

Traducir un bosque

La línea de investigación, producción y acción artística que lleva a cabo Santiago Morilla en estos proyectos se completa ahora con las piezas que se presentan por vez primera en la Sala Alta del Palacio de los Condes de Gobia. Dos *Prototipos traductores de bosques* (2021), que dan título a la exposición, convierten las respuestas de un boj y un ficus benjamina a los estímulos de su entorno en un paisaje sonoro y una visualización que se muestra en un dispositivo de realidad aumentada. Como hiciera en *Impact Sequences*, el artista traduce la experiencia sensorial de las plantas en un conjunto de datos con los que posteriormente crea una composición audiovisual, haciendo así perceptible lo que estas sienten. En este proceso de traducción hay, obviamente, amplio espacio para la interpretación, y Santiago conscientemente elabora sonidos y visualizaciones que son ajenos a la comunicación humana. No quiere, por tanto, antropomorfizar las plantas para facilitar que las personas empaticen con ellas, sino darles una voz propia, a la vez que se hace patente que estas no son objetos inertes: son organismos vivos que perciben los cambios de su entorno y responden a ellos. El uso de la realidad aumentada le permite, además, superponer la visualización de datos a la propia presencia de la planta, logrando que se convierta, en cierta manera, en un rostro capaz de expresarse por medio de coloridas floraciones y fluctuaciones. El arbusto adquiere así una capacidad comunicativa por medio de una interfaz en la que los datos no tienen una finalidad científica sino estética: no se trata de analizar la actividad del vegetal, sino de hacer visible lo que los artistas Christa Sommerer y Laurent Mignonneau describen como

“el sofisticado equilibrio energético del árbol”⁵. En nuestra sociedad mediada por la tecnología, este tipo de representación visual cobra pleno sentido, siendo la visualización de datos la forma predominante de observar y entender el mundo, ya sea para seguir la evolución de una pandemia o para saber cuánto hemos caminado a lo largo del día. Si las esbeltas máquinas de *Fundar un bosque* seducían la mirada con su aspecto de objeto de diseño y vida saludable, estos *Prototipos traductores* se mimetizan con la experiencia de observar la realidad a través de la pantalla de un *smartphone* y gestionar el cuidado de las plantas domésticas con una *app*. En definitiva, traducen la naturaleza a algo que podemos entender con nuestra mentalidad de urbanitas, a fin de reclamar la agencia que les hemos arrebatado.

Pero las plantas no sólo se prestan servicialmente a ser entendidas, por más que su lenguaje sea diferente al nuestro, sino que también reclaman su condición como seres vivos de un reino diferente, ajenos a lo humano y con sus propias necesidades. En la transición hacia una mirada menos antropocéntrica, el primer paso es ser conscientes de la propia existencia de los otros seres. El paso siguiente consiste en aceptar que esos otros seres no tienen

⁵ Sommerer y Mignonneau realizaron una visualización similar en su proyecto *Data Tree* (2009), que consistía en proyectar sobre las hojas de un árbol la visualización de los datos recogidos del mismo por medio de diversos sensores. Stocker, G, Sommerer, C. y Mignonneau, L. (2009). *Christa Sommerer and Laurent Mignonneau*. Interactive Art Research. Vienna: Springer Verlag, p. 11.



Fig. 12 • *Planetoide misántropo* (2021) • Fotos fijas del vídeo *Planetoide misántropo OPUS 02* en el espacio Lahipoteca (Madrid)

por qué estar a nuestra merced y que tal vez estarían mejor sin nosotros. El *Planetoide misántropo* (2021) nos plantea esta posibilidad: una planta equipada con una maceta robótica que le permite moverse por la sala y buscar la luz del sol para hacer la fotosíntesis. Cuando detecta a un humano, huye de su presencia y trata de encontrar un lugar en el que estar sola y tranquila. La planta nos enfrenta así no solo a la desconcertante experiencia de que pueda moverse, sino también a que nos rechace. Con un nivel de libertad de movimientos inusitado para una planta, queda no obs-

tante sujeta a su misión de buscar la luz y a los registros de sus deambulaciones que el artista, con irrefrenable instinto cartográfico, recoge en un mapa que se actualiza a diario. Esta planta nos lleva a pensar que tal vez todo el reino vegetal nos detesta y que si pudiera se alejaría de nosotros lo más rápido posible. Quizá haya hecho falta llegar al Antropoceno y desarrollar complejos sistemas automatizados de recolección de datos para entender que, a fin de cuentas, a la naturaleza no le hacemos ninguna falta.

El lenguaje vegetal

Matilde Barón Ayala

Cuando doy una charla de divulgación sobre mi principal línea de investigación, el estrés vegetal, hay una pregunta recurrente: ¿es beneficioso hablarle a las plantas? Pero por qué no preguntarnos si lo que hay que hacer es escucharlas. Pensarán ustedes que el lenguaje vegetal necesita un traductor, alguien que estudie, observe y pueda comunicarse con estos seres vivos que a primera vista aparecen como inmóviles, mudos, ciegos, aunque les aseguro que plantas silvestres y cultivadas pueden ser muy parlanchinas. Conozco a cocineros, agricultores, bodegueros que saben interpretar el lenguaje de las plantas, proporcionarles lo que necesitan, atender sus señales de socorro y evitarles daños futuros.

El que las plantas sean antes inmóviles, prisioneros de su ambiente, hace que hayamos minusvalorado a estos seres vivos que nos proporcionan el oxígeno que respiramos, los alimentos, los combustibles, la fibra que nos viste y mucha de la belleza

de la que disfrutamos. Pero las plantas saben ser resistentes e imponerse a su medio, como ese ombligo de Venus que se abre camino en los desagües de los muros y crece sin apenas tierra, o las que en el entorno de Riotinto sobreviven en suelos casi marcianos.

Y también han superado nuestro desdén: casi estamos asistiendo a un boom literario verde que será el mejor remedio para combatir nuestra ceguera vegetal. Tienen gran difusión títulos como *El futuro es vegetal* o *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*, del biólogo italiano Stefano Mancuso; *El jardín del Prado*, de Eduardo Barba, que rescata plantas y flores ignoradas en los cuadros de nuestro principal museo de arte; *Lo que las plantas saben*, de Daniel Chamowitz, dedicado a los «sentidos de las plantas»; y hasta se ha hecho famoso como «el mesías de las plantas» un botánico asturiano, Carlos Magdalena, que recupera especies en extinción en los Kew Gardens de Londres. Quizás pueda ser discutible la

existencia de una disciplina llamada neurobiología vegetal, defendida por Mancuso y sus colaboradores, pero lo cierto es que las plantas tienen sofisticadas formas de resolver sus problemas, pedir ayuda y comunicarlo a otras plantas vecinas.

En mi laboratorio de la Estación Experimental del Zaidín de Granada (CSIC) trabajamos con plantas infectadas con diversos agentes patógenos, como virus, bacterias y hongos que azotan los cultivos locales; investigamos para evitar las graves pérdidas económicas que ocasionan y hacemos hablar a estas plantas enfermas usando diversos sensores o cámaras como traductores. Sorpréndanse: las plantas enfermas son febriles y nuestras cámaras termales van a detectar la subida de la temperatura mientras el patógeno viaja por su anatomía. Si instalamos estos sensores en un dron para sobrevolar un cultivo sospechoso de infección, señalará zonas frías y calientes; estos *chivatos celestes* permitirán el manejo preciso y la protección del cultivo.

Una planta sana o enferma va a manejar la radiación de todo el espectro solar que le llega, su principal fuente de alimento, de forma muy diferente; los investigadores decimos que dejará una *huella espectral* distinta, que será una pista para conocer su estado. Las hojas, esas perfectas factorías dirigidas por un pigmento verde, la clorofila, a la que tanto debemos, pueden absorber la luz y emplearla en fotosíntesis, transmitirla a través de ellas o reflejarla. Las plantas son verdes porque reflejan la radiación verde, pero absorben la luz de otras zonas del espectro como el rojo o el azul, y esa radiación absorbida o reflejada cambia según el estado de salud de la planta o del cultivo; las longitudes de onda del espectro, desechadas o utilizadas, serán de enorme utilidad para el diagnóstico.

Hay un diálogo que no puede pasarnos desapercibido: las plantas se comunican entre sí y gritan cuando hay peligro. Imaginen a una planta atacada por un

voraz insecto o sus larvas comedoras de hojas: va a mandar una señal de peligro a todas las partes de su anatomía para que empiecen a preparar los mecanismos de defensa, y emitirá unos compuestos volátiles, aromas, que alertarán del peligro a una planta vecina para que a su vez prepare sus armas defensivas moleculares. Este lenguaje químico es específico según el atacante y además tiene un componente egoísta, la planta lo usa preferentemente con las de su propia familia.

Los investigadores en plantas tenemos que armarnos de *estetoscopios* muy versátiles para conocer su estado de salud y detectar síntomas no visibles de la enfermedad, medir la temperatura de las hojas, su verdor y además evaluar el ambiente en el que crecen: la luz y el CO₂ que alimentan la fotosíntesis, la temperatura del aire y del suelo, la acidez (pH) y el nivel de humedad de la tierra y el de volátiles orgánicos en el aire. Con todos estos datos produciremos imágenes, gráficas, bases de datos; pero un artista querría ir más allá. Un amigo astrónomo me recordaba hace poco que «El científico y el escritor tratan de darnos su visión del mundo, son acercamientos a un entorno desconocido y a veces desconcertante. El primero sigue reglas para generar su imagen del mundo: el método científico. El arte, por el contrario, es libre, su objetivo es sacudirnos e interpelarnos, y en principio todo vale. El científico trata de explicar, el artista de conmover, pero ambos, si saben hacer su trabajo, conmueven y explican».

El bioarte es un área emergente que utiliza medios biológicos y científicos, así como métodos artísticos, y explora la relación entre los seres humanos, la ciencia y la ética, invitando a la reflexión. Pero lo cierto es que explorar las sinergias entre arte y ciencia tiene una larga tradición. Grandes científicos han sido también muy buenos dibujantes, como Ramón y Cajal con sus bosques de neuronas; como Darwin y Humboldt, que colaboraron con excelentes ilustradores para sus láminas botánicas y zoológicas; o Ernst Haeckel,



Fig. 15 • Paisaje entrópico (2017) • Vistas del montaje de la exposición 39°26'56,8"N 0°23'27,6"W en Espai Rambleta (Valencia)

que con sus sofisticados dibujos de radio-larios y medusas inspiró construcciones arquitectónicas a inicios del siglo XX.

Alexander Fleming compuso las llamadas «pinturas con gérmenes»: utilizando colonias bacterianas con distintas propiedades cromáticas dibujó soldados, casas y hasta una maternidad. Una placa de Petri preparada para el crecimiento de microorganismos y las cepas bacterianas o de hongos adecuadas pueden ser el mejor lienzo y pinturas para exóticas obras de las que compiten en concursos como Agar Art, de la Sociedad Americana de Microbiología. Los microscopios óptico, electrónico o los más sofisticados de última generación consiguen desde que fueron inventados imágenes de una gran belleza de todo tipo de muestras biológicas. Anualmente la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) convoca un concurso de fotografía científica, Fotciencia, con imágenes científicas sorprendentes cuyos títulos, en ocasiones, juegan al equívoco.

Las posibilidades estéticas de las técnicas biológicas y las nuevas biotecnologías han atraído también a los artistas plásticos. Baste mencionar las posibilidades de la bioluminiscencia intrínseca a algunos seres vivos o la inducida por la *green fluorescent protein* (GFP) proveniente de la medusa. La GFP ha llegado hasta obras de bioarte *hard* o arte transgénico, como *GFP Bunny* (2000), el conejo verde fluorescente de Eduardo Kac, cuya existencia incluso se cuestiona. La portuguesa Marta de Menezes ha colaborado con biotecnólogos para crear una proteína sintética, *mArta* (2002), cuya secuencia de aminoácidos reproduce su nombre y los apellidos de sus padres y su marido, a partir de la manipulación del ADN que la codifica. En uno de sus proyectos más recientes, *Truly Natural* (2018), la artista ha aprovechado la revolucionaria

técnica CRISPR-Cas9, la tijera molecular para los genes no deseados.

Desde el descubrimiento de la estructura del ADN en 1953, esa doble hélice generó auténticas obsesiones en algunos artistas. En Dalí se habla hasta de un periodo del ADN con cuadros como *Galacidalacidesoxiribonucleicacid (Homenaje a Crick y Watson)*, de 1963. En los 70 diseñó carteles para diversos congresos científicos, como el del simposio internacional que conmemoraba el 70 aniversario de Severo Ochoa; en este caso, tituló la obra *Mensajeros polinucleotídicos (Homenaje a Severo Ochoa)*, de 1975, haciendo referencia a la enzima (polinucleótido fosforilasa) que le valió al científico el Nobel de Medicina.

Pero hablemos del más actual bioarte botánico, desde el que se integra en la vida y la arquitectura de las ciudades, como los jardines verticales, hasta aquel creado mediante la transgénesis. El que busca sus raíces en el *land art* y, desde sus aspectos de denuncia social, tiene conexiones con la Guerrilla Gardening, que rescata los espacios anodinos de las ciudades haciendo que crezcan en ellos semillas, flores y plantas. El bioarte con plantas vivas realiza intervenciones en edificios y espacios públicos como grafitis de musgo o hierba, retoma las placas de Petri para inocular en ellas semillas con impresoras, reproduce laboratorios científicos o cámaras de cultivo de plantas o crea *plantas nómadas* (Gilberto Esparza, 2008-2013) que persiguen la luz solar y utilizan pilas bacterianas alimentadas por aguas residuales para su movimiento. Esta expresión artística tampoco se detiene ante la robótica o las más sofisticadas técnicas genéticas. Y en la obra de muchos bioartistas botánicos hay una invitación implícita a la reflexión sobre nuestra relación con la naturaleza o la degradación de nuestro entorno.

Fig. 14 • Bomba de impacto hidrofugo (2017) • Vista aérea de la instalación vegetal sobre la azotea del Espai Ramblera (Valencia) ↗



Santiago Morilla entiende su trabajo de artista como una acción fuera del estudio y de su área de confort y ha evolucionado desde el arte urbano y la ilustración hacia intervenciones específicas en paisajes, siempre respetuosas con el medio ambiente y usando materiales de la zona, con los que crea dibujos expandidos que, en ocasiones, solo pueden verse desde el aire. Combina en sus enormes intervenciones públicas diversas técnicas: vídeo, dibujo, pintura mural, fotografía aérea. Su preocupación por la conservación del medio ambiente le ha llevado a proyectos como *Fundar un bosque*, en torno a las implicaciones morales de la contaminación del paisaje y las posibilidades del activismo social

en el arte. Ha utilizado *drones insembradores* para plantar cientos de árboles en la Sierra de Madrid y en la vega de Zamora, y ha documentado esta acción mediante vídeos. También ha realizado varias instalaciones con invernaderos portátiles autónomos que se riegan e iluminan con bicimáquinas y que no dependen de la red eléctrica, solo de «nuestra voluntad, sudor y compromiso», en sus propias palabras.

En la exposición que presenta en el Palacio de los Condes de Gabia destacan dos instalaciones con las que *traduce* mediante diversos sensores la interacción de dos plantas –un ficus benjamina y un boj– con su entorno. Se recogen datos ambien-

les de temperatura, intensidad lumínica y compuestos volátiles, así como humedad y pH del sustrato en que crecen. Pero lo que despierta más la curiosidad científica es cómo se sienten esas plantas en el Palacio. Para ello el artista y su equipo se valen de un sensor termal para las hojas (¿podría mostrar a unas plantas febriles?) y un espectrorradiómetro, que mide su verdor. La pregunta es si la medida de estos parámetros podría mostrar a una planta que sufre de estrés más allá de su apariencia. Y el proceso de traducción habrá empezado. A esos datos, que podrían ser de utilidad para un científico, se les aplica una transcripción estética, y los visitantes pueden ver el estado de la planta y su en-

torno en realidad aumentada. Por último, toda esa información se entremezcla con la creación de un paisaje sonoro.

El artista ha creado también lo que llama un *plantoide misántropo* robótico que huye de los visitantes buscando la luz. Con ello ha conseguido el sueño de un vegetal, huir de un ambiente hostil. Las plantas son prisioneras de su ambiente, aguantan plagas, agresiones animales, sequías, inundaciones, heladas y multitud de adversidades con un aparente estoicismo, mientras preparan un ejército de mensajeros químicos como avanzadilla de sus defensas, ponen a todos sus órganos –de hoja a raíz– en estado de alerta e incluso a otros miem-



Fig. 15 • Prototipo de bicimáquina para bosque acuático de interior #1(2016) • Fundar un bosque Galería Fernando Pradilla

bros de su familia vegetal, y hasta podrán llamar al depredador para que devore a un posible agresor o se volverán tóxicas para él. Su activo metabolismo sintetizará los compuestos que las sanen e incluso los que nos sanen a nosotros.

En junio de 2020, durante la pandemia de COVID-19, se celebró el llamado Concierto para el Bioceno en el Liceo de Barcelona, una pieza de videoarte de Eugenio Ampudia donde 2292 plantas, el aforo total del teatro, ocuparon platea, anfiteatro y palcos como únicas espectadoras del cuarteto de cuerda Uceli Quartet, que interpretó *Crisantemi*, de Giacomo Puccini. Ante esas plantas que colonizaron el teatro de la ópera, me pregunto si solo cuando desaparecemos puede la naturaleza ocupar su lugar. Seguro que *Traducir un bosque*, de Santiago Morilla, ha provocado preguntas semejantes.



↙ Fig. 16 • Prototipo traductor de bosques #1 • Sala Alta del Palacio de los Condes de Gábia (Granada)

La frágil mecanografía de las plantas

Miguel F. Campón

El ser. – No se tiene más representación del ser que el *vivir*. Por tanto, ¿cómo es posible que haya algo que muera?¹

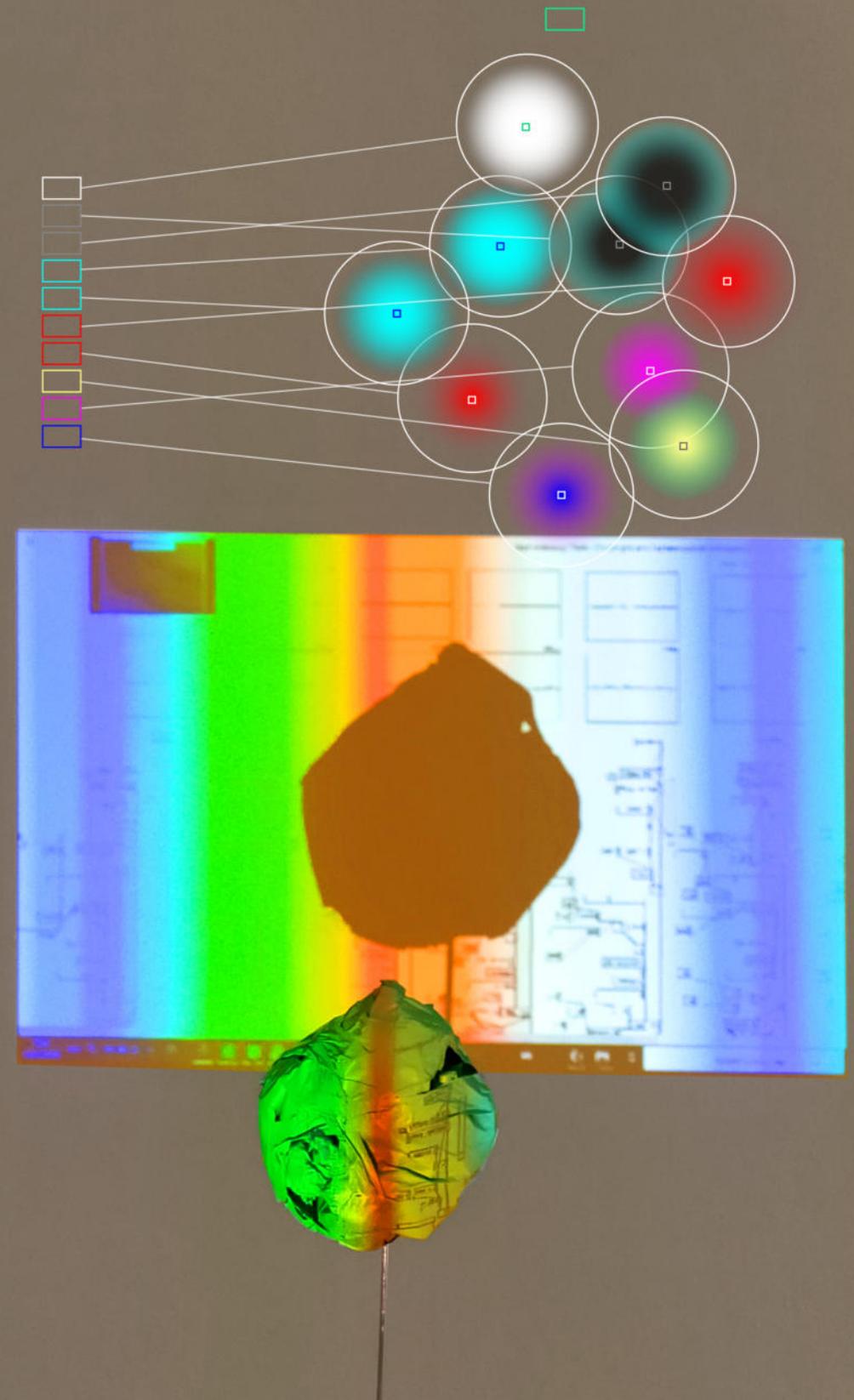
La anterior cita de Nietzsche pertenece al fragmento 578 de su obra póstuma *La voluntad del poder*. En español consta de 95 caracteres. Según Stefano Viola y Alessandra Mancuso, en la Tierra el 99,7 por ciento de la biomasa la representan los vegetales. Los animales y el ser humano quedan relegados a un insignificante 0,3 por ciento². Si trasladáramos los 95 caracteres de este aforismo a las cifras de la biomasa terrestre, observaríamos que el número de letras que lo componen no es suficientemente elevado para permitir en él la entrada de lo humano. Si cada letra fuera una planta, la totalidad de la frase de Nietzsche quedaría reducida a una nada donde la voz de nuestra especie carecería de representación. Bajo este supuesto, fuera del ser y, en consecuencia, del vivir, no compareceríamos, si siquiera

tímidamente, en los caracteres aquí escritos; permaneceríamos invisibles, perdidos en la inmensidad de una página donde domina la celulosa de lo vegetal.

1 Nietzsche, Friedrich (2006): *La voluntad del poder*. Madrid: Editorial Edaf, p. 394.

2 «En la Tierra, el 99,7 por ciento de la biomasa (las estimaciones se mueven entre el 99,5 y el 99,9 por ciento, aquí damos una cifra intermedia), es decir, la masa total de todas las cosas vivas, no la representan los seres humanos, sino los vegetales. La especie humana (junto con el resto de animales!) representa apenas un triste 0,3 por ciento». Mancuso, Stefano y Viola, Alessandra (2015): *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 107.

Fig. 17 • Captura de pantalla de la versión beta de la interfaz de la app Traducir un bosque (2021) sobre la obra *Estudio para un interior de paisaje* de Seno'o (2020)



Sin embargo, es la hora de hablar de lo vegetal, de escribir sobre la última exposición de Santiago Morilla, *Traducir un bosque*, instalada en el Palacio de los Condes de Gabia, en Granada, donde plantea una aproximación al mundo de las plantas a través, precisamente, de representaciones, de mapas, de aplicaciones de realidad aumentada de inspiración biótica que nos permiten visualizar los cambios endógenos y exógenos que se producen en ellas ante nuestra presencia. Una interpretación ingenua podría afirmar que es hora de representar, junto a Santiago Morilla, las plantas como ser, generando la ilusión de una ventana tecnológica de acceso a lo real en la que lo vegetal aparece experimentado como vida. Según esta lectura, Morilla habría revelado en sus instalaciones aquello que, en las plantas, queda fuera del lenguaje. Las reacciones de tipologías como un *Ficus benjamina* o un boj habrían sido trasladados a idiomas inteligibles, trazando un círculo que queda circunscrito al correlacionismo del interpretar⁵. Pero la pregunta fundamental que Santiago Morilla nos plantea a través de esta la exposición va mucho más allá: ¿se limita *Traducir un bosque* a representar las plantas con un nuevo lenguaje? ¿Puede el ser de las plantas describirse en términos analítico-lingüísticos?

Fundar un bosque, plantar un árbol, nos indica Morilla con una mirada que se inscribe en la era del antropoceno, una vez comprobado que eso que en las plantas se representa como vida no deja de morir. Sabemos, desde hace años, que el planeta manifiesta explícitamente las heridas de nuestra acción explotadora sobre él. Hemos convertido la naturaleza en un almacén que rige nuestros desocultamientos técnicos más originarios. Como señores de la horticultura vertebrados por victorias y fracasos, sabemos que del ser, de ese inmenso jardín del gusto por la vida, ya no queda nada. Por ello, si queremos que la maquinaria de la verdad siga produciendo sus desvelamientos, debemos obedecer a un mandato, adentrarnos en la *Lichtung* más desnuda de todas: la que corresponde

a lo humanamente vivible, la de generar un mundo respirable y habitable que perpetúe la vida. Ante la destrucción de nuestro hábitat, es necesario, por tanto, junto al artista, plantar árboles, fundar bosques, revertir con urgencia el deterioro irreversible de nuestro ecosistema.

Pero ¿de qué modo?, ¿desde qué pensamiento? Una pregunta pertinente que hace cuestionarnos si no prevalece en el plantar un dominio trascendente sobre la producción de mundo. ¿No hay en él un querer-continuar? Y es que, desde la voluntad de poder, plantar despliega un mundo-habitable-para-nosotros donde es posible respirar. Si hay una cierta inocencia que hace que el poder sea aceptado bajo común acuerdo, es la de construir un escenario donde repetir, suceda lo que suceda, las representaciones, pese a que ello suponga un totalitarismo del querer-estar-vivo. Plantar abre la posibilidad de perpetuarnos en un invernadero expandido de sincronización. Hoy, más que nunca, significa prevalecer, *aunque solo sea como existencia*. Los repobladores siembran un punto-presente-semilla para que pase a ser, primero, línea-árbol, después, superficie-hoja, y finalmente, volumen-aire, un lugar donde autodenominarse, al final del día, como la especie seleccionada que se siente a sí misma respirar. Quien planta dice, tan secreta como familiarmente, puedo respirar en un invernadero de tiempo donde nosotros marcamos la hora.

Ahora bien: ¿puede considerarse *Traducir un bosque* como un proyecto correlacionista de sincronización de mundo? ¿Quiere Santiago Morilla representar un vivir, entendiendo el vivir como presente? Morilla, desde una disposición de ánimo que se aproxima a una extrema humildad y lentitud de tiempo, nos indica que, en su práctica artística, plantar y fundar

3 Meillassoux, Quentin (2015): *Después de la finitud. Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Buenos Aires: Caja Negra.

pueden leerse con un enfoque no metafísico que interrumpe los códigos del ser. Aquí la escritura emitida por las plantas, más que aparecer como intensificación, se presenta como presencia que vacía. En lugar de encontrar una traducción donde lo vegetal entraría a formar parte de una conciencia totalizadora, asistimos, en *Traducir un bosque*, a un giro distorsionante (*Verwindung*) donde las reacciones vegetales acontecen como emergencias no representativas. Aparecen solo para indicarnos que el claro del ser como lenguaje no es inocente. Si John Fowles, en su libro *El árbol, un ensayo sobre la naturaleza*, nos habla de la intraducibilidad de lo vegetal, mostrando un afuera del lenguaje que lo convierte en tierra fértil potencialmente manipulable y apropiable por otros⁴, Morilla reconsidera el inocente despliegue del ser de lo natural para conducirnos a una paradójica traducción que, en lugar de fundar un pensamiento, abre un hueco alternativo en el lenguaje. Y es que, cuando traduce las reacciones vegetales a un paisaje sonoro autogenerativo nos introduce en traducciones topológicas que permiten traducir sin la necesidad de ir más allá. Como afirma Bourriaud en *Estética Radicante* refiriéndose a Pierre Huyghe, la topología «“se refiere a un proceso de traducción. Cuando uno traduce, pierde algo que el original contenía. En cambio, en una situación topológica, uno no pierde nada; es la deformación de lo mismo”. Y, a continuación: “[la topología es] el pliegue de una situación. Es una manera de traducir una experiencia sin representarla. La experiencia será equivalente pero siempre diferente”»⁵. Santiago Morilla, en lugar de sembrar, de revelar o de mostrar, parece cavar un agujero en el tiempo metafísico del siempre-ya. ¿No es, de algún modo, el paisaje sonoro autogenerativo un salto metabólico que cambia nuestro modo de estar-en-el-mundo? Igual que las plantas transforman el CO₂ en O₂, Santiago Morilla metaboliza reacciones vegetales, hasta hacer de sí mismo el diseñador de una débil mecanografía cuyas teclas se pulsan para aminorar y perder pensamiento.

4 «Estoy sentado en medio de lo que no tiene nombre, el verde fósforo del árbol, y me veo rodeado de multitud de impenetrables denominaciones falsas. Si vine aquí fue solo para asegurarme, y no para tratar de describir nada, ya que no puedo hacerlo. Si lo hiciera, únicamente conseguiría emplear apelativos artificiales y falsos. (...) Todo esto, en ausencia de nombre, se produce independientemente de toda nuestra ciencia y de todas nuestras manifestaciones artísticas, ya que su secreto consiste en ser, no en decir. Para nosotros, esta realidad resulta inmensamente valiosa dado que no se puede reproducir, y su existencia solo puede ser aprehendida por otro ser que se encuentre presente ante ella, a través de sus propios sentidos y de su propia conciencia. Cualquier otra experiencia de la misma que se celebre por medio de un duplicado o una réplica, por medio de una imagen concreta, de una palabra “ajardinada”, a través de otros ojos y de otra mente, la traiciona. La elimina». Fowles, John (2015): *El árbol. Un ensayo sobre la naturaleza*. Madrid: Editorial Impedimenta, pp. 103-104.

5 Bourriaud, N. (2009): *Estética radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, p. 159.

Tal vez lo más decisivo en el devenir-planta aquí propuesto es el vínculo que puede establecerse entre *Traducir un bosque* y la filosofía vegetal de Michael Marder. Desde algunos de sus planteamientos es posible concebir, de un modo más esclarecedor, el giro no correlacionista de la exposición. En *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*⁶, Marder traza una neta diferenciación entre una metafísica y una no metafísica de las plantas. Como Hegel propone, las plantas no se dirigen a la luz del sol con el objetivo de realizar la fotosíntesis en un proceso de autogeneración subjetiva. Muy al contrario, se da en ellas una ausencia total de autorreflexión, de autoconciencia, de retorno a sí. Vinculando esta ausencia de subjetividad al pensamiento de Levinas, Marder describe una infinita e incondicional generosidad de las plantas, las cuales, en su carencia de yo, se sitúan más allá del ser, donde la orientación hacia el otro es total, y la ausencia de egoísmo plena. Las plantas no necesitan consumir a otros se-

res para vivir; se arriesgan absolutamente y, en su falta de protección, donan oxígeno y condiciones de vida. Morilla traduce esta carencia de retorno a sí, indicándonos que es posible plantar y fundar bosques que es posible pasividad que no puede presentarse como voluntad de poder que quiere prevalecer, sino a partir de una paciencia que no acepta las proyecciones humanas hacia generaciones futuras. El futuro es aquí lo absoluto y radicalmente inimaginable. Existamos o no, el sonido autogenerativo nos conduce la pasividad pura de la clorofila. Todo claro del ser que quiera instaurar un invernadero de continuidad es borrado en la frondosidad del bosque, en el dejar existir a los árboles, en una pérdida de presencia que abre un abismo de tiempo donde el entorno fotosintético nos convierte en especie en la que acontecen evoluciones imperceptibles que no pueden ser experimentadas como vida. Ni la luz ni el aire nos pertenecen ya, en un escenario donde comprendemos, como figurantes

6 «La lección que Hegel dibuja del esfuerzo casi religioso de las plantas hacia la luz del sol, si no la adoración, deshace inmanentemente la lógica de la subjetividad egocéntrica. (...) A diferencia de los sujetos humanos, que alcanzan su subjetividad gracias a un retorno a sí mismos a través del terreno de la otredad que han atravesado, la formación del yo vegetal procede en ausencia de autorreflexión o auto-sentimiento plenamente desarrollado, como un movimiento unidireccional e infinito hacia su otro, a saber, la luz. Pero lo que Hegel, en su veredicto, denuncia como el "mal infinito" de la vida vegetal es el mismo infinito ético que resiste la lógica de la totalización en Levinas. La relación infinita con el otro sin retorno a uno mismo es la piedra de toque de la ética levinasiana y de los enfoques éticos asociados que abogan por la sustitución del modelo apropiativo de subjetividad por la orientación receptiva al otro. (...) La heteronomía vegetal, por lo tanto, sostiene el modelo para la formación de la subjetividad en la etapa actual del pensamiento posmetafísico, con su énfasis en el papel constitutivo de la relación con el otro. (...) Levinas quiere ante todo demostrar

que el egoísmo extremo es insostenible y cómo hasta el más despreocupado retrocede en los empujes de este yo hacia el otro. Pero, *concesso non dato*, ¿no debería un sujeto éticamente receptivo renunciar, como su momento incipiente, al principio mismo de apropiación y a la visión de la subjetividad como depósito oculto o depósito de experiencias, si es que es genuinamente generoso? La vida vegetal es capaz de ello porque carece de interioridad, porque –salvo algunas excepciones– no necesita el consumo de otros seres vivos, y porque, como ejemplifica la poda, cuanto más pierde la planta, más crece. Proliferando por pura pérdida, las plantas se ofrecen con generosidad incondicional. Silenciosamente se extienden en el espacio, exponiendo sus cuerpos vegetales en total vulnerabilidad para ser cortados o arrancados, cosechados o podados, rotos por un huracán o quemados por el sol». Michael Marder (2013): *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, Nueva York: Columbia University Press, pp. 71-74 [traducción del autor].

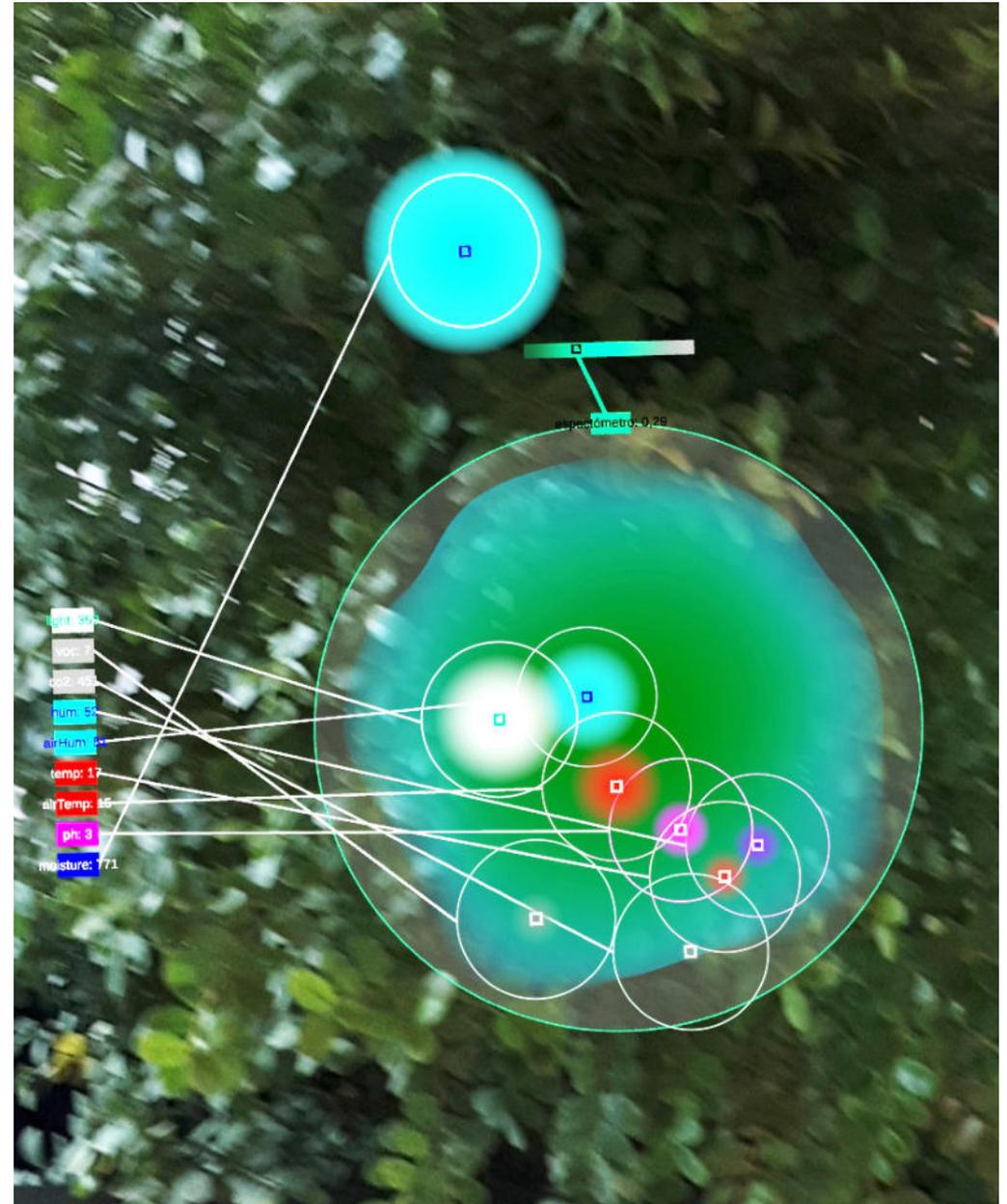


Fig. 18 • Detalles de la versión beta de la interfaz de la app *Traducir un bosque* (2021) • Estudio ARAN (Madrid)

que ejecutan un papel hecho de azar e insignificancia, que el tiempo desconocido es una donación hecha sin nosotros⁷.

Los invernaderos de la presencia deben vaciarse hasta poder aceptar lo inimaginable sin la actividad de lo humano. Es lo que Morilla desarrolla en *Plantoide misántropo*, la última pieza concebida de la exposición y, sin embargo, la que sitúa a las demás fuera de cualquier intento de interpretación metafísica. A través de esta obra comprobamos que toda fundación de bosque ha de suceder, necesariamente, sin nosotros. Una planta robotizada, tan pronto como detecta la influencia del ser humano, nos evita, realizando movimientos en la dirección contraria, buscando el lugar donde, cómodamente, podría realizar la fotosíntesis. La huida del plantoide se produce por el estrés al que se ve sometido a causa del ruido o del contacto con los volátiles, un estrés cuya etimología, según Françoise Jullien, remite al verbo *stringere*, apretar, coger apretando, presionando u oprimiendo⁸. Debemos aprender, por tanto, a no intervenir, a dejar que la planta pueda permanecer inmóvil en un territorio de tranquilidad. Los mapas involuntarios que traza no son otra cosa que una cartografía extrema de un querer-cuidar-a-otros, una coreografía de la ausencia humana que rechaza, con discreción, ser mera herramienta productora de oxígeno. Más allá de su ser-a-la-mano, la planta muestra que la prehensibilidad excede las caricaturizaciones que quieren convertirla en desvelamiento de lo respirable⁹. Hay una indiferencia radical, un principio de desconexión en el *Plantoide misántropo* de Morilla que nos habla de una fotosíntesis indiferente, ajena a las donaciones sincronizadas de mundo. ¿Se *tiene* aún la generosidad de querer aceptar el sonido de lo que ignoramos?

Mancuso y Viola nos hablan del fenómeno del *clicking*, según el cual las plantas, al crecer, emitirían un discreto clic, consecuencia del rompimiento de sus paredes celulares. Me pregunto si ese clic no es del mismo tipo que el sonido que escu-

chamos en las traducciones de Morilla, el mismo que producimos al pulsar el botón del ratón, al teclear sobre nuestro teléfono móvil¹⁰ o al escribir un texto sobre una exposición. Para muchos, escribir es una forma de cultivar. Pero, donde brota el adormecimiento de la gramática, el lenguaje se vuelve oxígeno impensado, semejante al bosque que desarticula el aforismo de Nietzsche hasta hacerlo tan inaudible, tan insignificante, tan pasivo, tan indiferente, tan adireccional, tan atonal y tan apático como *lo vegetal*. Para las plantas, el toque de las manos sobre el papel en el que se ha impreso ese texto es más que suficiente. Que el mundo continúe no depende ya de este clic.

7 «Los animales, pues, dependen de las plantas, y las plantas, del sol. Obtenemos así una imagen más general de la vida vegetal y una mejor comprensión de su papel en la biosfera: las plantas son las mediadoras entre el sol y el mundo animal. Ellas –o más bien sus orgánulos celulares más característicos: los cloroplastos– encarnan el nexo que une las actividades de todo el mundo orgánico (es decir, de todo aquello a lo que llamamos “vida”) con el centro energético de nuestro sistema. Las plantas, por tanto, ejercen una función universal para la vida del planeta. Los animales, no». Mancuso, Stefano y Viola, Alessandra (2015): *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 137.

8 Jullien, François (2007): *Nutrir la vida. Más allá de la felicidad*. Buenos Aires: Katz editores, p. 205.

9 Harman, Graham (2002): *Tool-Being. Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court. Harman, Graham (2015): *Hacia el realismo especulativo*. Buenos Aires: Caja Negra. Harman, Graham (2016): *El objeto cuádruple. Una metafísica de las cosas después de Heidegger*. Barcelona: Anthropos.

10 Mancuso, Stefano y Viola, Alessandra (2015): *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 66 y 123.

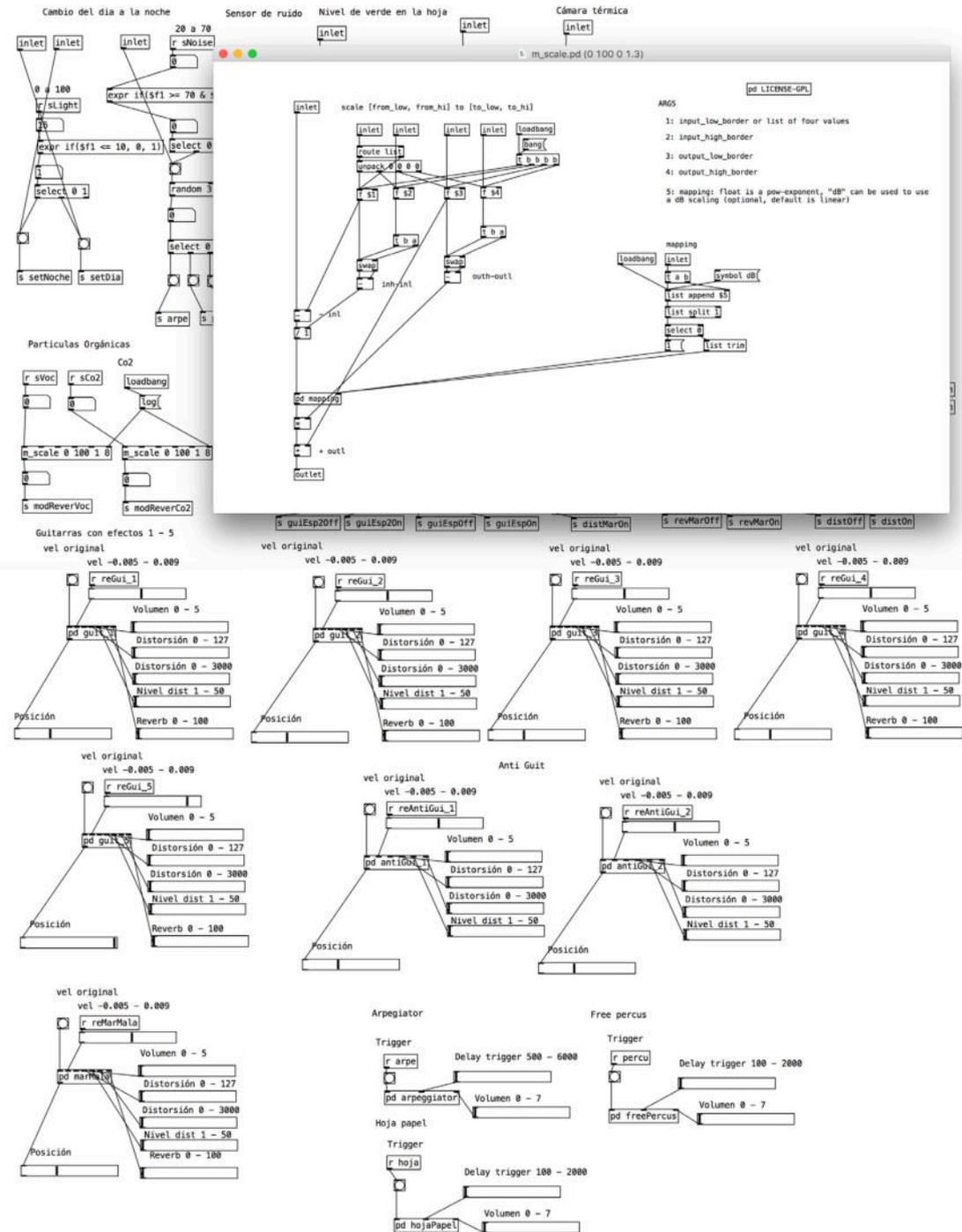


Fig. 19 • Vistas del interfaz del paisaje sonoro diseñado en Pure Data para *Traducir un bosque* (2021)