció escrita por primera vez en un libro publicado durante el reinado de Luis XIV de Francia (Lepecki). Fue una nueva tecnología del poder social envuelta en una celebración de arte cortés. Pero más allá de ser un sustantivo acuñado en la sustancia histórica de un rey danzante, esta nueva tecnología del cuerpo apareció, también asociada al poder político, a fines del siglo XVI. Apareció como escritura —palabras sin nombre—. En 1598 el juez y sacerdote Thoinot Arbeau publicó el libro *Orchésographie*, escrito como una conversación con un abogado y matemático llamado Capriol. En él, todos los poderes del Estado —religión, justicia, ciencia— se encuentran en un recuento de bailes diferentes para instruir al joven abogado en las reglas de la alta sociedad. Capriol le pregunta: ¿por qué el baile es un arte bajo en relación con las otras artes? Respuesta de Arbeau: porque desaparece (Lepecki). Entonces, la escritura de un baile es política y estética: es igual a —y sensible como— las otras bellas artes. Pero la danza como un arte —su escritura— se convierte en algo más allá del control absoluto. Gracias a su poética, es una igualdad de indiferencia, o la negación de la relación entre forma y contenido (Rancière, *El reparto de lo sensible* 12). La coreografía es el momento sensible —un momento de “puro suspenso” de una danza fija en palabras— en que “la forma es probada por sí misma” (Rancière, *El reparto de lo sensible* 26). Pero, al mismo tiempo, este momento de suspensión da a la danza el poder de devenir: Capriol puede ejecutar un baile con las memorias — fantasmas— de los pies poderosos de Arbeau que están marchando ante él al ritmo del poder político. La coreografía —la escritura— es una ejecución de la política.

## 2. INTRODUCCIÓN: EL CÓDIGO

El prólogo prepara la escena para la posibilidad de leer el lenguaje digital tanto como una forma de ejecución política como una estética en la que el lenguaje falla y un cuerpo fragmentado toma el escenario principal: una ejecución de una coreografía más allá de su función. Argumento que el lenguaje digital siempre habla de la estética como política a nivel corporal, es una danza entre su lenguaje formal y su poder más allá, sus momentos incomputables. Voy a usar la relación estética/política de Rancière junto a teorías sobre código para argumentar que la potencia política de un texto está en su ejecución corporal. No voy a quedarme con el ejemplo del prólogo, sino que lo usaré como punto de partida para mostrar la ejecución política en la literatura expandida: en el texto *Demerol*

del escritor mexicano Mario Bellatin y en el baile y poema tecnológico *Loops* del coreógrafo norteamericano Merce Cunningham. Voy a yuxtaponer ambas obras, divergentes pero articuladas a través de la escritura (el texto literario y el código), para explorar cómo la ejecución crea elementos políticos en ellas que incluyen: un mundo singular (la ejecución “al mismo tiempo”, el cuerpo fragmentado), un mundo en común (la enunciación rítmica, el devenir político) y algunos errores en el paso de uno al otro.

La metodología consiste en una lectura doble de lo sensible en cada obra que se extiende de sus singularidades hasta sus generalidades —entre las dos obras, y también más allá, sus políticas—. A estos efectos no solo uso las teorías para mostrar la potencia política de la ejecución de un texto, sino que más bien las ejecuto como una danza que enlaza las dos obras en una tensión de estéticas, cuerpos y mundos en común. Este texto intenta generar una nueva confusión histórica a través de la ejecución de un texto ‘clásico’ con el material de un texto del presente —con el lenguaje digital del código que, a través de pantallas, constituye cada vez más el mundo estético y político—. Aquí lo que importa no es lo digital en sí, sino cómo lo digital ya ha cambiado nuestra manera de leer; una manera que, argumento, está vinculada con la coreografía y la danza gracias a su posibilidad de abstraer al cuerpo como datos a la vez que libreran al movimiento del presente, “to abstractly compose, or to give form to, patterns of movement in thought” (Portanova 5).

La palabra ‘ejecución’ se puede definir de cuatro maneras. Puede ser la realización de algo, como la cocción de una receta de una tarta de arándanos o una pintura al estilo de Van Gogh. Puede ser la interpretación de una pieza musical, algo que puede ser singular —su interpretación— o múltiple —la interpretación de la partitura de Bach—. Puede ser el asesinato político —¡qué les corten la cabeza!—; finalmente, puede ser el cumplimiento de una orden judicial. Actualmente se la usa para hablar del código informático —la ejecución como el procesamiento de *input* a *output*—. Siguiendo la disciplina de Estudios de Software, entiendo el código como algo que está más allá de un texto de instrucciones: es también un texto en lenguaje cultural, aunque escondido y ajeno (Monfort *et. al.* 2). Yendo un paso más allá, Luciana Parisi señala que un código es una entidad performática que expone sus inconsistencias inherentes —lo incomputable— mientras que se ejecuta su lógica (ix). En su naturaleza performática, el código se convierte en un lugar donde existen todas las definiciones de la ejecución “al mismo tiempo”. Contiene su activación material propia (Cramer 53), mientras que tiene algo más allá (Parisi). Voy a mostrar este “al mismo tiempo” del código —su coreografía— para argumentar que la ejecución pensada a través de un código —“a peculiar kind of text... [but] a text nonetheless” (Monfort *et. al.* 2)— muestra las tensiones estéticas/políticas en la ejecución de cualquier texto más allá del código.

Estos textos son parte de una literatura expandida. La literatura expandida atraviesa la frontera de la literatura y muchas escrituras quedan “afuera pero atrapadas en su interior” (Ludmer 1). No es una coincidencia que se pueda relacionar este concepto con un código: es a la vez interior —escondido— y exterior —ajeno al *output* y al lenguaje natural—. Ludmer llama a este tipo de literatura “literaturas postautónomas”, en las que “ya no pueda ejercerse hoy en un sistema [“realidad”] que no tiene afueras” (4). ¿Pero cómo puede ser entendida esta literatura, si no hay límites? Entiendo que la respuesta es: en su proceso de devenir. Como dice Reinaldo Laddaga: “De modo que la escritura aparece como un momento preliminar: el momento de preparación de materiales cuya composición y diseño se realiza en vistas a su actualización en eventos” (16). Esta literatura llama a ser ejecutada, como la coreografía de una danza.

Según Rancière, lo político “trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (10). Esta definición de lo político resulta problemática porque el código siempre está escondido. Más que ser un problema, esta idea me ayuda a pensar cómo el lenguaje digital puede ser usado como una herramienta a nivel corporal para pensar la literatura políticamente fuera de la pantalla y en ella.

### 3. CORPUS: EL CONTEXTO DE LAS OBRAS

*Demerol* de Mario Bellatin y la danza *Loops* de Merce Cunningham son distintas, al menos en sus respectivas disciplinas, pero al mismo tiempo tienen similitudes tanto en sus relaciones con el cuerpo y la tecnología como en sus temas. Ambas obras se encuentran en un mundo posalfabético, en el principio del siglo XXI, donde el trabajo calificado es precario, Internet se encuentra por todos lados y los signos del lenguaje no son más garantizados por su referente. Franco “Bifo” Berardi señala este cambio lingüístico: “Para que la red pueda funcionar es necesario volver compatibles entre sí los signos y gestos productivos que entran en conexión. Para que puedan entrar en conexión agentes semióticos, deben estar depurados de toda sedimentación de carnalidad, de singularidad lingüística” (94). El control del capitalismo es contradictorio: se necesita la carne creativa sin parar, pero una carne que está vacía y atrapada en su *loop* binario de un lado u otro. En este mundo, la imagen toma el escenario principal, arrastrando la experimentación con ella. Por un lado, entonces, se encuentra *Demerol* de Mario Bellatin, parte de la literatura expandida, tratando de experimentar las nuevas limitaciones del signo tanto visuales como formales en su material, la literatura. *Demerol* es un texto escrito por la reapertura en 2004 del baño de Frida Kahlo, que había sido cerrado cincuenta años antes, cuando murió. Para marcar el

evento, y junto a este texto de Bellatin, hay fotos del baño por Graciela Iturbide, que más que ser fotos documentales, también hablan de la vida de Kahlo a través de naturalezas muertas. El texto de Bellatin, por el contrario, la deja hablar, después de su muerte y a través de una pantalla, en el contexto de una conferencia sobre su vida. Kahlo estaría infectada por su obra. Pero luego se entera de que no la infectan sus obras, sino las de Bellatin. El texto es una asamblea donde surgen cuestiones como los límites entre autor, ficción y realidad —los signos de la época.

Por el otro lado, se encuentra *Loops*, un baile creado en 1971 por Merce Cunningham, un pionero en el uso de la tecnología en la danza, en colaboración con el grupo de arte electrónico OpenEnded Group. Cunningham allanó el camino desde el baile moderno hacia el baile posmoderno, incorporando en sus coreografías abstracciones, libertad de expresión, azar, presencia objetiva y música minimalista. Cunningham toma el signo abstracto de su época directamente como material de creación; su principal idea coreográfica: la desarticulación (Portanova 14). El texto de Cunningham — el código— ya representa estos signos nuevos. Entonces, más que (re)crear lo visual, Cunningham trata de mostrar sus efectos directamente. Desarrollado entre 1971 y 2008, *Loops* tuvo formatos diferentes. En 1971 fue una danza de cuerpo entero interpretada por otros bailarines. En 2001, Cunningham tenía artritis y se retiró de la escena, pero no completamente de la danza: quería hacer danzas solo con sus manos. Cunningham se retiró para estar detrás, escondido, haciendo movimientos que son rastreados por un *software*. El *output* del *software*, y no de Cunningham mismo, es el baile. En 2008 Cunningham presentó, a sus 89 años, la última versión de *Loops*. Me enfoco en las versiones de *Loops* posteriores al 2001. Consiste en un fondo negro donde hay líneas luminosas como nervios que se mueven al ritmo de las manos entre bambalinas. La banda sonora está compuesta por un piano clásico y la voz de Cunningham hablando de su vida, en fragmentos poéticos que incluyen obras de otros artistas, la peste, escenas religiosas y la vida cotidiana, temas que también aparecen en el texto de Bellatin. Es una danza de pantalla que habla del cuerpo de Cunningham en su ausencia y su presencia: por momentos aparecen imágenes de sus manos; en otros se hace visible la ausencia de su cuerpo. Esta tensión entre presencia y ausencia habla de la trayectoria de Cunningham desde los signos modernistas hasta los signos formales de hoy.

Ya mencioné algunas similitudes de las dos obras, pero lo que me interesa aquí es su relación con el cuerpo, específicamente el cuerpo fragmentado, y su conexión con el lenguaje digital. En ambos casos existen dos niveles de cuerpos fragmentados: el de Kahlo por “sus obras” y el hecho de que a Bellatin le falta una mano; y los fragmentos de las manos por el código y la artritis de Cunningham. Esta fragmentación viene con

una relación tecnológica: Kahlo puede hablar después de su muerte gracias a la pantalla y Cunningham puede bailar después de tener artritis gracias al código. En *Loops*, en el lugar en que normalmente se encuentra el código, se encuentran las manos de Cunningham. Y el código está aún más escondido. En *Demerol* el cuerpo de Frida Kahlo “habla” por el cuerpo —corpus de obra— de Bellatin. Argumento que lo que señalan estos cuerpos fragmentados en ambas obras es una necesidad de situar la experimentación del mundo posalfabético directamente en el cuerpo generado por el sistema (el código). Este gesto tiene raíces en las teorías de N. Katherine Hayles, quien argumenta que el terreno teórico de literatura digital está basado en el punto en que el cuerpo y la máquina están enredados (Hayles 130). La máquina y el cuerpo fallan: es su relación la que sobrevive como cuerpo fragmentado. Más allá de extender este argumento hacia la literatura no digital, también necesario en el contexto posalfabético, este trabajo intenta mostrar que este entredo tiene la potencialidad de devenir político por su ejecución, su momento enredador como la coreografía de la máquina bailando con el cuerpo singular, y viceversa.

#### 4. EL CUERPO SINGULAR: LA EJECUCIÓN “AL MISMO TIEMPO”

La conferencia en *Demerol* empieza con los títulos de algunas obras, una pantalla con la anciana Kahlo hablando y una inquietud “por pintar sin pintar. Es decir, por resaltar los vacíos, las omisiones antes que las presencias” (Bellatin 8). Con esta necesidad de crear, y para mecanizar el proceso, Kahlo copia sin parar obras de otros autores. Copiar es un mecanismo de la normalidad, solo es accesible por el juicio o “apreciadas en su marco, como buenas o malas, adecuadas o inadecuadas...” (*El reparto de lo sensible* 23). Es el binario de lo digital: no existe lugar para lo sensible en el proceso de copiar. Pero Kahlo no es el único cuerpo acá: la obra de Bellatin también existe, desincorporada, en el cuerpo de Kahlo. La historia empieza con una duda: ¿quién está copiando a quién? Las respuestas son imposibles de delinear en términos de malo o bueno; como lo digital, no es solo binario, sino que también es “an ingression of random quantities” (Parisi x). Para atravesar el problema de lo binario, Kahlo continúa hablando y Bellatin escribiendo —en otras palabras, continúan bailando para evitar la acción de lo binario de llegar a una o al otro—. Belén Gache, en su libro sobre la partitura en la poesía y el arte, dice que la frontera entre texto y realidad “involucran al cuerpo del enunciador, identificándose muchas veces la poesía con la acción” (69). Aquí se encuentra el cuerpo en el estado contrario: no hay un solo enunciador, sino un baile entre dos. La voz doble de Kahlo y Bellatin no intenta crear una acción, sino impedir que esto mismo se avance según las reglas —la coreografía escrita—. Se queda en lo sensible, en el medio entre

el 0 y el 1, la Kahlo y el Bellatin. Esta inacción, entonces, no busca cumplir reglas para hablar, sino busca la fontera de la ejecución en sí misma: su desincorporación frente al cuerpo incomputable. Ahí la escena está lista para explorar cómo la ejecución del código es un baile entre cuerpos fragmentados. Es lo sensible: la ejecución de una coreografía política, pero con el cuerpo singular.

*Loops* es abstracto: destellos de luz que se encargan de hablar por la autobiografía y el cuerpo de Cunningham. La voz también es abstracta y no expone en orden claramente cronológico: “Saturday, four-hour train trip. 1:30 to 5:30. Taxi ride from Macys... up to 56th street. Through my first glimpse of the great white whale” (Cunningham). No relata una historia, sino fragmentos en los que no sé si el taxi es a las 5:30, o si es el pulgar o el índice que se están moviendo. La abstracción es un resultado del código detrás, que es a la vez un comando —una instrucción como constativa— y una interpretación del cuerpo que “forms a hermeneutic loop (interpretation, action/execution, interpretation), where the central moment of action—the primitive operation—is at once effected and effaced by interpretation itself” (Gauthier 67). Los fragmentos a la vez aluden a la presencia y ausencia del cuerpo de Cunningham y esta abstracción le da al cuerpo, perdido en la ejecución, una forma de volver activo: “... en esta lógica, una historia no es una simple sucesión de acontecimientos; es un cuerpo articulado, dotado de un principio, un medio, y un fin” (Rancière, *Aisthesis* 124). Rancière llama a este cuerpo una ficción, o “un juego de formas”, abstractas, que hablan de una mimesis más allá (125). En este sentido, las copias de Kahlo no son constativas, acciones, pasos u operaciones, sino ejecuciones que hacen posible una interpretación singular del paso en primer lugar. Un ejemplo: Kahlo le da el control a un director de teatro para poner en escena su pintura —el libro de Bellatin— *Salón de belleza*, y que acaba siendo la primera vez en que puede “leerse a sí misma” y en que “sentía, literalmente, las pinceladas ingresando de manera directa por sus sentidos” (9). Es a través de una ejecución que Kahlo puede llegar a una interpretación corporal. La inacción pone el cuerpo, pero la ejecución hace que este cuerpo llegue a la realidad: “En tanto relacionados con el concepto de ‘poética del acontecimiento’, es la presentación misma de la realidad la que entra aquí en juego y no la representación de la misma” (Gache 70). La ejecución encuentra su evento mismo —la poética de los artificios de Bellatin encuentran las interpretaciones de Kahlo y viceversa— y Kahlo se convierte en una asistente sensible del mundo de Bellatin. Como *Demerol* hace converger las obras de Kahlo y las de Bellatin, *Loops* hace converger los comandos del código con las manos. La inacción se vuelve acción, no por sus operaciones, sus *outputs*, sino por sus interpretaciones de un paso al otro. No es el comando de detrás lo importante acá: es su ejecución que hace singular el *input* al *output*, como la

repetición de una coreografía que nunca es la misma. La obra no es la obra de Kahlo ni de Bellatin, sino la obra de una ficción ejecutada como interpretación de las dos: “La estructura [al ponerse (la pintura) en movimiento] capaz de salvarla del embate que le iba a causar apreciar en su verdadera dimensión los trazos que había ejecutado” (Bellatin 9). La verdad no es siempre representable en lo constatativo, el comando o la acción: está en su puesta en juego, su interpretación de algo más allá.

Este juego es la ejecución como lo constatativo e interpretación frente a un *loop*. Es imposible ver todo: “Responder a todos los estímulos es ponerse en la situación del móvil arrastrado por una puerta giratoria a un giro sin fin” (Rancière, *Aisthesis* 223). ¿Quién está copiando a quién? ¿Son las manos de Cunningham las que ejecutan el código o el código controla las manos? Este *loop* del huevo y la gallina existe porque la ejecución siempre habla de un funcionamiento del código hacia al futuro: “... the linear time of execution foregrounds a non-linear historical temporality and functions as a decisive factor of a future to come” (Hui 25). El tiempo lineal y el no lineal existen al mismo tiempo en un momento violento que hace un corte a través de los dos para devenir *output*. El código es una espada de doble filo: la interpretación por un lado y la interpretación por el otro y en el medio la función que hace fragmentos de las manos de Cunningham, o de la obra de Bellatin en el cuerpo de Kahlo. El baile como *output* solo existe en el devenir de su ejecución del movimiento de las manos. La labor de copiado de Kahlo no es muerte, inacción, solo necesita su ejecución para revivir, para reanimar su cuerpo fragmentado: “It is the undeadness of code that seems to allow for this, as action in excess of violence. Both the undeadness of information and the (undead) logic of programmability are attempts to reanimate dead materials” (Cox 59). Kahlo se da cuenta de esto cuando el actor que la representa en la escena del teatro de *Salón de belleza* tiene una enfermedad y luego ella misma: “Kahlo fue contagiada, por su propia obra, de una dolencia incurable” (Bellatin 11). La infección en Kahlo y el actor muestran la singularidad del devenir. Es un proceso que tiene que llegar a otro por su exceso: “The algorithmic process of data prehension is an irreversible contagion, according to which incomputables cannot be compressed and thus synthesized by one form of being” (Parisi 246). La infección no está solo en las definiciones constatativas de las palabras, está en su incomputabilidad. ¿Quién está infectando a quién? Ahora, la respuesta puede incluir también la desincorporación de cuerpos de los dos lados: “People and machines are both embodied, and the specificities of their embodiments can best be understood in the recursive dynamics whereby they coevolve with one another” (Hayles 129). Es una encarnación en la que el entendimiento de la repetición de los pasos resulta no en la coreografía ni en el baile, sino en un *loop* de ambos. Después de todo, la función ejecuta

la acción de asesinarse a sí misma —asesinar sus palabras— en un evento para devenir. Volviendo a la ejecución de una coreografía como ley, siempre existe este *loop* violento: “At this level of reality, betrayal and enforcement are both in states of becoming, that is, not yet individuated ... This is precisely the paradox of law: the insurmountable distance it creates between its prescriptive instructions and its actual “presence in action”, or, rather ‘absence in action” (Gauthier 70). Sin importar la acción o la inacción en el mundo binario, el código necesita ejecutar su función para devenir viviente tanto como el cuerpo tiene que interpretar el suyo: ambos sensibles en la presencia y la ausencia con la violencia —¡que les corten la cabeza!— en el medio. La coreografía es siempre un baile por devenir otro.

La distancia resultante de esta violencia —entre su acción y su inacción, su cuerpo y su máquina— es una parte importante de lo político. Es solo “a través del aparato” (Bellatin 11) o “a través de la pantalla” (7) que Kahlo puede hablar. Es solo a través de la interfaz que Cunningham baila. La violencia del *loop* crea una interfaz entre la presencia y la ausencia que es un tercer espacio: “No es la transmisión del saber o del aliento del artista al espectador. Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y efecto” (Rancière, *El espectador emancipado* 21). No es que el código interprete las manos, o viceversa. No existe una verdad del autor; existe algo completamente diferente que habla como evento de la batalla entre la función y la interpretación, el texto y el cuerpo: su “escisión misma, —en esta división y esta distancia” (Foucault 65). En otras palabras, en la interfaz que “emerges from this incompatibility; it is this incompatibility” (Galloway viii). La pregunta no es ¿quién está infectando a quién?, sino ¿qué es sensible? La respuesta es, entonces, lo político, lo incomputable en el medio de lo binario. El código muestra la distancia en una forma pura: está escondido debido a la interfaz y solo habla a través de su ejecución, que atraviesa la distancia entre lenguaje formal e interpretación. Las palabras del código no solo constituyen la danza, la ejecutan a través de las manos de Cunningham para crearla en un tercer espacio: la función-interpretación es la interfaz entre la coreografía y el baile. Kahlo también crea una interfaz en la organización de un “congreso de dobles de artistas” en el que no hay artistas, sino personas que los representan (Bellatin 12). Se da cuenta del poder de la interfaz: “... era que tras levantar fronteras estructurales para re-crear las obras —creando sistemas que permitan entender el mundo como una maquinaria— se advertía de pronto que no existía límite alguno” (12). Lo sensible de *Demerol* no es solo en el congreso de Kahlo, es también en la distancia violenta, lo incomputable entre el texto y el cuerpo, el código y las manos, en el espacio liminal entre las obras, en

la infección... —no hay límites pero es una experiencia singular, un evento—. El hecho de que la función de este evento está siempre escondida detrás de una interfaz crea la distancia necesaria de las palabras para ser políticas.

El código —el texto— es al mismo tiempo una función (una acción de cumplir reglas), una interpretación (el cuerpo singular, el baile de Cunningham y la pintura como teatro) y un asesinato político (la violencia de lo incomputable de la interfaz). No es la voz de Kahlo que habla ni la palabra de Bellatin: es en los fragmentos de sus voces escondidas una dentro de la otra —como el código en la interfaz— que la conversación existe. Y como el baile de Cunningham muestra, no es el código ni las manos, sino la distancia entre los dos que aparece como un baile singular a través de una pantalla. Sin la ejecución, no existe la distancia necesaria para que las palabras incorporen lo político como sensible. La ejecución es “the moment in which the foundation of law remains ... suspended by a pure performative act that would not have to answer to or before anyone” (Gauthier 69). La ejecución “al mismo tiempo” es el momento en que los límites devienen un evento singular, cuando todo lo que queda es sensibilizarlo como una danza singular de reglas escritas, su suspensión de forma pura y singular.

## 5. ERROR: CUERPOS FRAGMENTADOS

En este momento del texto, siento que estoy en un *loop*. La ejecución muestra que no es posible separar los fragmentos del total y el total de los fragmentos. Para Rancière, esto es una acción vertical: “... the ‘totality of life’ is no longer given in merely the extensive dimension of actions situated on one single level, but in which the intelligibility of gestures, words, and events recounted passes by a vertical relation to a background that arranges them” (Rancière, *The Flesh of Words*: 73). Pero lo espacial digital tiene que ser compilado para hablar con otros sistemas. Por eso, es también horizontal. Se necesita lo externo, el código, para que Cunningham pueda bailar: “This [compositional] criterion assigns all compositional decisions to an external, detached element that is able to simultaneously overcome both the (conscious or unconscious) subjectivity of the author (or executor), and the physicality of matter” (Portanova 109). Como Kahlo se da cuenta de que la gente busca algo diferente (Bellatin 16), la literatura se enreda siempre en algo exterior, el cuerpo que actúa la coreografía. Y como dice Cunningham: “Reynolds, Rembrandt, Rubens...all have their plague”; este trabajo es la peste del exterior que trae el lenguaje digital hacia el interior de la literatura.

Una herramienta del lenguaje digital para entender esta relación vertical y horizontal: el error. Es también un evento que

...requires one to follow the thread of execution of a given program, that is, to follow the iteration and vagabonding of signs and signals within the architecture of a given machine at a given time. A bug, error, failure, or miscalculation necessarily begs to be followed. It is an event itself, or, rather, speaks to the individuation of execution in and for itself (Gauthier 74)

Con el error, viene el *debugging*. Se lee horizontalmente el proceso vertical: cada párrafo diseccionado por su papel en el evento, “highlighting the potential to draw together instruction and execution across multiple layers of operation” (Cox 59). Lo que el error muestra, entonces, es el poder intensivo, las reglas del sistema del código propio (Galloway 65). Kahlo busca el error y empieza con un *debugging* de *Perros héroes* (Bellatin 16). Este proceso comienza cuando Kahlo encuentra en una revista la historia de un hombre inmóvil y sus perros, y los visita. Luego decide regresar al lugar dado que “en su obra aparecían algunos detalles en los que creía no haber reparado durante la visita inicial” (Bellatin 18) y usa la cámara para tomar imágenes “verdaderas” al azar. Finalmente, crea obras teatrales de la historia en una iglesia (Bellatin 18). El *debugging* muestra que un evento puede ocurrir al mismo tiempo que otros eventos —las obras de teatro con las fotos con las palabras con el sistema interno y externo... —no se puede ver el *debugging* de Cunningham, pero alude al proceso cuando se le pregunta por el *backstage*. El error es el momento en que puedo ver el *backstage*, en que puedo ver la interfaz y a la vez algo más, como la coreografía a la vez que su baile diferente. Los límites (el error) muestran nuevas posibilidades: cuando “su creación alcanzaba diferentes límites” hay “imaginación” o “realidad” (Bellatin 22).

Así, los límites dan la posibilidad de ejecutar para devenir otro. Existen muchos cuerpos que pueden ejecutar los textos: Kahlo, Cunningham, Bellatin, los asistentes al congreso de Kahlo, los aquí presentes y yo. No es una coincidencia que en este momento de *Demerol*, después del *debugging* y cuando lo que queda son rituales de baño y medicamentos sin fecha de caducidad, Kahlo se acuerda de su cuerpo fragmentado: “Algunos años después de su muerte, cuando aquel acto comenzó a pasar al olvido, Frida Kahlo empezó a extrañar su pierna cercenada” (Bellatin 23). La busca en una pierna comunal que resulta en un “jardín público” (Bellatin 25). La ejecución se abre hacia “alternative conceptions and sites of the executable” (Snodgrass 223). Ahora, se puede preguntar ¿qué está ejecutándose? ¿Es Kahlo o Bellatin o Cunningham o el código o ustedes o yo? La respuesta: vuelvo al texto y leo los fragmentos del total y el total de los fragmentos hasta llegar a un nuevo cuerpo: “Finding a body beneath letters, inside of letters, was called exegesis when Christian scholars recognized it in the stories of the Old Testament ... In our secular age, it is commonly called demystification, or simply reading” (Rancière,

*The Flesh of Words* 42). Como dice Gache sobre textos que experimenta una partitura: "... cada texto respondía a un lugar de enunciación particular, a un cuerpo y no podía ser estudiado en abstracto" (70). Siempre se trata de pares texto-cuerpo, programa-ejecución: "... el doble estatuto subyacente es el de la distinción fundante entre las palabras y las cosas" (Gache 71). Pero este cuerpo ahora incluye el error como parte de sí mismo: la señal de la abstracción del código en sí. La verdad de cómo la Kahlo muerta puede hablar a través de la pantalla ya existe en algún lado de la ficción desincorporada del texto. Solo tengo que leerlo a través del lenguaje digital y buscar el cuerpo detrás. ¿Qué cuerpos bailan en *Demerol* y *Loops*?

## 6. LA COMUNIDAD DISIDENTE Y LA ENUNCIACIÓN RÍTMICA

Así como la danza desaparece, también lo hacen los cuerpos detrás de *Loops* y *Demerol*. Las palabras y los códigos son como velos de la verdad que existen escondidos: "... no revela el cuerpo, lo hace 'inhallable'" (Rancière, *Aisthesis* 130). La verdad —el cuerpo— existe, pero no puedo ubicarlo exterior ni interiormente. Tengo que confiar siempre en el evento. Tengo que tomar distancia de mi lectura para buscar el cuerpo fragmentado en este evento. Rancière define el discurso silencioso en que las cosas mudas solo hablan si alguien las descifra (*The Distribution of the Sensible* 92). Pero en el contexto del código, la acción de descifrar siempre existe inherentemente gracias al hecho de que el código no es algo metafórico, sino concreto y físico, con su propio material de activación en forma de permutaciones, recursiones o infecciones virales: "It is not only words made flesh, but words being flesh" (Cramer 53). El evento es el momento en que el interior —el cuerpo— puede tomar la palabra, pero solo en conjunto con otros cuerpos —el exterior, el código que ya hace fragmentos del cuerpo en primer lugar—. Kahlo de nuevo es un buen ejemplo para preparar la escena. Después de hablar sobre la desaparición de su pierna hace un silencio largo en el salón de la conferencia (Bellatin 26). Y la interfaz —la pantalla— está apagada. El profesor de la conferencia toma la palabra para explicar una obra de Kahlo, *Yo soy el autor de esta obra*, que proviene "del interior del alma" (Bellatin 26). ¿De qué "alma" habla? El yo —el interior— está siempre escondido en un evento de muchas voces, como intentó explicar el simultáneo de la ejecución del código. El exterior está siempre ahí, esperando el enunciado —la toma de la palabra— en el material. El enunciado es una manera de esconder el yo en el sistema: "... of giving it a rhythm in a walk, a journey, a crossing" (Rancière, *The Flesh of Words* 12) —un baile a la Cunningham—. Pero este recorrido es un recorrido fragmentado por el lenguaje, por el código, es una semicorporalidad, siempre relacionado con otros, implicado en una

comunidad, un ‘nosotros’. El interior y el exterior siempre son del mismo evento, y el interior siempre necesita el cuerpo exterior para hablar, como la interfaz siempre necesita el código y la coreografía su bailarín. El yo no es yo solamente: es el yo de Bellatin y Kahlo, y Cunningham y código. El cuerpo acá es un cuerpo del yo escondido en el material textual hablando por el autor y el otro: una comunidad escondida en el ritmo del interior y exterior del evento, en el *input* a *output* del código.

La pregunta queda, aunque cambia: ¿De qué habla este cuerpo común? Pensando el código como material cultural, no existe un código lineal, sino un código recursivo. Se recuerda que la recursividad del código es hermenéutica:

What lies in recursivity is another temporal complex which I [Hui] call computational hermeneutics...Computational hermeneutics has its own dynamics resembling a self-regulating, self-learning process...The paths towards the telos are not predefined, rather they are heuristics which are more or less like trial and error, like reason coming back to itself in order to know itself. (Hui 28).

Continúa: “... ¿which role do human beings occupy in executions characterised by recursivity, especially recursivity of machines? Users is the intuitive answer that we may want to give. We are all users” (Hui 28). Pero con la idea del usuario, no se puede escapar lo político: para tener un usuario, debe tener una semántica, y entonces, una cultura (Cramer 38). En *Loops* aprendo que los espacios y silencios en el baile son un evento en que yo y el yo de Cunningham estamos juntos simultáneamente. Recuerdo que: “... one that ignores the fact... that source code... must be compiled and thus is subject to other elements, operations, protocols and discursive institutions that could themselves be posited as source” (Snodgrass 231). ¿Quién está controlando a quién? El silencio de Kahlo es el momento en que la inquietud surge, en que la página no carga más: el momento en que se entiende a ella misma es el mismo evento en que entiende al cuerpo de Bellatin. El momento en que existe algo más allá como un programa preexistente que dificulta el “libre albedrío del ser” (Gache 18), porque atrapa todo en las reglas de su partitura. El momento en que entiendo el baile es el momento en que entiendo mi papel como usuario en el sistema de la danza. “Like prescriptions left by a doctor who has gone away for any illness that might come” (Rancière, *The Flesh of Words*: 104), estoy junto a Cunningham y el código esperando a ver quién va a ser infectado con los pasos después del silencio o la página descargada. Resulta que solo hay una respuesta: ambos.

Quienquiera que tome la palabra, es el momento de lo político, del disenso. Es el momento donde el lenguaje —el código— falla y se necesitan los restos de los cuerpos presentes para tomar la escena, y viceversa. Es un momento de inquietud porque es el momento de generar la posibilidad sensible en que todos tienen una responsabilidad. Kahlo, cuando vuelve a hablar, tiene ataques de pánico. Empieza a pintar de nuevo por la responsabilidad.

Los asistentes ahora también están ansiosos: “A los asistentes no pareció quedarles claro si dio la autoría de Beckett a la pintura en general, o sólo a los mensajes que estaban retratados” (Bellatin 28). Pero esta confusión entre la causa y el efecto, los asistentes y el autor, el “¿quién está infectando a quién?” se lee ahora con el ritmo del yo de Kahlo y Bellatin y de Cunningham y del código: “... a war of executions and executables unfolding” (Gabrys 268). Como Capriol puede bailar gracias a la coreografía, Kahlo puede tomar el control corporal gracias al lenguaje formal: “Lo hacen sentirse casi como un insecto” (Bellatin 30). Kahlo es el insecto que puede infectar algo y al mismo tiempo está infectada. El ritmo continúa: ejecución y ejecutable. En este momento aparecen unas fotos de casas vacías en la pantalla: “Lo único que podía apreciar en ellas era la mudez de los objetos representados” (Bellatin 30). Son mudas porque hablan de una ejecución de muchos. No es que exista una verdad —un cuerpo enunciando— en un lado o en otro: es en el ritmo entre el yo y nosotros —el interior y exterior, el momento sensible de quien toma la palabra, la puesta en escena, el movimiento de Arbeau al ritmo de Capriol— donde el cuerpo vive.

Entonces, la respuesta a la pregunta ¿qué cuerpos escondidos bailan en *Loops* y *Demerol*? es una compilación de disenso del yo múltiple en un evento en que la palabra falla para devenir la carne de un cuerpo común gracias a la ejecución. La verdad puede estar siempre escondida, pero no quiere decir que no exista. El cuerpo puede ser fragmentado, pero no quiere decir que no exista un total formado por otros. Es lo mismo para el código. La ejecución es el momento en que la verdad toma la palabra, como la relación entre cuerpo, máquina, lenguaje, política, aunque sea solo por un microsegundo. Ahí está el poder del lenguaje digital: da acceso al evento de algo más allá. La verdad de la palabra, de quien puede hablar —del disenso político— está siempre en el devenir; el lenguaje es solo el representante de esta acción: “Las explicaciones que pudo ofrecer al respecto parecían haber sido formuladas sólo como pretexto” (Bellatin 33). La ejecución siempre se enreda en lo sensible y los cuerpos tienen que entrar anticipándose de bailar a una coreografía escrita lista para devenir otro: “The apt inscription and salute of executability—“Hello, world!”—captures this sense of both a putting into practice of a particular instantiation amongst many others as well as a following of its encounters and iterations in the world” (Pritchard *et. al.* 20).

## 7. CONCLUSIÓN: ‘HELLO WORLD!’

‘Hello world!’: con el ritmo vuelvo al punto de partida, el tercer espacio de disenso —la coreografía escrita—. Para llegar aquí, leí Bellatin como el código lineal: seguí las páginas del *Demerol* de 7 al 33. La lectura de Cunningham fue el cuerpo de disenso: propuse el baile para incorporar la ejecución en el ejemplo del código. La voz de Rancière y las

discusiones sobre la ejecución del código se unieron a la conversación. Intenté mostrar que el lenguaje digital es útil para entender los eventos políticos que cruzan el cuerpo en la escritura tanto como el proceso de leerlo. En la totalidad —en la ejecución, asesinato, de todos juntos— el ritmo deviene sensible como una coreografía escrita de cuerpos fragmentados, ejecutados “al mismo tiempo”. Este trabajo preparó la escena con una tensión en la que la verdad solo puede ser entendida como una ejecución —desincorporación— del total para crear un mundo sensible y singular. Este mundo sensible está en los fragmentos del comando, interpretación, devenir, ley, distancia, Rancière, Kahlo, Bellatin y Cunningham al mismo tiempo. Pero lo sensible me recuerda que falta algo. El error surgió para recordarme que existe algo más allá de los cuerpos fragmentados. La ejecución tuvo que ser leída con una búsqueda de un cuerpo total. La escena se abrió para más cuerpos y la batalla se expande para dictar que es el ritmo, entre cuerpos, entre *inputs* y *outputs*, de la ejecución que toma la palabra. Lo político no puede escapar a la guerra de la ejecución, como la coreografía escrita no puede escapar a su base en el poder absoluto. Sin embargo, existe una comunidad en esta guerra siempre vinculada con la ejecución del otro. Acaso en toda esta carnicería, la única víctima es Cunningham: su voz siempre apareció en el ritmo, solo para esconderse en la voz del código. Pero para continuar en más que material muerto, para tener la posibilidad de ser político y tomar la palabra, una escritura necesita lo que se puede aprender del código: la ejecución. Este texto es una danza de voces disidentes ejecutando, y lo político siempre está ahí, mudo. Para hacerlo hablar, solo hay que leer: ejecutar el texto con el ritmo del disenso de cuerpos bailando otra coreografía.

Queda una página más en *Demerol*, la página 34, y una cita para ejecutar: “El profesor, del que se duda también, su existencia, dijo que la figura de la artista debía encontrarse situada siempre más allá de cualquier artificio ... Muda y ausente, como la figura que mantuvo el perro que logró colocar sobre un altar.” La potencia política de una ejecución siempre necesita su material mudo —o escondido como el código— para ser una ejecución, un evento. El tercer espacio de este texto —las voces de Arbeau, Luis XIV, Capriol, la ley y la coreografía— mostró esta necesidad de un material fijo, la coreografía de una danza para no desaparecer. Pero, como los restos de las palabras muestran, siempre hay algo más allá, siempre existe el cuerpo total esperando a enunciar. Acaso tengo que girar la danza en otra dirección una vez más: pensar en quién se mueve y cómo. La pregunta puede convertirse en: ¿Los pies no mienten como las palabras? Pero esto es otro espacio sensible. La ley no es una verdad y las palabras en este texto tampoco, aunque fijas y mudas en la tinta de estas páginas como la coreografía de Arbeau. El *loop* violento siempre espera en las sombras de la suspensión muda para ejecutar otros cuerpos en fragmentos y llegar a su totalidad. Siempre se vuelve: ¿A quién está infectando la peste? Depende de ustedes ejecutar aquí los restos del lenguaje digital, para bailar.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arbeau, Thoinot. *L'Orchésographie*. Jehan des Preyz, 1598.
- Bellatin, Mario. *Demerol-el baño de Frida Kablo*. RM, 2004.
- Berardi, Franco Bifo. *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Tina Limón, 2007.
- Cox, Geoff. "RuntimeException()—Critique of Software Violence". *Executing Practices*, editado por Helen Pritchard, Eric Snodgrass y Magda Tyzlik-Carver, Autonomedia, 2017.
- Cramer, Florian. *Words Made Flesh. Code, Culture Imagination*. Piet Zwart Institute, 2005.
- Cunningham, Merce. "Loops-3D Version, 2011". *Vimeo*, subido por OpenEnded Group, 2011, <https://vimeo.com/25509279>.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un autor?" Traducido por Corina Yturbe, *Littoral*, junio 1983, pp. 51-82.
- Gabrys, Jennifer. "Afterword: Reverse Executions in the Internet of things". *Executing Practices*, editado por Helen Pritchard, Eric Snodgrass y Magda Tyzlik-Carver, Autonomedia, 2017.
- Gache, Belén. *Instrucciones de uso: partituras, recetas y algoritmos en la poesía y el arte contemporáneos*. Belén Gache, 2014.
- Galloway, Alexander R. *The Interface Effect*. Polity, 2012.
- Gauthier, David. "On Commands and Executions: Tyrants, Spectres and Vagabonds". *Executing Practices*, editado por Helen Pritchard, Eric Snodgrass y Magda Tyzlik-Carver, Autonomedia, 2017.
- Hayles, N. Katherine. *Electronic Literature: New Horizons for the Literary*. University of Notre Dame, 2008.
- Hui, Yuk. "Preface: The Time of Execution". *Executing Practices*, editado por Helen Pritchard, Eric Snodgrass and Magda Tyzlik-Carver, Autonomedia, 2017.
- Laddaga, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Beatriz Viterbo, 2007.
- Lepecki, André. "#248: André Lepecki". *SON[IA], Radio Web MACBA*, 14 de nov. 2017, <https://rwm.macba.cat/en/sonia/andre-lepecki-/capsula>.
- Ludmer, Josefina. *Literaturas postautónomas*. Yale University, 2006.
- Monfort, Nick, Pasty Baudoin, John Bell, Ian Bogost, Jeremy Douglass, Mark C. Marino, Michael Mateas, Casey Reas, Mark Sample y Noah Vawter. *10 PRINT CHR\$(205.5+RND(1)); : GOTO 10*. The MIT Press, 2013.

- Parisi, Luciana. *Contagious Architecture. Computation, Aesthetics, and Space*. The MIT Press, 2013.
- Portanova, Stamatia. *Moving with a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*. The MIT Press, 2013.
- Pritchard, Helen, Eric Snodgrass y Magda Tyzlik-Carver, editores. *Executing Practices*. Autonomedia, 2017.
- Rancière, Jacques. *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Traducido por Horacio Pons, Manantial, 2011.
- . *El espectador emancipado*. Traducido por Ariel Dilon, Manantial, 2010.
- . *El reparto de lo sensible*. Traducido por Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga, LOM, 2009.
- . *The Flesh of Words*. Traducido por Charlotte Mandell, Stanford University Press, 2004.
- . *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Traducido por Gabriel Rockhill, Continuum, 2004.
- Snodgrass, Eric, "What is Executing Here?" *Executing Practices*, editado por Helen Pritchard, Eric Snodgrass and Magda Tyzlik-Carver, Autonomedia, 2017.