

“Lo digital es un problema totalmente de lenguaje”

Entrevista con Demian Schopf

Entrevista realizada por Carolina Gainza¹

Demian Schopf es artista visual e investigador. Es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Arcis, Magíster en Artes por la Universidad de Chile y Doctor en Filosofía con mención en Estética y Teoría del Arte en la misma casa de estudios. Actualmente se desempeña como docente en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, la Universidad Finis Terrae y la Universidad de Chile. Su obra dialoga con diversos medios, desde instalaciones, desarrollo conjunto de software y hardware, fotografía, video y ensayo. Destacan: ‘Máquina Cóndor’, una instalación y sistema de textos autogenerados en base a un programa que realiza búsquedas en internet sobre guerra y economía, y se sirve de ellas para activar un “motor de escritura” y generar textos; y ‘Máquina de Coser’, una que produce diálogos conforme el espectador interactúa con ella. Se trata de una instalación donde reside un chatbot.

La entrevista se enmarca en el trabajo de investigación vinculado al proyecto Fondecyt “Cultura digital en Chile: literatura, música y cine”.

¿Cómo entras a lo digital?, ¿de dónde viene tu interés?

Yo nací en el exilio, en Frankfurt am Main, RFA. En 1975. Volví a Chile en noviembre de 1984, durante el primer proceso de retorno de exiliados. Cuando llegamos, yo tenía casi 10 años y aún estaba Pinochet en el poder. Este país era muy distinto a la Alemania en que vine al mundo. Me pareció un mundo esencialmente inhóspito. Era hostil cruzar la mitad de Santiago para ir al colegio y que los niños fueran tan niños y las niñas tan niñas. Era traumático tener que usar uniforme de hombre, el pelo corto y tener que cantar el himno nacional. Empecé a anhelar un regreso. Finalmente, después de terminar el magister de la Chile, y a través de un artista visual que mi papá tenía como contacto, pude regresar. Este artista visual conocía a otro: Jürgen Klauke, un reconocido performer que enseñaba en la Escuela de Artes Mediales de Colonia. Así llegué a esa escuela, donde conocí a unos amigos que habían estudiado en el MECAD de Barcelona y que me mostraron el trabajo de

¹ Académica de la Escuela de Literatura Creativa de la Universidad Diego Portales y directora del proyecto Fondecyt de iniciación N°11140247, “Cultura digital en Chile: literatura, música y cine”. Esta entrevista fue realizada en septiembre de 2017.

un artista colombiano llamado Santiago Ortiz. La obra era El Cerebro de Edgardo, una base de datos cerrada con elementos que se combinan al azar y que producen un monólogo que, además, se escucha. Me llamó la atención lo viva que parecía esa obra y cómo se movía el mapa semántico: rotando y girando sobre su propio eje según las combinaciones de las palabras en la esfera. Si se mencionaba una, rotaba hacia ella, si se mencionaba otra, hacia lo mismo. Era como estar frente a una especie de “Frankenstein inmaterial”. En esa misma escuela enseñaba Siegfried Zielinski, importante teórico de las artes mediales y uno de los padres de la Arqueología Medial. Un día invitó al artista y escritor David Link a su seminario, a presentar su trabajo ‘Poetry Machine’. Me causó una profunda impresión. Luego, en 2004, volví a Chile con ganas de hacer una obra en base a un mecanismo que pudiera entrar en relación con esa gran estructura relacional en base a nodos llamada internet. Mi fascinación por internet obedecía a varias cuestiones: el ser en tiempo real de los datos, lo interconectado de las redes planetarias informatizadas y la automatización de numerosos procesos que ahí ocurren. Me explico: estalla una guerra en siria , baja la Libra siria y suben las acciones de una serie de industrias vinculadas directa o indirectamente a esa guerra. Las consecuencias económicas son globales y nos afectan directamente. Cualquiera puede tomar esos datos y de algún modo traducirlos a algo: al instante. El mundo al instante, algo históricamente inédito, y, por así decir, todavía en proceso de digestión. Así surgieron, en el año 2006, ‘Máquina Cóndor’ y, posteriormente, en 2009, ‘Máquina de Coser’. La última versión de ‘Máquina Cóndor’, existen cuatro, es del 2016 y fue presentada en el Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos. ‘Máquina de Coser’ fue presentada solo una vez, en 2009, en la Trienal de Chile. Ambas obras están en permanente desarrollo, sólo que a una velocidad que no coincide con los vertiginosos tiempos del mercado del arte.

La experimentación con lo digital en distintas áreas ha generado diversos cruces y quiebres en las disciplinas artísticas. Tú trabajo, como las obras ‘Máquina Cóndor’ y ‘Máquina de Coser’ -en las que se experimenta con la literatura, la programación y otras disciplinas- son un reflejo de esas transformaciones. ¿Qué opinas sobre esos quiebres y cambios?

En la historia de la generación algorítmica de textos con computación hay tres etapas : la primera, cuando en el ámbito artístico y literario se hacen experimentos previos al computador, con máquinas lógicas. Ahí están Pour faire un poème dadaïste de Tristan Tzara o ‘Cien mil millones de poemas’ de Raymond Queneau. En el caso del último, se dispone, a libre voluntad del lector, un libro de catorce líneas de diez tiras sobrepuestas que se pueden combinar a voluntad las unas con las otras, con excepción, claro está, de las tiras sobrepuestas. La segunda etapa, es cuando se producen experimentos con los primeros computadores que existieron, por ejemplo el experimento de Umberto Eco con

el escritor Nanni Balestrini 'Tape Mark I'. Por último, la tercera etapa, es cuando aparece internet. Las bases de datos pueden ser más dinámicas, porque los datos vienen de la red. En ese contexto surge la obra Poetry Machine del ya mencionado David Link. Hay antecesores a lo de Eco & Ballestrini. En 1952 el informático británico Christopher Strachey programó un generador de cartas de amor firmadas por el acrónimo M. U. C (Manchester University Computer). Era una estructura de permutaciones muy simple que, por otra parte, recuerda a un sistema poético con palabras intercambiables en una estrofa de cuatro versos y cinco palabras, concebido en el Siglo IV. d. C por el romano Publilius Optatianus Porphirius. Yo creo que las artes mediales, como tales, van a desaparecer. ¿Por qué? Porque, finalmente, todo el arte va a ser medial. Por ejemplo, cuando en 2006 produje 'Máquina Cóndor', entre mis pares fue recibido como algo muy original, estrambótico incluso, y nunca antes visto, al menos en Chile. Sin embargo, si cuento ahora la cantidad de artistas no mediales que hacen cosas con aplicaciones y programación, ésta ha aumentado considerablemente. De hecho, tengo alumnos que hacen cosas con electrónica. Cuando yo era estudiante eso no ocurría. Por eso, pienso que la categoría va a terminar disuelta en la totalidad de lo que hoy conocemos como arte contemporáneo.

Según entiendo, la diferencia que tiene 'Máquina de Coser' con 'Máquina Cóndor', es que 'Máquina Cóndor' no interactúa con nadie más que con sí misma.

Interactúa con la red, la prensa y los hechos del mundo editados por ésta. No la puedo desconectar de internet. Hay un montón de trabajos de literatura algorítmica que sí se pueden desconectar de la web, porque son sistemas que lo único que hacen es combinar elementos que ya están contenidos previamente en su base de datos. Justo como el sistema de Publilius Optatianus Porphirius. En Máquina Cóndor los elementos también están dados en el sistema, pero su orden depende de las estadísticas que se efectúan examinando los periódicos cada día. Es un sistema reactivo. No es interactivo en primera persona, aunque de algún modo, todo interactúa. Todo se vincula así o asá en esa estructura relacional en base a nodos de información que son convocados por mi máquina analítica. Además, desde 2016, está otra variable: los precios de compra y venta de algunas divisas y de algunas materias primas que originan las guerras, y afectan a las economías de los países donde se usan esas monedas. Por ejemplo, si explota una bomba en Damasco, baja la libra siria y alguien hace una nota de prensa que es publicada en un diario que luego la máquina analiza, indirectamente hay una interacción con hechos, o con una cadena de hechos, donde hay gente participando, solo que ellos nunca se enteraron, partiendo por los yihadistas o los militares que hicieron explotar esa bomba. Hasta Donald Trump, o Vladimir Putin, están implicados, o podrían estarlo. Y acá debo agregar que visto desde esa óptica la Operación Cóndor Fue una guerra, solo que una guerra en forma de terrorismo de Estado donde el ejército chileno se dedicó a perseguir y desaparecer a

civiles. fue una guerra, sólo que EEUU no necesitó invadirnos con sus Marines, porque las Fuerzas Armadas de Chile les facilitaron sus tropas. En ese contexto, la obra busca poner en sintonía a la Operación Cóndor con las guerras actuales bajo la premisa de que la Operación Cóndor sigue aconteciendo: ahora. En los 70 los Estados Unidos llevaron a cabo un verdadero programa revolucionario en Latinoamérica para poner a prueba su doctrina neoliberal. Una revolución capitalista de derecha, como dice Tomás Moulian, que se sirvió de los métodos clásicos de las revoluciones: golpe de Estado, dictadura, terrorismo de Estado y exilio. La diferencia radica en que lo pudieron hacer de manera remota gracias a sus lacayos constituidos por las derechas latinoamericanas y los militares, sus capataces.

Para mí, ambas máquinas realizan un ejercicio poético, y en ese sentido, entran dentro de la categoría de poesía digital. Pensando en los diferentes formatos en los que puede darse la interacción y formatos hipertextuales, tanto en la web como en el libro, ¿cuáles crees tú que son sus principales diferencias?

Que 'Máquina de Coser' es un sistema abierto. En el libro de Queneau todo está dentro del libro. Todos los mundos posibles están limitados, aunque sea por cien mil millones de posibilidades. Es como comparar un sintetizador, o un Wurlitzer, con un sampler, o con una cámara fotográfica. En cambio, en 'Máquina de Coser' lo que va dentro del libro, en una de las dos capas –la del lenguaje natural en el que la máquina interactúa con los usuarios– depende de la gente que pasa por la instalación programándola sin siquiera darse cuenta que lo está haciendo y por el sólo hecho de entrar en relación con ella a través de la lengua castellana. No puedo predecir lo que dirán los otros. Tampoco puedo predecir que responderá la máquina. Es un sistema más abierto e impredecible. La gran limitación de los hipertextos a la Queneau y del arte combinatorio con elementos finitos al azar, es, precisamente, la limitación impuesta por los pseudo azares, lo que se llama funciones random. En un principio, 'Máquina Cóndor' tenía una función random muy antipática, literalmente muy antipática, pero su última versión ya no la tiene, si bien todavía trabaja con palabras que yo le doy a la máquina para que las busque. Ahora, estoy en búsqueda de un método en donde no tenga que decirle a la máquina que palabras buscar. Ella deberá ser capaz de tomar un diario, digerirlo y usar las palabras del momento. Es decir, si aparecen Juan Antonio Kast, Donald Trump, Kim Jong-Un y Arturo Vidal, eso debe ser determinante. Voy a ocupar un sistema de búsqueda que descargue todo el texto y lo analice. No voy a preguntarle si están tales o cuales palabras. La máquina va a procesar analíticamente lo que hay. Esa será la diferencia. El algoritmo, o el conjunto de éstos, se parecerá más a una serie de procedimientos que a una base de datos dada de antemano donde simplemente se remezcla lo que hay y que no tiene comunicación con el afuera. Quisiera agregar que esta clase de desarrollos conceptuales obedecen al hecho de que la máquina no es una obra que se expone y se guarda: es un

proyecto de vida. Lo que me interesa más de internet, por otra parte, es que es un gigantesco huso, que se extiende y cuyos tentáculos son muy largos. Asimismo, la máquina debe ser tentacular y andar a tientas, como los insectos que tantean el mundo con sus antenas y así lo filtran y se hacen una idea de él para poder recorrerlo y así habitarlo. La máquina es una interpretación mecánica de lo real, no tan diferente a los estados mentales acerca del mundo que puede tener un murciélago mediante el uso de su radar.

Como lo que estabas tratando de hacer en 'Máquina de Coser', que tiene esa potencialidad de extenderse infinitamente a partir de estas conversaciones.

Exactamente.

¿Te interesa esa interacción con el usuario? Me da la impresión que, inicialmente, 'Máquina Cóndor' estaba concentrada en la máquina y sus acciones. Sin embargo, creo que una de las características de internet y de las nuevas tecnologías es que potencian la interacción con el usuario. ¿Te interesa explorar la interacción con el usuario, la potencialidad de éste de convertirse en participante, más allá de la contemplación?

Sí, claro, pero más allá de la interacción en primera persona entre espectador y máquina. Me ronda cada vez más la idea de concebir, y digo concebir en el sentido de i-d-e-a-r, una especie de obra de teatro, más bien una obra de arte total, un *Gesamtkunstwerk*, pero protagonizado por aparatos determinados por los hechos del mundo. Ahí está la interacción: no de X con la máquina en el museo, sino de a, b, c, d...z con la máquina a través de la red y de las redes, porque así es como están las cosas ahora: la mayor cantidad de interacciones no son en persona, sino a través de la red. Es cosa de subirse al metro y contar a los que van pendientes de su celular. Volviendo a mi obra de artes integradas, por así decir, es solamente una idea que tengo. Puede que la haga instalación, puede que la haga texto, relato, etc. No lo sé, ni tengo prisa en saberlo. Me gusta ser lento y vivir con la reserva al derecho de detenerme para siempre. A la máquina imaginaria, por otra parte, me la figuro como una nueva máquina: una nueva máquina constituida por siete máquinas, aún sin nombre y generadora de (1) textos, (2) composiciones sonoras, (3) collages diagramáticos, (4) videoclips, (5) objetos, un virus (6) y una performance (7) protagonizada por larvas del escarabajo del gusano de la harina que se comen a sí mismas porque los *objetos* están impresos en una impresora 3D que imprime alimentos cuyo constituyente es la harina de esa misma especie: el Tenebrio molitor. Todo esto puede hacerse a partir de los algoritmos analíticos de la Máquina Cóndor y la Máquina de Coser en su estado actual (2017), que no es el de 2006, 2009 o 2016. Los algoritmos están escritos y descritos hasta el último detalle. Todo es

lógicamente posible. Ahora hay que averiguar si es físicamente posible, sobre todo en un país como Chile donde hacer este tipo de obras es tan, pero tan re desgastante y difícil.

Es interesante eso que dices. Existe una especie de ilusión en que todo el mundo puede crear las cosas a su manera y hacerlas como quiere. Sin embargo, en el fondo, un hipertexto digital está mediado por decisiones que, en un principio, el autor determina.

Todo texto, o algoritmo generador de él, está determinado por el autor, por sus fantasías, lenguaje, realidad social, psique, género y biografía. Sin embargo, y en lo atingente a tu pregunta, el arte combinatorio en base a elementos predefinidos presenta las limitaciones de las que te hablaba más atrás: elementos y procedimientos han sido dispuestos exclusiva y excluyentemente por el autor en el sentido más convencional de esa palabra.

¿En qué sentido podríamos pensar 'Máquina Cóndor' es 'relacional'?

Te lo puedo explicar mejor usando cinco párrafos que escribí para explicarla de manera rápida y sintética. Cuando la monté por última vez, en Cerrillos, en uno de los monitores podía leerse lo siguiente:

Máquina Cóndor (2006-en proceso) consiste en un modelo relacional compuesto por tres operaciones consecutivas que se replican recursivamente:

A)–Búsqueda en tiempo real en 12 periódicos de 333 palabras claves relativas a guerra y economía.

B)–Consulta en línea y análisis de los valores de compra y precio de venta de recursos naturales importantes para la economía chilena (como el cobre, el oro, el litio y el agua) y de monedas de ex colonias africanas, del Medio Oriente y de los países donde tuvo lugar la Operación Cóndor.

C)–intercalado de 9 palabras -provenientes del léxico de la cirugía, la anatomía y la medicina forense- en la primera estrofa de un 'memento mori' de Luis de Góngora (De la Ambición Humana, 1623). La disposición de esas 9 palabras depende de las búsquedas y del análisis económico expuestos en A y B. Estos poemas mortuorios --de los cuales uno se lee en el monitor dispuesto en el centro de la instalación y todos los demás en los televisores sin carcasa, los paneles alfanuméricos y el papel impreso por la impresora de formulario continuo-- responden a relaciones de causa y efecto donde se conjugan, de nuevo, la guerra con la economía y el bíos con la pólis y con el logos.

Ese es el verdadero poema, la estructura relacional dispuesta por mí y a través de la cual el mundo se expresa por medio de una obra que se alimenta de los hechos filtrados por los periódicos, nunca neutrales ni objetivos, y de los datos duros de la economía. El poema no es sólo la estrofa, sino todos los datos sincronizados al unísono, que, por lo demás, son lo único que lo hace posible, tal como se ve en uno de los monitores que formaron parte

de la versión 2016 presentada en el Centro Nacional de Arte Cerrillos, en Santiago de Chile.

¿Por qué insisto tanto? Porque siento que estas dimensiones de la obra aún no ingresan al imaginario de mis pares. No han sido digeridas, por así decir.

Tu trabajo es muy interesante, eres uno de los pocos artistas en Chile que se ha interesado por la inteligencia artificial. Considerando que tus obras, de alguna manera, nos hacen conscientes del funcionamiento de la máquina y de las acciones que desarrolla, nos interpela, nos devuelve una información, ¿cómo crees que estas experiencias redefinen lo humano?

Esa discusión es bastante antigua, mucho más que el post o transhumanismo, que, ciertamente, la ilumina de forma peculiar, desde una actualidad otra, por ejemplo la del género y la prótesis. En 1947 Alan Turing dictó una conferencia llamada ¿Puede pensar una máquina? Ahí Turing propuso un test, el Test de Turing, donde un hombre, el juez, debe dialogar, mediante teletipo y encontrándose en una habitación aislada, tanto con un hombre que simula ser una mujer como con una máquina que hace lo mismo. Si después de cinco minutos el juez no es capaz de distinguir al hombre de la máquina, entonces, según Turing, la máquina sí puede pensar. Existen argumentos a favor y en contra de ese enunciado, que, dicho sea de paso, presenta un fuerte sesgo misógino, en la medida en que asume que es más simple imitar a una mujer que a un hombre. Un argumento en contra muy conocido, aunque ya algo viejo, es el experimento mental ‘La habitación china’ de John Searle. Ahí Searle se imagina dentro de una pieza sin ninguna comunicación con el mundo exterior. Sólo hay una ranura por donde un hablante de chino introduce un papel con ideogramas en ese idioma. Para responder, Searle tiene un enorme libro que contiene las respuestas precisas para cada ideograma. Así, escribe respuestas en chino que introduce en la misma ranura. El chino las lee. De esta manera, ambos sostienen una alegre conversación sin que Searle sepa nada de Chino. Según Searle, la máquina no tiene comprensión del lenguaje porque no tiene intencionalidad. La intencionalidad significa tener un estado mental acerca de un objeto que no está de cuerpo presente. Se trata de una categoría recuperada por Franz Brentano de la escolástica medieval. Por ejemplo, yo puedo tener estados mentales con respecto a las vacas porque alguna vez he visto una vaca, puedo tener estados mentales respecto a los elefantes porque alguna vez, en la televisión, o en el zoológico, he visto elefantes. Lo que dice John Searle, es que la máquina, que sólo procesa símbolos, carece de esa dimensión y, por lo tanto, no tiene ninguna comprensión del significado de los signos que procesa. En ese sentido, siguiendo los postulados de Searle, por más que una máquina hipotética pudiera escribir el ‘Don Quijote de la Mancha’, en realidad no lo habría escrito, porque su comprensión del texto

es tan profunda como la comprensión de un cajero automático de lo que significa un billete de diez mil pesos.

Y, ¿la interacción de 'Máquina de Coser' con los usuarios es en ese nivel de comprensión?

Obvio, en ese nivel lo es. Pero para la máquina, no para el público. Así lo sostiene Searle. Sin embargo, hay objeciones, por ejemplo las de Daniel Dennett, Jerry Fodor o John McCarthy, por nombrar a los más canónicos de los defensores de la strong artificial intelligence. Ahora bien, hay gente, sobre todo los "conductistas" y sus herederos actuales, los "funcionalistas, Ned Block entre ellos, que en respuesta a una crítica como la de Searle replicarían: *"bueno, muchas veces los humanos actúan igual, por automatismo"*. Y, claro, uno hace montones de cosas por automatismo. Por ejemplo, yo todas las mañanas hago lo mismo sin proponérmelo: me levanto, me hago un café, me sirvo una taza, me siento, tomo el teléfono y leo el diario. Es automático. No obstante lo dicho, puede haber formas de inteligencia no humanas, como dice Block. La inteligencia no necesariamente se determina de forma exclusiva por parámetros antropomórficos. Y eso objeta a Searle.

De hecho, la función del lenguaje poético, del lenguaje literario, es hacernos conscientes del lenguaje. Esto de alguna manera en 'Máquina Cóndor'...

Entre otras cosas, es detener. Quizás detener, justamente, en el lenguaje mismo y en su opacidad. Por eso, en Máquina Cóndor, utilicé ese poema de Góngora, 'De la Ambición Humana' de 1623, que en el primer verso dice: *"no, solo no"*. En el fondo, esa operación te hace detenerte, incluso en términos lógicos. Chocas contra la superficie del signo, al menos por un rato, antes de comprender que esa doble negación es una afirmación encubierta, algo muy típico del barroco. A mí me hace detenerme a pensar, entre muchas otras cosas, en lo que Lyotard denomina "la metafísica del capital", cuya tecnología del tiempo es la economía del instante, de tan corrosivo efecto para el arte contemporáneo. Como dice Lyotard, la innovación funciona. En cambio: "no, solo no", detiene

¿Por qué elegiste un soneto de Góngora, 'De la Ambición Humana', para 'Máquina Cóndor'?

Porque ese poema tiene dos personajes alegóricos que me interesan. Está la mariposa, que expresa algo que es fugaz, finito y de vida breve; el fénix, que es eterno, que renace y que es cíclico. El fénix es el tiempo mítico. La mariposa el tiempo histórico. Lo que me pareció interesante en ese poema, es la relación que establece con la temporalidad mítica, la temporalidad del ciclo que siempre se renueva, un tiempo donde no hay muerte

y donde siempre hay renacimiento. Es el tiempo de la cosmovisión griega, pero también del Cristianismo, y según Benjamin, además del marxismo. Más allá, o acá, de Benjamin, la modernidad, lo secular, trae consigo la muerte, pero no la muerte que se trasciende, como en el barroco de Góngora, sino la muerte en el sentido del ser para la muerte heideggeriano. Me resultó muy interesante tomar esa temporalidad mítica porque es lo más ajeno a lo que Benjamin llama tiempo histórico, y enfrentar ese tiempo mítico al modo de darse actual de dos viejos hermanos: la economía y la guerra. Para mí, que soy agnóstico, el peso de la materia que uno intuye al leer los versos que la máquina produce y despliega en sus noventa pantallas es algo tan difícil de imaginar, de dimensionar y de comprender como la muerte misma. La muerte no es ningún acontecimiento de la vida, la muerte no se vive. Se muere en la historia y no se renace en ningún paraíso. Otras buenas alegorías del tiempo histórico, es decir del tiempo en donde sí existe la muerte, la corrupción y la descomposición, me parecieron los televisores destripados o los televisores antiguos de los 90's, esos que se cambiaban con perillas. Lo otro que me interesaba era la relación que había entre guerra, economía y la tortura como una tecnología, como una *tekné* en el sentido griego del término. Esto lo puedo explicar de manera eficaz contando una pequeña historia. Yo estaba en Alemania arrendándole una pieza a un roommate que vivía con su hijo. Él era un año mayor que yo. El hijo tendría unos diez. Al final, terminamos haciendo algo así como vida comunitaria. Un día estábamos viendo televisión y se produjo la noticia sobre tortura y violaciones de derechos humanos en la prisión de Abu Ghraib, en Irak, por parte de personal del ejército estadounidense. Entonces le dije a mi compañero: *“estos tipos se proponen de forma muy parecida a como lo hacían los de la DINA en Chile. Esto tiene que responder a una metodología que supone conocimientos de medicina, de anatomía y de psiquiatría. Esto, en suma, responde a una tecnología, a un saber hacer, a un oficio y a una *tekné*”*. En ese contexto, me pareció que era pertinente yuxtaponer versos que describían escenas que no se sabe si son de quirófano o de cámara de tortura, a datos en tiempo real de economía y de guerra. Eso es lo medular de la primera 'Máquina Cóndor'. Cómo se sabe, las guerras son económicas, la guerra es la continuación de la política por otros medios, etc, etc. Su consecuencia: Abu Ghraib o la Villa Grimaldi. Mal que mal, tanto la guerra de Irak como la mayor debacle de la historia de Chile, la dictadura militar, devienen completamente inexplicables si no se consideran los principales recursos económicos de ambos países: el cobre y el petróleo.

¿Cómo funciona, tecnológicamente, 'Máquina Cóndor'?

Hay una base de datos, que es el motor de búsqueda, que contienen trescientas treinta y tres palabras relacionada con la economía y la guerra. Otra base de datos es el motor de escritura, donde está el poema de Góngora. Nueve son las palabras que se permutan sobre el original por virtualmente dieciséis palabras agrupadas en cuatro grupos de cuatro

(pues hay cuatro categorías diferentes que describen cuatro escenas diferentes: autopsia o disección sin más, autopsia o disección de la que se concluye muerte por envenenamiento, autopsia o disección de la que se concluye muerte por violación y variaciones en torno al poema original de Góngora, conteniendo, también, las palabras originales del poema. A buen entendedor, pocas palabras.

¿Economía y guerra eran campos semánticos para la búsqueda en los diarios?

Sí. Era tan básico como que las palabras que le dije a la máquina que buscara tenían que ver con esos dos tópicos. Entonces, por ejemplo, si en la versión de 2016 Trump salía primero, yo arbitrariamente había definido que la palabra 'Trump' trabajara con el grupo uno. En la versión de 2006, cuál de las cuatro palabras finalmente se empelaban en los nueve casos efectivamente se decidía al azar, que es un recurso moderno en cuya superación me afano, y me afano mucho. Desde 2016 inciden los valores de las monedas (incluyendo en el futuro las criptomonedas), de los commodities, de las compañías de servicios básicos y prontamente acciones de AFP, Isapres e Inmobiliarias vinculadas a universidades particulares. La máquina evoluciona hacia una obra profundamente ligada al Chile neoliberal: es (des[con])figurada por él y en ese movimiento su nombre cobra una vida nueva. Es importante que la crítica local entienda que este es un proceso y una obra en desarrollo, no algo que pasó en 2006 y se remontó en 2016. Pronto será sólo un conjunto de rutinas y procedimientos donde lo encontrado, abierto y exógeno irá reemplazando paulatinamente a lo predeterminado, cerrado y endógeno, como en Máquina de Coser. A veces tengo la sensación de que esto se está transformando en una novela experimental.

¿Por qué lo cambiaste?

Porque quiero ir limpiando mis obras de las funciones random. No me interesa trabajar con las funciones *rand*, me interesa el Big Bang, el modo de comportarse del Universo y los órdenes que surgen en él, incluyéndonos a nosotros, a nuestra evolución y a nuestra actualidad. Las poéticas del azar son típicamente modernas y modernistas, como en Tzara o Mallarmé. Una tirada de dados. No me atrae repetir eso. Te respondo a través de Borges: '*Lo que llamamos azar es nuestra ignorancia de la compleja maquinaria de la causalidad...*'. Creo que la contingencia actual reclama una poética de los sistemas complejos, de la causalidad y de las estructuras relacionales en base a nodos dinámicos de información.

¿Cómo creaste este programa para ‘Máquina Cóndor’?, ¿lo diseñaste tú?

Sí, lo diseñe yo y en su primera versión, la de 2006, un ingeniero electrónico llamado Roberto Larraguibel. Él lo programó en un lenguaje súper arcaico llamado Quick Basic: con random. El año pasado, otro programador, Daniel Tirado, lo reprogramo en Python. Entonces, se le agregó al programa una nueva función para evitar ese random, llamémosle “históricamente necesario” (en el sentido de Bürger y Adorno). Para eludirlo, asociamos cada palabra al valor de una moneda. Estaban el valor del dólar en relación al peso boliviano, al peso chileno, al real brasileño, al peso argentino y al guaraní paraguayo, que son las monedas de los países donde tuvo lugar la Operación Cóndor. Luego, siguiendo la premisa de que la Operación Cóndor sigue aconteciendo ahora y que esa máquina no se ha detenido nunca ni se va a detener jamás, incorporamos parejas constituidas por monedas de colonizadores y monedas de colonizados, por ejemplo Libra esterlina y Libra siria, Euro y Franco congoleño, etc. Usamos una operación matemática que se llama módulo de cuatro. Ésta funciona de la siguiente manera: si divido 4 por 4, el resultado es 1. No sobra nada. Pero si divido 5 por 4, el resultado es 1.1. Sobra 1, y así con todos los números hasta llegar al 8. Cuando llego a la división de 8 por 4, el resultado es 2 y ahí el ciclo se vuelve a cerrar. Para elegir la palabra a ser insertada en cada verso nosotros siempre usábamos el resultado al que le sobrara más, entendiendo por resultado, por ejemplo, la división por 4 de la cantidad de pesos chilenos que equivalen a 1 dólar. Pero ahora quiero que las equivalencias entre palabras y monedas tengan más sentido crítico y que digan más y mejor de lo que está pasando. La máquina debe ser como un termómetro que traduce los estados del mundo, igual que los tentáculos del insecto, el radar del murciélago o los ojos de la cobra. Como te decía, si, por ejemplo, estalla una guerra entre EEUU y un país del medio oriente, la divisa de ese país se irá al suelo. Necesito que ese hecho se refleje en la máquina como tu rostro en un espejo.

El 1.3.

Claro: si al peso boliviano le tocaba ser el 1.3, usaba la palabra que estaba vinculada con él. Si le tocaba al peso argentino, usaba ésa. Ese era el factor que decidía. El vínculo mismo seguía siendo arbitrario, lo se, pero dependía de un cálculo que alguna relación con la economía tiene, aunque aún muy imprecisa. Ahora quisiera encontrar otra, pero para eso, pienso, necesitaré de la asesoría de un economista.

Es bastante complejo el sistema.

Si hay algo que no me gusta es esa visión minimalistas de que menos es más extrapolada a la totalidad del arte contemporáneo. Encuentro que, en ocasiones, tiene ambiciones totalizantes y dogmáticas. No puedo entrar a escuchar a Wagner con esa premisa, no

puedo ver las pinturas de Rubens o el magnífico barroco latinoamericano de los Siglos XVI-XVIII. Tampoco puedo leer a Góngora. A veces —=+ simplemente no sirve. A mí me gustan los órdenes complejos, como el de la Iglesia de San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini, la doble hélice del ADN o, más aún, la triple hélice del colágeno y las columnas salomónicas de la iglesia de la Compañía de Jesús en Quito. Ahora estoy escribiendo un artículo donde comparo la relación de la proposición analítica con el arte conceptual histórico con la generación de textos mediante algoritmos. Mi hipótesis es que, en el fondo, así como el arte conceptual histórico utilizaba elementos de la filosofía analítica y de problemas atinentes a la filosofía del lenguaje, trabajando, por ejemplo, con la proposición analítica, asimismo obras como las de David Link, cuyo medio es la complejidad, se alimentan de paradigmas que vienen de la filosofía analítica en general, y de determinados tratamientos (analíticos) de la proposición analítica en particular: en concreto, del análisis de cúmulos de proposiciones conteniendo un mismo término. Eso ya está prefigurado en Searle, quien de hecho introdujo la palabra Cluster Theory: Teoría de cúmulos. Esa clase de análisis se usan mucho en Natural Language Processing, y más aún en social Network Analysis. Es algo que tiene una gran actualidad.

Ya que me hablas del lenguaje, ¿crees que se puede hablar de un lenguaje digital?

Sí, obvio. Lo digital es un problema totalmente de lenguaje.

En el fondo, el lenguaje de lo digital es lo que está escondido detrás de lo que vemos, es decir, el código. En ese sentido, la imagen que vemos en internet es la expresión de un código, de un lenguaje, y eso genera otra experiencia estética que va más allá de la interpretación, que tiene que ver con la potencialidad de la intervención, es manipulable.

Tiene una base que es algorítmica, plurisemiótica y que viene de la máquina de Turing. Eso permite procesar casi cualquier lenguaje solamente con dos numerales: el cero y el uno. Por eso se llama digital, porque funciona con dígitos. De ahí para arriba, hay muchas capas. Es como una torta de milhojas. Pero cuando se sale del ámbito de la máquina, cuando se empieza a procesar imágenes, oraciones y a escribir novelas que ganan premios, ya no solamente es digital. Pasa a ser simbólico en otra esfera, en el sentido de que no simboliza solamente operaciones con dos numerales sobre una cinta. Ejemplo: las imágenes en series de ciencia ficción no son solamente cantidades de símbolos: son dragones, son palacios, son seres mitológicos, etc. Entonces, el lenguaje digital tiene dos dimensiones. Una es la dimensión digital. Ésta constituye su base homológica, física, electrónica y hace funcionar al procesador. La otra, la que vemos, se da cuando ese metalenguaje permite entrar en contacto con otro tipo de fenómenos y con otro tipo de argumentos que no son necesariamente digitales. Por ejemplo, cuando permite construir

una imagen que parece una fotografía sin serlo o cuando logra escribir un “proposal” para una ponencia (perdona lo chulo, pero el mundo está chulo) y quedar aceptado, como pasó en 2009, cuando una máquina logró engañar a un comité haciéndose pasar por humana.

La simulación, finalmente.

Creo que "representación" es un término más exacto, si se entiende que las representaciones van mutando conforme lo hacen los aparatos, quienes los fabrican y los que los utilizan. Por ejemplo: gracias a aplicaciones como Google Maps, Waze o Uber, nuestro modo de figurarnos el paisaje y el mundo se está volviendo cada vez más cartográfico.

En ese sentido, respecto a cómo este lenguaje puede condicionar o producir una experiencia estética diferente, ¿crees que se produce una experiencia estética asociada al potencial de intervenir?

Sí, claro. Quizás eso tiene que ver con el ya viejo paso de la Web 1.0 a la Web 2.0. Ahí el usuario no solo consume contenido, sino que lo genera. Hoy es mucho más radical: puedo actuar en una película, ser el protagonista y hasta modificar el final.

¿Crees que se modifica la noción de autoría?.

Yo creo que, en ese caso, la noción de autor puede pensarse desde el necesario balance entre lo necesario del algoritmo y lo contingente del resultado: el texto concreto que en cada caso el cadáver genera. Estudié mucho esa tensión en mi tesis doctoral; a propósito de Máquina de Coser, y también de Poetry Machine, del ya mencionado David Link.

Quizás, el fin del arte medial, como decías al principio, tiene que ver con la masificación.

Casi todos los artistas visuales actuales, que provienen de la fotografía, la escultura, la pintura, la instalación, la performance, conocidos míos, compañeros de universidad y de generación, tienen, por lo menos, una obra donde utilizaron programación, sobre todo con Arduino. Volviendo sobre algunas cosas que se me quedaron en el tintero, Máquina de Coser también es un cadáver exquisito, sólo que automatizado, en la medida en que el saber de la máquina depende de los usuarios, que la programan sin saber programar y sin saber que la están programando. La programan por el mero hecho de estar interactuando con ella en castellano, de manera no muy diferente a como nosotros programamos a un niño preguntón con nuestras respuestas. Por el mero hecho de usarla le enseñan palabras y relaciones entre conceptos a la guagua-máquina, que, como buena máquina que es, tiene por premisa existencial “repito, luego existo”. Ante cualquier pregunta la máquina

responde primero con una búsqueda convencional, extrayendo oraciones del corpus autorial que constituye la parte estática de su base de datos. El usuario, por ejemplo, elige hablar con la máquina freudiana y le pregunta algo, supongamos, respecto a la castración. Entonces ésta, obedientemente, busca alguna frase de Freud relativa a ese concepto, pero después le repite su pregunta al mismo usuario que la ha formulado, y también a todos los demás. Luego, registra todas las palabras contenidas en todas las respuestas que recibe. Cuando una pareja de palabras se repite una cierta cantidad de veces en las respuestas del público, supongamos “castración” y “padre”, la máquina asume que la respuesta a algo conteniendo "castración" no ha de buscarse ya en Freud, sino en alguna frase que contenga “castración” y “padre”. En ese sentido, Marx, Freud, Nietzsche, la Biblia y los periódicos desaparecen debajo de las opiniones de la mayoría, porque, bueno, así es la democracia. Miente miente que algo queda. El dogma desaparece debajo de la *doxa* y la realidad empieza a ser sobrescrita por la opinión. El mundo se cubre de creencias repetidas hasta el vértigo y siempre sujetas a ser reemplazadas por otras por venir, lo cual constituye un problema filosófico, ideológico, y por cierto artístico-literario, más viejo que el hilo negro. Ahí están las reflexiones de Hilary Putnam acerca de la relación entre significado y uso. Por otra parte, ocurre algo similar a lo que pasa en Tlön Uqbar, Orbis Tertius, de Borges, sólo que en esta ocasión los tlönistas son todos y, a la vez, no sólo no: nadie

Y, por supuesto, y en ínfima proporción: yo mismo y el programador que me asistió.