



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
MOVIMIENTO, ARTE DIGITAL Y TECNOLOGÍAS DE LA INFORMACIÓN

**ROBARLE LA INTERFAZ A UN DIOS CIEGO.  
FICCIONES, GENERACIÓN DE MUNDOS Y ESPACIOS DE POSIBILIDAD.**

TRABAJO DE TESIS  
PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:  
SANTIAGO ANDRÉS GÓMEZ CHAPARRO

DIRECTOR  
MTRO. SERGIO ENRIQUE MEDRANO VÁZQUEZ (PAD)

SINODALES:  
MTRO. SERGIO ENRIQUE MEDRANO VÁZQUEZ (PAD)  
DR. JESÚS FELIPE MEJÍA RODRÍGUEZ (PAD)  
DR. YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ (PAD)  
DR. ÁLVARO VILLALOBOS HERRERA (PAD)  
MTRO. JOHN LUNDBERG (PAD)

MÉXICO, JUNIO, 2020.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.







# Índice

Intro. 11

Preámbulo 0.

**Empezar por lo grande.** (Pensar lo inmenso y luego abrumarse. Seguir a los héroes y tomar el mundo con las manos). 21

## Capítulo 1. La Ficción como Génesis.

**Un panorama.** (Más allá de los límites de la ficción). 29

**Entrar para salir.** (Pactos: pseudobiologías y falsos binomios). 32

**Ideología de Pokémon.** (Realidades y metarrelatos). 41

**La ficción entra.** (Mentiras prehistóricas, identidades símbolo y una historia sobre el internet). 50

**Identidades heroicas.** (Breve narración del yo desde la perspectiva cósmica del mejor ejemplar). 60

**(Un) agujero(s) en lo uno.** (El ser cavernoso es allanado por agentes extraños. Una multiplicidad abismal se esconde en el humano). 63

**Adiós al hombre.** (Regresando a la ficción (se saluda a lo Otro). Larga vida al xenomorfo). 69

**De vuelta a la realidad.** (No lenguaje en común y un giro abrupto-totalizante para un primer final). 81

**Manifiesto del Complejo Ficcional.** 87

## Capítulo 2. Técnicas de Mundo.

**La posibilidad de un mundo.** (La posibilidad de Todos los Mundos). 91

**Mundos ficcionales.** (Una cosmografía para entornos no actualizados). 99

**Complicidad técnica.** (Apertura a un mundo de dispositivos). 106

**El lenguaje de los objetos técnicos.** (Expresión y diálogo de la comunidad de los objetos). 122

**Tecnologías existenciales.** (La Política del Lenguaje). 128

**Ética técnica.** (Espiritualidad materialista). 134

### Capítulo 3. **A Dónde se Fue el Mundo.**

- Zero.** (O sobre como ocupar la nada sin usar la materia). **153**
- Posmaterial.** (Curando al filo de la posmodernidad). **158**
- Trabajar en la nada.** (La labor inmaterial sigue siendo labor). **166**
- ¿A-materialización?** (La materialización del espacio de las Ideas). **173**
- No a lo sintético.** (El trabajo conceptual y la superación de la filosofía). **179**
- Una historia tecnológica de lo inmaterial.** (Latinoamérica invisible y la incipiente medialidad). **183**
- La duración del fantasma.** (Virtualidad y el encuentro con la espectralidad). **186**
- Los fantasmas existen.** (Un final supersticioso). **194**

### Capítulo 4. **El nuevo Mundo.**

- Un regreso al mundo.** (Uno y todos los mundos). **199**
- Subsistencia incomunicada.** (La imposibilidad de los mundos y los fantasmas internacionales). **202**
- Mundos paralelos.** (Futurismo indígena y redención de mundos paralelos). **208**
- Supervive o muere.** (La labor apocalíptica del indígena). **212**
- Prometeo en la jungla.** (Ética para producir reinos en mundos y mundos en reinos). **217**
- El capítulo faltante de las Juanas.**  
(El caso colombiano de Juan Covelli, Juan Peláez y Juan Obando). **220**

### Resolución. **¿Ciberpunk?**

- Videoclip.** Un sonido vuelto cascada de imágenes. **271**

### Epílogo. **Posesión.** 281

### **Global Warming.** 287

### Bibliografía. **295**





# Intro

¿Qué es Dios?

Dios es una idea.

Una abstracción.

Una virtualidad que arrastra consigo siglos de efectos sobre la constitución real de nuestro mundo.

Es lo que los griegos llamaban *Deus ex machina*.

Salido de la nada, podría pensarse, a la manera antigua, que la idea de Dios es el centro de una máquina inengendrada. El núcleo de una supercomputadora tan grande que en su matriz funcional integra vida orgánica y artificial.

En filosofía contemporánea se enseña a ver a Dios no como una entidad motora sino como una herramienta humana. Un diseño cognitivo para operar efectivamente en un mundo demasiado extraño para su rudimentaria condición. A medida que el tiempo avanza, la imagen subjetivada de Dios ha vuelto a su manifestación como objeto. Con el ascenso cada

vez más normalizado de las tecnologías digitales y su integración al aparato nervioso humano, el animismo vuelve a estar de moda. Dios está en el agua, al igual que en el resto de las cosas. Esta visión inmanente, de una espiritualidad puesta en los objetos, es la preservación de una sensibilidad religiosa dirigida hacia los sistemas técnicos. Los modos de producción contemporánea no solo despliegan en el mundo toneladas de materia multiforme, también perpetúan formas arqueológicas del pensar.

Ahora bien, ni la globalización ni el internet cubren el mundo efectivamente. Lo que sí lo ha hecho, al menos en lo que respecta al mundo 'humano', ha sido la tecnología. Vista como mediación antropológica con el afuera, la técnica (grado cero de la tecnología) aparece como el impulso interno en como los seres humanos producen el mundo hacia el exterior. Piénsese en la intimidad de los smartphones, el sistema de contacto invisible de las radios, el iracundo complejo informacional terrestre, la heroicidad de los satélites más allá del sistema solar y la imaginaria tecnología alienígena. A esto contrapóngase el azadón con todo su poder terraformador, el zapapico como prolongación agujereante, el martillo y el cincel como vehículos de la forma, la flauta o la cerbatana como evidencias primigenias, la industria musical como formalización virológica y virulenta, el enunciado lógico y la oración cristiana como drogas de diseñador, las *dark's pools* financieras y el *management* de todo evento cultural como astucias desarrolladas por las más sofisticadas mentes económicas y del campo de la ingeniería social.

En realidad, pocos lugares en la tierra están exentos de humanidad. Vivimos en un mundo donde en los mapas no existe más *Terra Incognita*. Incluso las regiones más inhóspitas se encuentran allanadas si no por ideologías guerrilleras, al menos por grupos humanos no contactados por 'la civilización'. De ahí que sepamos, con seguridad, que la subsistencia 'mágica' de lo no-humano se ve interpelada por su lenguaje fundamental, este es, el lenguaje de la técnica.

---

1. Por el mismo ejercicio de su definición, 'lo humano' abarca toda cartografía, ontología y realidad cubierta por su aparato cognitivo y su devenir sensible sobre el mundo.

Estas consideraciones de ‘minuto a minuto’, la de un mundo tecnolozado y la que de plano concibe al mundo como una tecnología, traen a colación la pregunta por su producción, por los modos y las consecuencias que sus mecanismos traen sobre la realidad. Quizás más importante para el afán de nuestros tiempos sea la pregunta por la post-producción. Los sistemas computarizados traen consigo un nuevo orden de la imagen y con este la posibilidad de editar, multiplicar, colorizar, y difundir los contenidos de lo real<sup>2</sup>. Con la síntesis del mundo en imagen y la imagen convertida en mundo, aparece la posibilidad de modificar la realidad según los parámetros envolventes del software de edición. Las herramientas de *Premier*, *After Effects* o *Photoshop* se “han convertido en medios de creación, no solo de imágenes sino también del mundo a su paso. Una posible razón: con la proliferación digital de todo tipo de imágenes, de repente demasiado mundo se hizo disponible”<sup>3</sup>. Si la realidad misma es “pos producida y programada”<sup>4</sup> una corriente de posibilidades viene con el mundo y consigo, un refuerzo en la posibilidad de su creación.

Desde esta perspectiva 'constructible', que se encuentra a medio camino entre la trama mitológica y el relato semirealista de ciencia ficción, el mundo aparece como una exterioridad masiva que se encuentra a la mano, un rededor que no está dado ‘por el hecho’, sino que lo hago *yo mismo* en mi capacidad para eyectar mi interior. En la serie de novelas de ciencia ficción *La Guía del Autoestopista Galáctico*, Douglas Adams presenta una compañía encargada de la construcción de ‘planetas de diseño’. Casualmente, el planeta tierra (e incluidas todas las cosas y seres que lo habitan) viene a ser uno de esos ‘modelos por encargo’ latentes en la línea de procesamiento. De la misma manera que la empresa intergaláctica se sirve de masivos recursos imaginarios para crear el mundo, la presente

---

2. En adelante, la definición de lo real y de la realidad quedarán sujetas al contexto de su enunciación (realidad como estado del referente, como el conjunto de lo imaginable, como contexto particular o como totalidad).

3. Hito Steyerl, “To Much World: Is the Internet Death?”, *E-flux*. no. 66 (2015) <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/> (Consultado el 26 de marzo de 2020).

4. Hito Steyerl, “To Much World: Is the Internet Death?”...

reflexión se sirve de poderosas abstracciones para concebir la ejecución efectiva de su multiplicación. Contra toda intuición, se contempla una proliferación de mundos potenciales al servicio de los deseos humanos y sus posibilidades, o sea, una voluntad de poder *ser*, orientada hacia la persecución de un tiempo-espacio *Otro*.

En efecto, esta investigación tiene por objetivo extender una reflexión acerca de la creación de mundos posibles (*worldbuilding*), como un proceso generativo, equivalente al modo en el que el ser humano deviene en el espacio, lo transforma y cambia. A lo largo de estas páginas, se defiende la idea de que los sujetos producen técnicamente el mundo y al hacerlo, traen consigo un orden complejo de agenciamiento ontopolítico sobre la realidad. Un estado capaz de expandir la experiencia y los límites de lo posible, más allá de su inmediatez. Se trata de un experimento del pensamiento en el que se sostiene la existencia de un hecho controvertible a fuerza de una voluntad espacial de saturación. La abundancia de experimentar varios mundos en uno solo, es la consecuencia necesaria de explorar nuevas alternativas (del ser, del hacer y del pensar) distintas a las que de antemano representan la ya caótica e hiperestimulada imagen del mundo.

Es por eso, que considero que no está clausurado releer los fenómenos contemporáneos en clave religiosa. O viceversa, interpretar técnicamente aquellos movimientos del espíritu que se revelan con toda acción técnico-material. Como colombiano haciendo una investigación en artes en México me es dado, por contexto, la posibilidad mitologizante de interpretar el mundo según la clave polimórfica que me rodea. No solo por mi herencia cristiana, de sensibilidad barroca, sino por su reemergencia en la forma de psicoambiente neoliberal. Como apunta Franco Berardi “la sensibilidad barroca abrió la puerta a la ontología de la proliferación infinita y, por lo tanto, a la experiencia de la modernidad.”<sup>5</sup> Bajo el signo del tiempo ‘acalorado’ de lo latino, una cuestión eminentemente (pos) moderna como la de la tecnología y los medios digitales, aparece como

---

5. Franco Berardi, *Fenomenología del Fin* (Buenos Aires: Caja Negra, 2017) 131.

una interrogante que supera los campos epistémicos y colapsa todo tipo de temporalidades. De ahí que, con el ascenso del mundo como imagen, sus marcos de conocimiento (*logos*) hayan cedido a su infiltración por parte de corrientes acrílicas, cascadas supersticiosas que, en el texto-imagen digital, se extienden sobre la esfera informática redefiniendo aquello que llamamos cultura<sup>6</sup>.

En este contexto de colapso, se propone a la ficción como dispositivo de visibilización y modo de ser en el mundo. Aquella entidad posesiva, constelación metafísica, simulada, imaginada y artificiosa que, en el mejor de los casos, puede llegar a traducirse como cultura y no en el peor, pero sí en el más básico, simplemente irrealidad. Volcada al núcleo inmaterial donde máquinas virtuales conectan imágenes, ideas y cosas, mi formación en artes, así como en filosofía y letras, reconocen en la ficción un recurso abstracto sobre el cual se descuelgan, no solo una serie de procedimientos culturales 'suspendidos', sino toda una serie de efectos materiales contradictorios, acciones que se difunden a través de los cuerpos hasta determinar grandes aparatos sociales, a la vez que se mantienen unidos a estos, como trayectorias singulares y cotidianidades invisibles que determinan el día a día. Simultáneo al reconocimiento de este complejo ficcional, surge la intuición de que con la ficción puede constituirse una afirmación práctica en medio del vaho de indeterminación mítica

---

6. Con 'cultura' se refiere al conjunto de expresiones materiales e inmateriales llevadas a cabo por el ser humano, independientes a su contexto de origen. Se entiende la noción de cultura vinculada a la idea de producción: una actividad de creación inmanente de bienes, medios, sistemas, servicios y significados. Siguiendo el discurso desarrollado por culturalistas latinoamericanos como Néstor García Canclini o Jesús Martín Barbero, y más adelante por la etnografía pop del nobrow o 'cultura sin perfil', se desmarca del debate entre alta y baja cultura para consignar y colapsar un campo diferenciado donde lo tradicional, lo culto, lo popular y lo masivo caracterizan un territorio diverso que no por ello deja de hacer referencia a un mismo lugar de simetría ontológica. Salvo determinadas alusiones (Sloterdijk, 2006; Ghelen, 1987), se apela a la función sintética de la idea de cultura, como reunión de 'las formas humanas', antes que a su valor como unidad de análisis. (Véase: Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*, Ciudad de México: Giralbo, 1989; Jesús Martín Barbero, *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*, Ciudad de México: Editorial Gustavo Gili, 1991; John Seabrook, *Sin Perfil: La Cultura del marketing, el marketing cultural*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 2000; Hal Foster, *Diseño y Delito*, Madrid: Akal, 2004; Eloy Fernández Porta, *Afterpop. La Literatura de la Implosión Mediática*, Barcelona: Anagrama, 2007).

que reaparece con la infoesfera digital y el semiocapitalismo<sup>7</sup> actual. Se trata entonces de concebir un modo de ser estético y un modo de hacer atravesado por el extraño mundo de los activos virtuales.

En el meta-contexto de las artes, esto es, en el plano difuso que integra tradiciones, prácticas y un orden-estético-‘liberado’/patrón-creativo-espontáneo del espacio de la vida, los contenidos de esta investigación cobran sentido por su (im)pertinencia ‘colateral’ en todos estos procesos y en ninguno a la vez. Salvo por algunos ejemplos y una reflexión anecdótica en el último capítulo, las ideas que se desprenden en torno a la técnica, la medialidad, el lenguaje del mundo o la inmaterialidad, son elementos afines a un itinerario temático que lubrica un pensar desde las artes. Algo similar a lo que Joseph Kosuth llamo ‘el arte después de la filosofía’. Si se revisa la historia de las artes visuales en occidente, a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI, el trabajo de la ‘conceptualización’ no es ajeno a la agenda visual que domina las prácticas artísticas. Es más, la tradición abstracta devela un itinerario político vitalista, adjunto a la recuperación de las letras como provocador interno (*inner trigger*), no solo de imágenes, sino de experiencias y procesos prácticos, que empujan la reserva creativa de las artes a expresiones más profundas de carácter ontológico.

Así, al desarrollar esta investigación se tuvo en mente la gravitación artística-ideológica en torno a la redacción de manifiestos. Cómo estos funcionan como ‘guías espirituales’, dando preeminencia al ser más allá (o por intermediación) del hacer. La redacción de enunciados, a manera de proclamas y promesas operativas, invita a la transformación ético-estética de la vida, un modo particular que apela al espacio interno y su devenir en el mundo. Textos como el *Manifiesto Antropófago*, el *Manifiesto el Futurista*,

---

7. *Infoesfera digital y semiocapitalismo* son dos conceptos utilizados por el filósofo italiano Franco Berardi para caracterizar el estado psicoambiental de los sujetos en la fase actual del capitalismo tardío. Por un lado, el término de infoesfera hace alusión a la espacialización de la información. Esta se manifiesta cuando las máquinas informáticas “invaden” la esfera lingüística, provocando así la sustitución del modelo social mecánico-conjuntivo, por uno digital-conectivo basado en la interfaz. Por otro lado, el término semiocapitalismo es utilizado por Berardi para señalar el paso del modelo de producción industrial capitalista a un estado complejo donde su penetración alcanza, vía tecnológica, el circuito neuronal-sensible de los seres humanos y su capacidad para percibir y proyectar la realidad. (Franco Berardi, *Fenomenología del Fin...*).

el *Manifiesto Situacionista*, el *Manifiesto Aditivista*, el *Manifiesto por una Política Aceleracionista*, el *Manifiesto Ciborg*, o el *Manifiesto Xenofeminista*, algunos de ellos aquí mencionados, se integran a una ensayística impulsada por el descentramiento epistémico de las prácticas artísticas y el valor alucinógeno, por no decir abstracto, en como las corrientes de la segunda mitad del siglo XX, anticiparon la emergencia informacional de la imagen virtual como nuevo paradigma de las relaciones sociales.

En vista de una serie de prácticas donde predomina el lenguaje verbal, se busca presentar una veta productiva que trabaje con abstracciones como si se tratara de cualquier otro material. En última instancia, con la bandera puesta en el plano ficcional, se intenta reflexionar en torno a cómo las ideas se exteriorizan para efectuar cambios en el mundo y más importante, generar cambios en el sujeto. En el fondo, las palabras como las ideas son profundamente visuales, pese a que su naturaleza, profundamente humana, y como tal, latente, confine su visualidad a una esfera puramente cognitiva. De ahí que tenga bastante sentido pensar el espacio de las ideas como el espacio de la imaginación y la imaginación como el espacio de las posibilidades. Entonces el internet, como expresión objetivada de la imaginación, vuelve con su espacio (i)limitado a interpelar los sueños de los seres humanos y su potencial de realización.

A partir de estas ideas se presentan cuatro secciones independientes, cuatro trayectorias conceptuales que surcan los elementos de una ‘tecnología de generación de mundos’, un dispositivo complejo para proceder activamente en el mundo y transformarse a ‘sí mismo’. La primera parte se da a la tarea de explorar la ficción dentro y fuera de su cerco literario. A raíz de una definición descentralizada de su uso se revisan las formas, visibles e invisibles, en cómo se despliega cierta suspensión de lo real, aquel carácter especulativo, constructible/postproducibile del mundo. Allí se propone una dialéctica entre el adentro y el afuera donde unas veces la ficción construye al mundo y otras veces el mundo ficciona y revuelve la interioridad del yo.

En el segundo capítulo se trata el problema del mundo a la luz de la herramienta de los mundos posibles y su vertiente ficcional. Junto a ello, se empata la noción de técnica, como la capacidad ambiental de estar

abiertamente en el mundo, además de provocar una instancia lingüística de los objetos, movimiento simbólico que se propone como espiritualidad tecnológica general. En un último aparte se repasa en el paso de la técnica a la tecnología y las consecuencias de su emparejamiento con el sistema actual: el capitalismo tardío/cognitivo/realista o semiocapital.

Siguiendo una intuición fantasmal del objeto tecnológico, el tercer capítulo se pasa a revisar las distintas formas de inmaterialidad. Se parte de la identificación de 'lo inmaterial' como materialidad correlativa al giro computacional. Luego se pasa a la desmaterialización del objeto artístico y por último se da cabida a lo virtual (imagen digital y virtualidad de las formas) en donde se fija una noción generalizada de lo inmaterial.

En vista de estos contenidos, el cuarto y último capítulo explora la cuestión de los mundos en Latinoamérica, considerando su integración en el modo de *Imperio* del capitalismo, el cierre simbólico neoliberal y su entrada a los circuitos de la globalización. Para hacerlo, se toma el caso de tres artistas colombianos, Juan Covelli, Juan Pelaez y Juan Obando, a través de los cuales se analizan diferentes fenómenos relativos a la producción en los circuitos contemporáneos, la función de la ficción y la emergencia de nuevos mundos. Finalmente y a manera de conclusión, se introduce la transcripción del guion original de la pieza de video *Global Warming*<sup>8</sup>, desarrollada en paralelo durante la maestría, como un ejercicio 'situado' de construcción de mundos.

Cada una de las secciones propuestas se plantea como un diálogo entendido con el pensamiento de diferentes autores. De ahí que el trabajo desarrollado a lo largo de estas páginas pueda ser visto como una operación de ensamblajes. Siguiendo una metodología que se desprende de la crítica y análisis documental, se profundizan, desarrollan, vinculan y tejen distintas ideas que no siempre obedecen a sistemas de pensamiento específicos. Antes que apelar a la originalidad de la propuesta se atiende a la originalidad de la relación. De esta manera se empatan autores dispares, se asientan vínculos conceptuales o se puentea entre diversos campos

---

8. Santiago Gómez, *Global Warming*, video en Vimeo, 30:00, 2019. (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://vimeo.com/422874951>

semánticos. Intermedio a este trabajo de ‘post-producción conceptual’, se dio lugar al espacio especulativo de la ficción, donde se puede o no recurrir a la realidad de los hechos. Se entiende que con el texto se entra en una realidad definida por los límites del lenguaje, que es, a su vez, los límites del mundo y la posibilidad de su multiplicación. Ello no le quita rigor a la expresión de las ideas de otros o le quita elocuencia al despliegue de la imagen saturada. Habrá momentos que existan forzamientos en la argumentación, mas ninguno que evite un funcionamiento adecuado de la narrativa. En síntesis, se busca un ‘hablar a través de los otros’, una polifonía/ejercicio de bricolaje que orqueste un teatro conceptual de la improvisación. Más allá del trabajo sistemático se ejecutó un esbozo intuitivo que navega las complejidades del mundo en toda su profusión.

Finalmente, se debe decir que, por encima del modelo característico de una tesis tradicional, esta investigación fue planteada como un ejercicio creativo por sí mismo y es desarrollada como tal. Al igual que buena parte de sus contenidos, la totalidad del conjunto aspira a sostenerse con o sin una referencia o contrapunto físico/material. La idea se traduce al texto y el texto se lleva a la acción.



# Preámbulo

## Empezar por lo Grande

(Pensar lo inmenso y luego abrumarse. Seguir a los héroes y tomar el mundo con las manos)

### I

El mundo es grande. Absolutamente grande, para ser más preciso. Inconmensurable, indeterminado, e impreciso, aparecen como cualidades recurrentes que describen al mundo desde la imposibilidad de su aprehensión: el mundo no se puede contar y mucho menos medir. Difícilmente se puede imaginar. No hay nada dócil en hablar de su naturaleza heteróclita y mucho menos en la retórica de lo gigantesco que ello implica. No se sabe exactamente lo que el mundo es, y, aun así, se intuye que con él se empieza y con él se acaba, pues la vida<sup>9</sup>, que ejemplifica el acto o la propiedad de existir, para nosotros, seres humanos, sucede en su interior<sup>10</sup>.

---

9. Como *subjectum*. Que para Heidegger designa lo que yace ante nosotros y que, como fundamento reúne todo sobre sí. Martin Heidegger, “La Época de la Imagen del Mundo”, *Los Caminos del Bosque* (Madrid, Alianza, 2010).

10. ¿Se puede vivir fuera del mundo?

Ser o vivir en un mundo definido por nuestras imposibilidades explica por qué todavía existen misterios. Existe un vacío de significación. Una situación de opacidad. No se puede explicar por qué se desconoce el orden de las cosas. Solo se puede percibir una irreductible sensación de extrañeza. Lo desconocido, que bien reúne lo que es ajeno al pensamiento y a la experiencia, da razón al fuego que mantiene con vida a homínidos desde tiempos paleolíticos. Se cree en el fuego tanto como se cree en la luz (divina). Este ilumina (y abre) todo tipo de visión, revelando imágenes, proyectando sombras. De este modo sostiene a hombres, a mujeres y al espacio a su alrededor. De qué tipo de fuego se está hablando y donde se encuentra no importa tanto como el hecho de que los ilumina.

Parecería, según lo dicho, que el mundo es irrepresentable y ajeno, pues en tanto *forma* nos sobrepasa su grandeza y como *idea* nos oscurece su esencia incognoscible, transparente. A pesar de esto, de una u otra forma se lo está invocando. Se llama al mundo y este aparece de algún modo. Nunca lo hace de la misma forma y aun así hace *sentir* su presencia. Se hace referencia al mundo y por algún extraño movimiento del espíritu aparece en la forma informe de la idea que no se retiene por completo. Como un fantasma, una aparición que siempre está ahí, aunque no exista<sup>11</sup>.

Puede que sea todo lo contrario, puede que no sea convocado por medio de la voz desde un lugar remoto, sino sea invocado desde el no-lugar, desde la nada, y sea por tanto una emergencia, un salir de un lugar interior (asumiendo que la nada obedece a un interior antes que, a una exterioridad, como si se refiriera al espacio vacío entre los átomos y no al vacío que separa a los planetas). Una emergencia así, que por fuerza viene a ser el surgimiento de algo inesperado y repentino, nos obliga a tomar acciones inmediatas. El mundo en tanto emergencia nos obliga a nosotros mismos, pues es desde nosotros que este emana<sup>12</sup>.

El mundo se trata, pues, de una demanda u obligación, un requerimiento del ser y acción para con nosotros y lo que hacemos (no necesariamente

---

11. ¿Es el mundo un fantasma? Considérese esta pregunta relacionada con el concepto de fantología (hauntologie) propuesto por Derrida desarrollado más adelante desde la óptica de Mark Fisher.

12. Proceder, derivar, traer origen y principio de algo de cuya sustancia se participa.

consciente<sup>13</sup>) en virtud de la nada supercargada (¿de energía?) que dio emergencia al mundo. Es pues, que, ‘en su interior’, ser y hacer son las acciones que el mundo mismo demanda y en tal medida los humanos responden.

¿Bajo qué forma? Bajo la configuración de su generación. El acto de generar, que bien corresponde a la producción desde la materia biológica, ese cuerpo por el que *soy* humano, pero que en igual medida se dirige a otra producción, aquella que obedece al gen mágico-técnico de lo *poiético*<sup>14</sup> o “la causa que convierte cualquier cosa del no-ser al ser”<sup>15</sup>. De este modo, la respuesta tiene la forma de un pivote entre el ser humano y el mundo, donde la obligación de generar el mundo acaba por convertirse en un producirse a sí mismo.

## II

Al producir el mundo, el hombre se produce a sí mismo. ¿De qué manera sucede esta autoproducción? Sucede conduciendo a los individuos (al) *más allá*. Si la distancia de la expresión prefigura un lugar siempre lejano, un espacio radicalmente distinto al lugar de origen, si existe, no se trata tanto de la muerte como de dirigirse a un afuera. El afuera supone un más allá. En consecuencia, la producción del sujeto se da en un movimiento en dirección a aquello que esta fuera, en tanto más allá, del cerco de su propio ser<sup>16</sup>. En el avance hacia ese afuera (del cerco, de la casa de adobe, del castillo, del kibutz, del tipi, de lo conocido) se hace requisito el ser y el hacer, o la acción. Es en ese transitar como se revela el mundo en tanto que se presenta frente a sí y como tal, en su emergencia, obliga al ser humano a su propia transformación.

13. La hipótesis propone que dicha demanda obedece al orden de lo fundamental.

14. Del vocablo griego *poiesis*, que significa creación, producción.

15. Platón, *El Banquete* (Madrid: Gredos, 1988)252.

16. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo*, 3ed. (Valencia: Pretextos, 2016) 60.

‘El mundo es lo que está allá afuera’ celebra el héroe al señalar lo desconocido. Así es como empieza todo viaje. En un salir del lugar de lo conocido hacia lo desconocido. La figura del héroe resume y realza la tarea humana del viaje, pues representa los valores más altos del ser, enfrentados a peligros de igual altura. Su carácter heroico llevará consigo el mundo desde el minuto en que, en su cabeza surge la idea de ese viaje. Todo lo demás será su actualización. De este modo, el héroe carga con el mecanismo de la subjetividad humana ¿existe acaso otra subjetividad? En adelante, no quedará sino el movimiento de transmigración a otros cuerpos y almas. Por lo pronto, su viaje se convierte en modelo: arquetipo de como el sujeto sale al mundo, al salir lo crea y en su regreso se autoproduce.

Ese movimiento de vaivén entre el *hombre* y el mundo nace del juego entre posiciones y eyecciones. Unas veces es el hombre, cuando sale de viaje y otras el mundo, cuando emerge del no-ser. Tales juegos son los movimientos entre lo conocido y lo desconocido, los cuales se encuentran dentro y afuera, respectivamente. Sin embargo, una situación así puede obedecer solamente a una de las configuraciones en las que el mundo aparece. Hay que recordar que hablar del mundo es hablar de su fuga con cada definición, ya que al manifestarse en el pensamiento lo hace de las formas más variadas. Cada una parece definirse por un tipo distinto de espacialidad; de acuerdo a entidad que la imagina. Las más de las veces el mundo es un afuera, en cambio, otras veces, ese salir es residir en su interior. Esta situación, de características proteicas, similares al efecto *parallax*, donde el objeto observado cambia según la perspectiva desde donde se le ve, hace del mundo un elemento escurridizo. O quizás sea todo lo contrario. Quizás esta situación de diferencia integrada puede hacer del mundo una navaja suiza.

### III

El mundo es versátil. Es inmediato, perceptible y propio. Tiene la capacidad de adaptarse con rapidez y facilidad. Se acomoda y es fácil de transportar. Ello permite creer que tiene una razón de ser y que, dicho

sea de paso, este ser está al alcance de la mano. El mundo es portátil, pues cabe en la palma de la mano<sup>17</sup>. Se lleva consigo a todo lugar, no en la dinámica atlética de cargar el cosmos en la espalda, sino incluso, ocultándolo de la vista en general, entre las prendas, para que nadie lo llegue a ver. Independiente de cómo se lleve, el mundo se lleva consigo a todo momento y lugar.

Esta ubicuidad móvil del mundo, relativa a (los) sujeto(s), describe una situación general de las épocas. En su mayoría cercados por el mundo al que fueron arrojados. Otros, abriéndose a sí mismos y al mundo en su inmensidad, visitando el más allá y regresando transformados, nuevos. También los ha habido aquellos que persiguen un extra-afuera, predicadores y perseguidores, en un sentido no bélico sino *filico*, de lo Otro; que salen al mundo buscando desaparecer de su visión, escapar de su impronta para participar en otros territorios radicalmente distintos al que les correspondió. Aquellos sujetos que no regresan, sino que son devorados por lo desconocido, pueden regresar bajo la forma de historias, trayectorias no parabólicas o de relatos de aquel mundo que produjeron y les siguió.

El mundo, que actualmente reposa en la imagen de alta resolución de la globalización, se deleita en afirmar la desaparición del misterio a través de su unidad, inmediatez y cerrazón. Las historias afirman lo contrario, pues, sin lo desconocido, se ofusca el paso del no saber al saber y, por lo tanto, desaparece toda posibilidad de conocer. Si ya todo está conocido, el mundo está dado por hecho y se reduce a una postal. Es imperativo hablar de lo inmenso y de lo versátil que es el mundo, ya que con ello se habla de lo inmenso del pensamiento y de su versatilidad. El mundo no está allá afuera por sí mismo, sino que lo está a causa de que el ser humano se sitúa en medio y lo produce. Él es la frontera del estar dentro y fuera del espacio. La conciencia hace al mundo y ello demanda todas las herramientas y capacidades que tenga a la mano. Aunque no lo parezca, la pregunta por el mundo es una pregunta por la técnica. No se trata de una técnica reducida al artefacto tecnológico. Se trata de algo más profundo y secreto<sup>18</sup>.

17. Sofisticado, ergonómico y portátil como un smartphone.

18. Siguiendo la semántica del misterio.

Algo que acompañaba el fuego paleolítico (si no es que es el fuego mismo) y que desde entonces confunde y cimienta los fundamentos móviles en los que hoy día se vive. A pesar de la nitidez de la globalización.

Si la vida ocurría en el seno del mundo, en su interior, hoy por hoy, semejante espacio difícilmente llega a ser un lugar fijo. Ya sea el espacio de lo real, o la realidad en tanto extensión, ambos resultan ser más allá de lo que aparentan ser, pues la forma que los representa, el mundo, entendido dentro de un esquema de oposición realista (real versus irreal; realidad vs. ficción) les sobrepasa. Si el mundo es análogo a la realidad, la esencia de la realidad se transcribe como la suma de lo imaginable, y con ello, de lo posible. En consecuencia, la respuesta del ser del mundo, uno de sus secretos, a saber, su carácter de totalidad, termina por duplicar su inmensidad. El mundo lo es todo. Una afirmación lúdica como anestésica. El mundo que lo es todo y no hace falta moverse para encontrarlo. Entonces, ¿Es el mundo cada una de las cosas o más bien la suma de las mismas? Se puede decir que el mundo es análogo al conjunto matemático, asimismo, que es un orden pragmático, complejo e inabarcable, tal y como viene sucediendo en este texto mediante su persecución. Entonces ¿Cuál es la función del mundo? ¿Para qué el mundo y su generación?

En adelante, se avanzará en una deriva, en un pivote y a través de un archipiélago, persiguiendo al mundo y sus antípodas. Antes de avanzar hacia adelante, hacia afuera, queda por advertir que el lenguaje aquí empleado, y como tal, el pensamiento que se deposita, embebe de la metáfora, de la especulación y de la ficción. Es por allí, en el juego de adentros y afueras, que empieza este ejercicio de navegación.





Tatuaje con forma de laberinto debajo del cuero del cabelludo de un ‘indio’ de la Nación Fantasma, en la serie de televisión western de ciencia ficción *West World* (2016-)<sup>19</sup>. El laberinto representa una teoría de la creación de la conciencia desarrollada por uno de sus personajes.

---

19. Richard J. Lewis, Dir. “Chesnut”, *West World*, fotograma (HDTV), capítulo 2, temporada 1, (California, HBO, 2016).

# Capítulo 1.

## La Ficción como Génesis.

Un panorama.

(Más allá de los límites de la ficción)

Igual que sucede cuando se intenta definir el mundo, delimitar la ficción implica darle forma a un elemento que por sí mismo carece de ella. No obedece a las demandas del mundo físico pues no es un objeto como tal. Tampoco es exclusivo del dominio del pensamiento, pues no es necesariamente una idea y no en todos los casos sucede de manera consciente. Por un lado, precede a la forma y es indistinta volitivamente a otros impulsos que conforman cierta idea de interioridad, es una suerte de impulso genésico previo. Por otro lado, se la puede considerar como una entidad obediente y una forma resolutoria de una voluntad tectónica de hacer mundos. Sería difícil dar una sola definición de la ficción cuando existe como entrada (*input*) y como salida (*output*).

¿Cómo expresar el sentido de la ficción y mejor aún, su *ser*, cuando su modalidad, tanto en causa como en efecto, modifica su morfología a

la vez que transforma la de los seres humanos? Siendo una forma y una no-forma, una causa y un efecto, un antes y un después, no sería difícil encontrar una definición que identifique a la ficción (con todos sus peligros) al continuum del tiempo y el espacio. Saltar de ahí a algún tipo de totalidad extraña no representaría ningún problema.

Por sus propiedades inmateriales y su naturaleza práctica, la ficción elude la sola definición y se abre a un campo de relaciones. Ello no quiere decir que no preexista una definición específica o que sea imposible delimitar su sentido en orden de mantener su claridad y distinción. Empero, en pos de una revisión que explore zonas que a primera vista distan de ser semejantes, se propone un vehículo semántico cuyo alcance exceda y reconfigure el conjunto de ideas y fenómenos por los cuales se transita; un dispositivo que descubra lo que un cuerpo teórico no deja ver. Con la ficción se persigue la proposición que reúna lo distante, el espacio cómplice de lo disímil. Por más que se atienda al cuerpo humano, se persigue una plasticidad no gimnástica. Por eso la ficción, que culturalmente es análoga a los juegos, en tanto experiencia sin consecuencias, debería entrañar el potencial de gravedad que la vida, por medio de la muerte, goza predicar. Antes que apelar por una demarcación definitiva al concepto de ficción, se dará ejecución a un desenvolvimiento retórico que mapee su situación como maquinaria y su papel como dispositivo de una red de ideas que amplifican maximalmente<sup>20</sup> la visión de determinadas tramas conceptuales que el presente texto pretende desplegar (la historia no lineal que se busca desarrollar).

Se busca conocer la ficción no tanto por su definición sino por el mapa de relaciones que se establecen a su alrededor. Cierta expresión en el espacio necesaria para que un conjunto de ideas pueda desplegarse y asumirse como sistema de conceptos o red operativa. Profundidad, alcance, distancia o cercanía, funcionan como valores verosímiles para describir características imaginarias. Por ahora no es necesario establecer si la ficción

---

20. Considerar su uso como opuesto a lo minimal a la vez que a la definición de elemento maximal, que en la teoría de conjuntos designa un elemento dentro de un conjunto  $x$  no menor a cualquier otro.

funciona mediante un repertorio de coordenadas, si es un elemento en un espacio determinado o si ella misma es ese espacio. Basta decir que, como todas las ideas, su cartografía entrecruza hechos, sensaciones, imágenes y objetos, y que, al igual que un escáner cerebral, estos nos permitirán obtener información detallada sobre qué afectos y efectos se han impreso en sus límites (que lesiones y tumores puede llegar a tener).

Sin embargo ¿No es el mapa una ficción? y en dicho caso ¿no se estaría mapeando una ficción sobre otra ficción, es decir, sobre sí misma? Ciertamente, el mapa no es el territorio. Esta expresión, utilizada por Gregory Bateson<sup>21</sup>, quien a su vez la toma prestada de Alfred Korzybski, resume la distancia cognitiva que existe entre las palabras y las cosas, entre los seres humanos y el mundo y entre sujeto y objeto. La experiencia del mundo siempre es una experiencia mediada. El ser humano es un cartógrafo empedernido que dibuja mapas sobre un mar de mapas que otros cartógrafos empedernidos trazaron antes que él. Extrae información a partir de diferencias que salen en la marcha y a partir de ellas genera un esquema que lo sitúa. Mapear la ficción con otra ficción no es una tautología, más bien es una forma de nombrar una actividad cotidiana. Día a día lidiamos con un mundo sobresaturado de mapas y otras mediaciones que dan sentido a nuestro entorno: representaciones que registran y multiplican los hechos por medio de imágenes; expresiones simbólicas que nos dicen lo que las cosas son; traducciones de conjuntos caóticos contingentes a estructuras formales; relaciones de intercambio lubricadas con valores invisibles. Cada manifestación humana genera corrientes de información, abre rutas de navegación para otros individuos y eleva a la materia al circuito de significación que empuja la rueda del lenguaje.

El mundo en el que actualmente vivimos demanda un conocimiento sobre el complejo ficcional que se desprende de la infraestructura humana. No son solo los medios masivos de comunicación o sus contenidos ideológicos, el entretenimiento en un sentido amplio, el diverso e inabarcable repertorio de formas culturales, incluso los modos microscópicos

---

21. Gregory Bateson, *Pasos Hacia una Ecología de la Mente* (Buenos Aires: Lohlé-Lumen, 1998) 310.

sobre los que se construye lo cotidiano, son elementos que soportan e invierten en la ‘dimensión’ no física donde la ficción domina como modo de ser o existir sobre lo real. La vida es el resultado de las negociaciones, producciones, relaciones, deseos y creencias que hacen los unos con los otros dentro de un sistema, si no de ficción, por lo menos ficcional.

Esta situación, que no niega la materialidad implícita en la vida o la *praxis*, convierte al mundo, o por lo menos la visión que se tiene de este, en un lugar contingente e inestable. Que el mundo sea un lugar menos rígido, no es sinónimo de que las cosas sean más peligrosas, más bien habla de un cambio en el esquema. Un cambio de mapa. Quizás se trata de una alteración en la interpretación de la realidad, y, por ende, un cambio en cómo esta se construye. No es que en otras épocas el mundo haya sido menos ficcional, o que la verdad haya sido menos mentira, sino que las formas en cómo se ha venido produciendo y las tecnologías sobre las cuales se ha dado este proceso, han hecho consciente el estado de suspensión en que hoy día este se encuentra.

Vista desde esta perspectiva, la ficción aparece como un *input*, una entrada alternativa para comprender ciertos movimientos telúricos que sufre el pensamiento y la cultura, y que acompañan al ser humano desde su origen. De esta manera se propone pensar la ficción como la manifestación crítica del desenvolvimiento de cierta *verdad especulativa*. No menos histórica, pues la ficción media con otro tipo de verdad, aunque si una que, ulteriormente, define el comportamiento voluble de las formas humanas.

Entrar para salir.

(Pactos: pseudobiologías y falsos binomios)

Comúnmente se suele identificar a la ficción por el modo en cómo se accede a esta, es decir, por medio de las narraciones. Sin embargo, no toda ficción es una narración y no toda narración es una ficción. Las distinciones entre el fenómeno narrativo y el fenómeno ficcional, desarrolladas

en extenso por los estudios literarios y los diferentes enfoques en los que se analiza su objeto de estudio, dilucidan las sutilezas por las que la independencia de una hace tan potente a la otra. Es cierto que la literatura, en tanto campo disciplinar, conjunto de prácticas artísticas, esfera productiva e industria editorial, sirve de continente para edificar y diseminar una noción generalizada de lo que es y no es la ficción. No obstante, se sostiene que, más allá del dominio de las letras, la ficción alcanza otro tipo de existencia, una segunda naturaleza comprometida con las formas humanas, al grado de definir las posibilidades de lo que estas pueden llegar a ser. La ficción juega un papel fundamental en la determinación ontológica del sujeto ya que, con su origen, que remite al espacio libidinal del deseo, se esclarece la potencia de la cual se habla. No hay que perder de vista que a las ficciones les compete la realidad y el ser de las cosas. A manera de hipótesis se insistirá en que la ficción ha sustituido a la verdad como fundamento metafísico del mundo contemporáneo.

Es cierto que, por tradición, la ficción se subordina al campo disciplinar de lo literario. Con esto se refiere a un orden de objetos cuya esencia descansa en el “arte de la expresión verbal”<sup>22</sup>, la cual involucra un *hacer* a través del lenguaje, entendido como capacidad, por tanto se decanta, muchas veces por motivos mnemotécnicos en la escritura. Como repertorio de formas y expresiones de todo tipo, dichos objetos fungen como canales o recipientes de la Ficción.

En tanto práctica, la literatura atiende a una voluntad y responde a una doble historicidad. Por un lado, se trata de la actividad de contar historias a través de un relato, precisando, el modo en cómo se cuenta una serie de sucesos (a través de un tiempo y espacio específicos) donde interviene el acto productivo de su enunciación, o la *narración*<sup>23</sup>. Por otro lado, se

---

22. Real Academia española, “Definición de literatura”, consultada 6 de marzo, 2020, <https://dle.rae.es/literatura>

23. En *Figuras 3*, Gerard Genette define la historia, el relato y la narración de la siguiente manera “Propongo (...) llamar historia a lo significado o contenido narrativo (...), relato propiamente dicho al significante, enunciado, discurso o texto narrativo mismo, y narración al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en la que tiene lugar.” Gérard Genette, “El Discurso del Relato”, *Figures III*, (Paris: Editions du Serril, 1972) 2.

entiende que la literatura es una actividad que responde a una tradición y a un campo de prácticas definidas, dos condiciones que regulan y determinan la transmisión histórica de una serie de problemas asociados a su hacer. En este contexto, la ficción viene a describir el espacio imaginario, que se genera con la narración. En narratología, dicho espacio recibe el nombre de diégesis, y describe el no-lugar donde ocurren los hechos ficcionales. Contrario a la idea de mimesis, la diégesis hace referencia a un escenario independiente de las convenciones físicas, sociales o tecnológicas de un contexto 'real'<sup>24</sup>. Más allá del objeto literario, la conceptualización del espacio diegético apunta hacia la emergencia de un estado de cosas posibles sujetas a un medio específico. Un soporte o canal semiótico dependiente de la agencia lingüística de un usuario sobre este. En el caso de la literatura, la agencia se constituye “por la interacción comunicativa entre texto-lector, pieza-representación”<sup>25</sup>. Fuera de esta, la interacción se complejiza sin que por ello desaparezcan sus cualidades diegéticas.

En principio, la ficción es la dimensión imaginaria en la que ocurren los sucesos literarios o las historias. Es el equivalente literario a la realidad. Se puede pensar que cada historia, o relato, proyecta sus propias condiciones de posibilidad, su propia realidad. Esta situación, relativamente naturalizada, viene dada por la aceptación social del acontecimiento literario. En este contexto, el *pacto ficcional* aparece como el acuerdo tácito en el que un lector (en el caso de la ficción escrita) da por hecho la realidad que la narración y el narrador crean. A pesar de su naturaleza contrafáctica, el acuerdo normativo de dicho pacto prescribe las conductas sociales frente al hecho ficcional. Esto permite evadir el conjunto de creencias que determinan la realidad de un individuo e introducir su conciencia, su pathos, al espacio consensuado del fenómeno cultural. Allí, el individuo pasa a ser partícipe y coproductor de una experiencia por fuera del continuo

---

24. En este caso se refiere a la experiencia compartida de la realidad. Una versión 'desenfadada' de aquel estado de objetividad alegado por el positivismo, donde toman lugar las relaciones cotidianas.

25. Miguel Ángel Zamorano, “Tecnologías del yo: para entrar y salir de la ficción” *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, no. 25 (2015) 55-67, 56. <https://sede.educacion.gob.es/publiven-ta/d/20593/19/1> (Consultado el 10 de marzo de 2020).

cotidiano: la novela, el recital, la obra de teatro, la película, la exhibición, la experiencia inmersiva, al igual que el ritual, el carnaval y el juego, implican un ejercicio de entrada, un movimiento simbólico donde el cuerpo y la mente contribuyen a la construcción de una realidad particular.

Similar al pacto ficcional, el término acuñado por el poeta Samuel Taylor Coleridge “suspensión de la incredulidad” (1817) apela a una apertura del juicio por parte del lector, como vía para adoptar las premisas ontológicas que determinan el artefacto literario. Junto a esta idea, el concepto de verosimilitud aristotélico, aparece como contrapunto productivo al referir a la capacidad del poeta de contar lo posible en tanto se pueda dar por creíble. Como señala Mariana Castillo, en la poética aristotélica

lo verosímil escapa a su determinación a partir de lo que es verdadero o falso, y de una adecuación entre la obra y las acciones particulares del mundo, para afectar directamente a las relaciones, a los nexos, que permiten la síntesis de dichas acciones en una trama unitaria y coherente.<sup>26</sup>

En vista de ambos casos, la relación creencia-coherencia opera como un medio necesario para acceder emocional y cognitivamente al espacio de la ficción. Siguiendo esa idea, se puede afirmar que, a través de ciertos acuerdos y prácticas estratégicas, lector y escritor generan estados mentales que actualizan la realidad particular de la cual un texto está hablando. Se busca que el lector se desprenda de su punto de referencia actual, su aquí y ahora (espacio-temporal) para dejarse ocupar por la modalidad existencial que los contenidos del texto le están procurando. En otras palabras, se da la ocasión de ser, dentro de ser-otro (otro-estado de cosas, otro-individuo, otro-tiempo-espacio). Un movimiento de este tipo solo es posible debido a que “nuestra noción de realidad se elabora con procedimientos semejantes a los que emprendemos al leer una novela, asistir a una obra de teatro o ver una película”<sup>27</sup>. El pacto ficcional trasciende el convenio epistémico

---

26. Mariana Castillo Merlo, “Acerca de la relación mimesis-mûthos en la Poética de Aristóteles: en torno a los criterios de necesidad y verosimilitud”, *Tópicos (México)*, no.48 (2014) 201- 223, 219.

27. Miguel Ángel Zamorano, “Tecnologías del yo: para entrar y salir de la ficción”...58.

del evento literario para ser lo que Kendall Walton denomina *make believe*, *hacer como si*, un estado en el que, sin importar las condiciones fácticas, un sujeto subordina su intuición a una serie de principios que sostienen ontológicamente un estado distinto al de su inmediatez. Esta capacidad para desengancharse de su condición específica y dirigirse a otros estados de realidad, puede rastrearse hasta la infancia, momento en el que son más vívidos los juegos del *hacer como*.

En su libro *Mimesis as Make-Believe* (1990), Walton describe cómo el componente del *make believe* (*hacer creer*, *hacer como si*) supone uno de los ejercicios más importantes del ser humano, por cuanto ocupa un rol decisivo en los esfuerzos de lidiar con nuestros entornos. Además de continuar presente en la madurez de los individuos, evolucionando en formas mucho más sofisticadas, este *hacer como si* funciona como un campo de prácticas donde pueden asumirse diferentes situaciones y anticipar sus posibles resultados (*outcomes*). En el libro, Walton presenta el caso de los niños en Auschwitz que jugaban a ‘ir a la cámara de gas’, como ejemplo de una situación límite en donde los seres humanos idean formas para comprender y asimilar su realidad, a pesar de lo traumática y dolorosa que parezca<sup>28</sup>. Este escenario puede ser extrapolado al contexto latinoamericano, donde el holocausto indígena no detuvo la resiliencia y conservación de su patrimonio hasta la actualidad. La conservación de símbolos indígenas (en la circulación de bienes, en su uso y conocimiento, al igual que en el modo en que sus historias se han infiltrado en los imaginarios colectivos), además de la participación de sus comunidades en el comercio de ciudades con una infraestructura mixta como los son Quito, Guayaquil, Ciudad de México, Oaxaca, Bogotá, Pasto, Lima, La paz, entre otras, ejemplifica el sostenimiento ontológico de formas genético-culturales tradicionales, que utilizan el repertorio de expresiones que las constituye, su patrimonio como etnia, para soportar los diferentes escenarios de subsistencia a los que el sistema hegemónico las obliga a atravesar. Aun cuando el abasto simbólico no represente la perpetuación definitiva de un grupo humano,

---

28. Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe* (Cambridge: Harvard University Press, 1990)12.

este incide significativamente en su sostenimiento, al aumentar la percepción, propia y ajena, de su presencia.

Incluso en la situación más extrema, la ficción aparece como un recurso cognitivo que atiende a la conservación y continuidad de los individuos. En efecto, si se entiende a la ficción como un fenómeno socio-biológico, esta funciona como un dispositivo atento a una ecología de formas materiales e inmateriales, conforme al ser humano y los ambientes pre-diseñados que lo rodean. Esta situación, donde la ficción excede la forma del libro, ladrillo que conforma su cerco literario, no solo abarca la miríada de manifestaciones que dan lugar a la cultura, también alcanza regiones, mucho más secretas, que demandan una reflexión hacia adentro, una reflexión hacia el ser. Se trata de una instancia donde formas y modos narrativos juegan un papel fundamental en el proceso de individuación de los seres humanos. Ello exige una comprensión de la técnica que pide nuevas maneras de narrarla, quizás en la forma de una historia interior, capaz de empatar contenidos mitológicos y programas en plataformas como Netflix, Amazon o Facebook<sup>29</sup>. Dicha suma de entornos, co-dependientes a esta dinámica ficcional, serán la ocasión para observar cómo el espacio de la vida se revela como la constante actualización de *mundos posibles*, determinaciones ontológicas para la aparición *del sí mismo* o el *yo*.

Antes que negar el papel de la narración o sus formalizaciones literarias, se propone reesquematar los modos en cómo se da la actividad narrativa a partir de los movimientos de la ficción: la génesis antropológica de un circuito técnico, que acaba en la exteriorización y formación de medios y artefactos tecnológicos; dispositivos inteligentes cuya agencia transmite intencionalidad e influencia sobre el mundo, infiltrando consigo a la ficción como complejo inmaterial correlativo a la forma: potencia, posibilidad, existencia proyectiva, configuración simbólica e imaginaria. No se trata de responder a la pregunta de qué fue primero, sino a la posibilidad de considerar la aparición de las cosas desde adentro; de entender la ficción como un movimiento que construye al mundo y en el

---

29. Plataformas digitales en general.

proceso da lugar al humano, es decir, a su ser, aquello que *es* narrándose a sí mismo.

El objetivo de este enfoque es proveer un relato ontológico que extienda el ser de la ficción, y que en su camino se haga evidente su *tentacularidad*. Dicho relato desarticula y superpone ideas que por rigurosas aparecen insuficientes, e inaugura otras que hacen evidente su naturaleza orgánica. La ficción será, en pos del argumento, un holograma interno, un mecanismo que alberga en su matriz funcional vida orgánica y virtual; tan efectivo y superabundante que acaba generando estados de cosas posibles o realidades: esquemas metafísicos experienciables, que incrementan la espacialidad del mundo al multiplicarlo.

Desde esta perspectiva, la realidad deja de ser algo dado y pasa a ser algo que se da. Deja de hablarse de una existencia previa para dar lugar a *una construcción inestable*; una negociación productiva donde intervienen agentes, sistemas y fuerzas. Se abandona la visión constrictiva y unitaria del hecho, por un moverse entre espacios, dentro y fuera del *ser* de las cosas.

Estas relaciones entre-dos-dimensiones que por motivos de análisis se encuentran separadas, a saber, los intercambios dentro/fuera o la distinción entre inmaterialidad intuida y materialidad *de facto*, distan de ser herederas de conceptos binarios como *res cogitans* y *res extensa* (topología de esencias cartesianas) o mundo de las ideas y mundo aparente (planetarismo platónico). No obstante, su linaje epistemológico delata la recepción de esquemas de pensamiento (moderno/racional) basados en la oposición de conceptos complementarios, junto a la tendencia a desprender una serie de elucubraciones desde un solo eje temático o centro conceptual (como sería el caso de la ficción). Pese a la familiaridad innegable que se comparte con ciertas formas de orden, se las confronta críticamente mediante la contaminación y constante elusión de su mecánica. Se trata de reconocer su relación y encontrar los medios para transformarla: complicar, derivar, ocultar, escamotear, mutar, entre otras estrategias de cambio. Sin rallar en la falta de rigor, se propone escribir desde el compromiso con la multiplicidad polifónica y polisémica. La forma de hacerlo explora estrategias basadas en la idea de un constante moverse de un espacio a otro, de ser lo uno y lo(s) otro(s), y de una ampliación del campo de posibilidad

(ocasión para que una cosa exista o pueda realizarse). En este contexto, el lenguaje generativo, cuyo origen se remonta a la génesis del pensamiento mágico y la tradición animista, que apelan a la agencia simétrica de los objetos y lenguajes, son alternativas de pensamiento que, junto a otras, abren y dinamizan, (con)fundiendo, la discusión genealógica del ser humano y su apertura natural hacia la autoproducción.

Si la ficción apelaba al espacio narrativo dentro de la literatura, fuera de sus límites, obliga a generar su propia matriz, una en la que lenguaje, posibilidad, materialidad e inmaterialidad, puedan establecer nuevos procedimientos para dar paso a aquello que denominamos realidad. A esta no le hacen falta estructuras de amarre, pues la exterioridad literaria las multiplica, ni tiene por qué estar necesariamente atada a ninguna, ya que su uso no-comprometido, no ideológico y aun así alienante, caracteriza una política-pirata que ha-dejado-atrás-un-territorio-común en primer lugar. En el campo abierto (de lo real), más allá de la ciudad letrada (pues rebasa el discurso como práctica social) la ficción empieza a funcionar como principio superplástico, metafórico, que aglutina formas y por qué no, las mantiene unidas en un espacio-meta heterópico<sup>30</sup>, una configuración capaz de reunir los radicalmente distintos *modos de hacer* que definen las prácticas contemporáneas, del mismo modo en que lo haría (con) cualquier otra forma de ficción (cuyos juegos [espaciales] esconden la amalgama de conceptos-prácticas-cosas [de vuelta al mapa y el territorio]).

En este punto, la noción de *cosmografía*, descrita por Lomeña como “un metalenguaje con el que se pretende analizar los modos de producción ontológica de las novelas y su amueblamiento de mundo (worldbuilding)”<sup>31</sup>,

30. Se hace alusión al concepto foucaultiano de *heterotopía* desarrollado en el libro *Las Palabras y Las Cosas* (1966), el cual describe la posibilidad de la literatura de generar un espacio Otro. Distinto a la utopía, la heterotopía es un espacio conceptual que colapsa las *epistemes* (sistemas de orden en los que se organizan las palabras y las cosas). La heterotopía es el lugar donde lo heterogéneo y lo ordinario conviven, donde se confunde lo “Mismo y lo Otro” en un no lugar. Michel Foucault, *Las Palabras y Las Cosas*, 2.ª ed. (Argentina: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.1968).

31. Andrés Lomeña Cantos, “La construcción de los mundos de ficción Sociologías de la literatura y modos de creación ficcional en la novela moderna” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, 2015) 16, <https://eprints.ucm.es/33922/1/T36628.pdf> (Consultado el 10 de marzo de 2020).

señala dos lugares a los que atiende la crítica sociológica a la teoría de mundos posibles y los cuales se toman como puntos de fuga dentro de la ampliación del espacio de la ficción: por un lado, el horizonte estructural de una ficcionalidad abocada a la producción de ontologías (entendidas como mundos, así como modalidades del ser), y por otro, la dotación (habitación) de entidades que ocupan los espacios/estados abiertos por dichas ontologías.

Siguiendo este orden de ideas, habría que advertir que la ficción, como aquí se desarrolla, dista de basamentos históricos o pasados legítimos que justifiquen los alcances de su ser. En este sentido, la ficción reniega a una humanidad entendida como ‘el animal que no puede irse’, en tanto se ve aferrado, por forzosas ataduras neolíticas (*cierre sedentario*), a lo que Peter Sloterdijk llama *auto-cervo*, una actitud del ser cuyas consecuencias resultaron en “el encadenamiento del hombre a la galera del origen y la procedencia” en la que

toman el timón los principios del pensamiento genealógico- en primer lugar, el axioma primigenio de que tiene que haber principios, monarcas lógicos, con supremacía sobre las cosas secundarias (...) imposibilidad de desligarse del pasado y los muertos, preponderancia del parentesco y la territorialidad sobre la simpatía y la libertad del movimiento<sup>32</sup>

Frente a ello, la adherencia espuria con pasados ajenos, la adopción adúltera (el que está cerca de otro) se vuelve una parte importante de la operación pues, como dice Donna Haraway en su *Manifiesto Cyborg*, cuya ontología es a la vez una de carácter ficcional “una criatura de realidad social y también de ficción”, “los bastardos son a menudo infieles a sus orígenes. Sus padres, después de todo, no son esenciales”<sup>33</sup>. Contrario al principio testamentario, en cuya letra descansan los límites de lo conocido y lo conocible, lo posible y lo que es, esta actitud bastarda, dirigida

---

32. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo* (Valencia: Editorial Pre-textos, 2016) 61.

33. Donna Haraway, *Manifiesto Cyborg* (1984) <https://proyectoidis.org/manifiesto-cyborg/> (Consultado el 10 de marzo de 2020).

contra una paternidad disciplinar, responde a las estrategias simbióticas que desarrollan algunos parásitos, como parte de la carrera armamentística evolutiva contra su huésped y la prevalencia de su ser (ser ellos mismos estando en otros, ser-con-otro y a partir de otros).

El parasitismo de puesta, da lugar a organismos que usan un tipo de *deleptoparasitismo*, tanto de la misma especie (entidades literarias [teorías, principios, géneros y corrientes]) como de otras (biología, ontología, demonología, ciencias cognitivas, teoría de medios) para la crianza del parásito de puesta (el complejo ficcional). Sólo a través de dicho mecanismo, aparecen criaturas como el basilisco, huevo de gallina empollado por un sapo, o la cocatriz, huevo de serpiente empollado por una gallina; mutaciones ficcionales que extienden las taxonomías y desajustan epistemes. En este sentido, *espacio* se opondrá a *tiempo* y la raíz fraudulenta que la noción de ficción tiene por historia, se convertirá en su estrategia de multiplicación. La ficción se define a sí misma.

## Ideología de Pokémon.

(Realidades y metarrelatos)

Comúnmente, la ficción se entiende a partir de un esquema de oposición frente a lo real. Se dice que, del lado opuesto de la realidad, descansa la ficción. La razón de dicho entendimiento está en que, en efecto, la noción de ficción queda excluida, por definición de origen, como una categoría válida, y por lo tanto útil, dentro de una problematización centrada en la producción de realidad. Aquí, la realidad es asumida como la generación y existencia de objetos, relaciones, enunciados y experiencias verdaderas. La etimología del término ficción, que viene del latín *ficcio*<sup>34</sup> restringe su operatividad a la acción y efecto de fingir, es decir, pretender algo como verdadero incluso si no lo es. Esta definición, coincide con la

---

34. Real Academia Española, “Definición de ficción”, <https://dle.rae.es/ficci%C3%B3n> (Consultado el 10 de marzo de 2020).

que Nietzsche utiliza para definir al mentiroso, quien, utilizando el poder legislativo del lenguaje, hace aparecer lo irreal como real. Dicho abuso de las convenciones, provoca un rechazo inmediato por parte de la sociedad, quién teme no tanto ser engañada, sino recibir las consecuencias destructivas que dicho acto presupone.

La definición de ficción como un acto de fingir, resulta problemática en la medida en que, con esta, la realidad se define desde las restricciones binarias que demanda la categoría de verdad, según la cual, los hechos solo pueden ser o verdaderos o falsos. Bajo este esquema, la realidad se juzga a partir de la correspondencia entre una serie de enunciados y su referencia empírica con el mundo. Este será el caso de un lenguaje que atiende a una realidad dada (preestablecida) o a un *lenguaje literal*. Una situación distinta, es la propuesta planteada por el realismo modal, que, junto a otros sistemas de realismo alternativos, apela a vectores de juicio complejos que distienden el paradigma epistémico a ámbitos donde la contingencia y organicidad de los entornos socio-culturales, son planteados como punto de fuga para su definición de verdad y subsecuentemente el establecimiento de la realidad. La apuesta por un lenguaje pragmático, detrás de la idea de los *juegos del lenguaje*, concepto acuñado por Ludwig Wittgenstein, es uno de estos casos. En esta, la verdad de un enunciado se establece sólo si se ajusta a los protocolos de uso de un lenguaje en particular: un juego del lenguaje con cierta familiaridad entre sí, inserto en una red más amplia donde se mezclan y yuxtaponen otros juegos del lenguaje. Aquí, la realidad corresponde al estado que los procedimientos de un lenguaje en específico han establecido sobre su referente<sup>35</sup>.

Está claro que, para cada caso, la realidad queda definida por el orden en como esta se constituye. Resulta más evidente aun, que, dada la actualidad del mundo en que vivimos, la proliferación de lenguajes sobrepasa una única forma del mismo. Antes de considerar el lenguaje como un fenómeno unitario, debe comprenderse como una heterogeneidad caótica fruto de la capacidad de expresión del ser humano. Más allá de la existencia de

---

35. Jean François Lyotard, *La Diferencia* (Barcelona: Editorial Gedisa, 1988) 16.

una estructura lingüística, cuyos fines atienden al desarrollo de una lógica formal, el mundo de la vida demanda un amplio repertorio de procedimientos para negociar con perspectivas que se oponen a ser semejantes. Esta macroestructura de relaciones inestables denominada realidad, será el escenario donde se disputa e infiltra a la ficción, como medio, y a la vez agente de influencia, del circuito de relaciones invisibles que se despliega con la cultura y su pluralidad (culturas).

Con relación a este aspecto, resulta relevante la discusión que trajo al pensamiento la denominada *crisis de los metarrelatos*. Aduciendo un análisis de la situación de la cultura en las sociedades postindustriales, *La Condición Posmoderna* (1979), declaraba la puesta en vilo de ciertos *mitos* fundacionales modernos, o relatos, que se había olvidado operaban esencialmente en el nivel de la discursividad: Humanismo, Ilustración, Marxismo, Sujeto, entre otros. Como anunciaba Jean François Lyotard:

Se tiene por «postmoderna» la incredulidad con respecto a los metarrelatos(...). La función narrativa pierde sus funtores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., (...) No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables.<sup>36</sup>

La noción de posmodernidad aparece para indicar un nuevo espacio social en donde los discursos que sostenían y modulaban las diferentes áreas del saber, se dispersan en *partículas lingüísticas* sobre las cuales se libra pragmáticamente su resolución. Para lo que aquí es relevante, dicha incredulidad hacia los metarrelatos indicó el grado de interiorización, propagación, proyección y producción, que determinadas fuerzas inmateriales ejercieron sobre grandes colectividades humanas a lo largo de los siglos XIX y XX. Por medio de un despliegue espacio-temporal, de lo que en principio es motivo y extensión de un conjunto de ideas,

---

36. Jean François Lyotard. *La Condición Posmoderna*, 2 ed. (Madrid: Teorema, 1991) 4. <http://cmap.javeriana.edu.co/servlet/SBRReadResourceServlet?rid=1KBWV3GHX-14QHSDf-321> (Consultado el 10 de marzo de 2020).

un relato empieza a esparcirse como un virus. Pasando de unas mentes a otras, como el acto divino de la transmigración<sup>37</sup>, lo que empieza como un conjunto de principios normativos, políticos y sociales de carácter performativo, un conjunto invisible de parábolas doctrinarias para un mundo posible, acaba cristalizándose en complejos edificios biopolíticos, ejecutores de determinados poderes productivos sobre el *bíos* (la vida), los cuales se manifiestan en formas materiales específicas que se vuelven emisoras de su propia realidad.

¿Qué tamaño puede llegar a tener una ficción? lo difícil no es determinar qué tan grande puede llegar a ser esta, sino que tan profundo y específico es su grado de verdad. Las ficciones tienen que ver con la fuerza, convicción, consecuencia y movilización de un conjunto de ideas. Más importante aún, tienen que ver con el modo en cómo estas ideas se instituyen, es decir, cómo se internan en la psiquis humana para convertirse en ley. De la misma manera en cómo las metáforas se fosilizan y pasan a ser parte del lenguaje cotidiano, las ideas se articulan a un conjunto de creencias establecidas, por medio de su influencia y repetición. Asimiladas en el fondo de la mente, ciertas ideas determinan el modo en que se organiza la realidad. Dios, el estado, la verdad. Las ficciones visibilizan la dialéctica virtual-actual en cómo las ideas se objetivan en acciones y cómo las acciones se abstraen, sintetizan o distorsionan en ideas. Bajo esta perspectiva, la cultura se duplica en un doble fantasma, una proyección inmaterial a través de la cual reproduce sus formas y crece.

Para la condición posmoderna, dichas fuerzas inmateriales toman la forma de metarrelatos: estructuras narrativo-discursivas que se sostienen a partir de mecanismos de autoridad y legitimación. A modo de ingeniería inversa, los metarrelatos permiten comprender el modo en que determinados discursos surgen como dispositivos de producción y regulación de la realidad. Alterando el principio de referencialidad, los relatos pasan a darle forma al mundo y no al revés. Al día de hoy, la hiperrealidad que construyen los medios sigue siendo el caso hegemónico y por lo tanto, el

---

37. Expresión religiosa que describe el traslado del espíritu de un cuerpo a otro.

más evidente de esta situación. Más allá del relato posmoderno, el conjunto de relaciones en las que se basa la producción de narrativas totalizantes, pasa a recibir el nombre de ideología. Distinto al registro lingüístico de los metarrelatos, la noción de ideología describe una serie de situaciones culturales, tributarias de lo que aquí se propone son relaciones de carácter ontológico entre elementos materiales e inmateriales. Sobre estas relaciones se suspende el carácter narrativo de los metarrelatos y la pulsión de espacio que demanda su veracidad. En el trámite entre una historia y sus efectos en el mundo, se esconden los mecanismos de la maquinaria ficcional. Con estos se modela la realidad política de los individuos pues se labra la forma en cómo esta se construye.

De acuerdo al filósofo y psicoanalista Slavoj Žižek la ideología existe como una “matriz generativa que regula la relación entre lo visible y lo no visible, entre lo imaginable y lo no imaginable, así como los cambios producidos en esta relación”<sup>38</sup>. La ideología es un medio sobre el cual se suspende una realidad que no solamente es aquello que existe, sino lo que no existe también: la imaginación, las ideas y las posibilidades. En el documental *La Guía Perversa de la Ideología* (2012) Žižek se apoya en la película de John Carpenter *They Live* (1988), para explicar cómo la ideología no es tanto una ilusión que se superpone a la experiencia retiniana del mundo, sino una mediación proyectiva, interna, que regula las condiciones de posibilidad de los sujetos<sup>39</sup>. En la película se narra la historia de John Nada, un vagabundo de Los Ángeles que encuentra en una iglesia abandonada un par de gafas que le permiten ver mensajes ocultos (de control) bajo los productos comerciales que minan el paisaje urbano donde se desarrolla la trama. Žižek interpreta la necesidad de utilizar un artefacto externo para ver la realidad subyacente a las cosas, como la situación en la que este poder de visión, sobre el orden invisible que sustenta los valores impuestos por un sistema ideológico, viene después de la existencia de una pantalla previa, interna (epistemológica y perceptual), que proyecta una realidad

---

38. Slavoj Žižek, *Ideología, un Mapa de la Cuestión* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2003)7.

39. Slavoj Žižek, Sophie Fiennes. *La Guía Perversa de la Ideología* (Zeitgeist Films,2012) DVD.

enteramente ideológica. En síntesis, la ideología es la realidad. Para Žižek hace falta un extra, un dispositivo que se superponga a la mediación constante del ser humano con la realidad. La tarea de la crítica es cumplir esta función.

En el libro *Ideología, un Mapa de la Cuestión* (1994), Žižek distingue tres modalidades de ideología. Primero, la ideología en sí, o la “ideología como una doctrina, un conjunto de ideas, creencias, conceptos y demás, destinado a convencernos de su verdad, y sin embargo al servicio de algún interés de poder inconfeso”<sup>40</sup>. Más adelante, describe la ideología para sí, o su exteriorización en la forma de prácticas, rituales e instituciones que externan performativamente un depósito ideológico enraizado. Para finalmente, describir la ideología en y para sí, que como Žižek desarrolla, se expresa a partir de una aparente dispersión a manera de familia wittgensteiniana, en el sentido de compartir cierta familiaridad que existe entre juegos del lenguaje heterogéneos y localizados. Esta atomización ideológica, que en su difusión aparenta escenarios extra-ideológicos, se revela bajo la forma de no ideología o escenario post-ideológico: “ni la ideología en tanto doctrina explícita (...) ni la ideología en su existencia material (...), sino la elusiva red de actitudes y presupuestos implícitos, cuasi espontáneos, que constituyen un momento irreductible de la reproducción de las prácticas no ideológicas”<sup>41</sup>.

Como Žižek presenta, la realidad se establece a través de la mediación interna que se da en el sujeto, efecto de un aparato ideológico, ahora disperso, que proyecta e introyecta un estado de cosas posibles. En este escenario, la verdad no opera como garante epistémico sino como estrategia ideológica. La verdad como estatuto del conocimiento queda relegada a su capital de legitimidad, de creencia. Incluso la ciencia, que como señala Lyotard, está en conflicto con los relatos<sup>42</sup>, necesita de un aparato legislador que legitime el establecimiento de la verdad. Comprometiendo la veracidad a la lógica de los relatos, su valor histórico y epistemológico

40. Slavoj Žižek, *Ideología, un Mapa de la Cuestión...* 17.

41. *Ibid.*, 24.

42. Jean François Lyotard. *La Condición Posmoderna 2 ed.* (Madrid: Teorema, 1991) 9.

reafirma retroactivamente la realidad que emite dicho relato. La ficción, en tanto forma contraria a una lógica de la verdad, es decir, contraria a la constatación de una relación empírica, de correferencialidad con el mundo, opera en (el) lugar de la ideología, no explícitamente como esta, sino como la manifestación no normada de la matriz generativa a la que hace referencia Žižek.

A este respecto, es interesante lo numerosas que son las ocasiones en las que el autor esloveno acude a la cultura de masas para profundizar en el funcionamiento de la ideología. No es únicamente la interpretación que hace en clave psicoanalítica de la historia del cine, productos como Coca-cola o Starbucks le sirven a Žižek como escenarios de análisis para la crítica ideológica. En este sentido, es relevante observar cómo la cultura de masas representa un espacio paradigmático en donde conviven realidad y ficción. Allí, cada objeto equivale a una intersección de distintas trayectorias, energéticas, productivas, simbólicas e ideológicas, sobre las que se tejen una red de procesos que extiende su influencia hacia otros estadios de realidad.

Durante una conferencia realizada en 2017, en el museo Reina Sofía, Žižek intenta demostrar lo paradójico que resulta dicha realidad, en el sentido en el que no es posible distinguir una realidad real de una realidad virtual, debido a que, en orden de que aquella tenga sentido, siempre debe tener como suplemento un elemento virtual. Para problematizar este hecho, el esloveno propone postular a Adolf Hitler como el mejor jugador de *Pokémon Go*. Según el filósofo, la transformación de la realidad alemana durante el nazismo, funciona de la misma manera en como lo hace el juego de realidad aumentada *Pokémon Go* (2015). A partir de la persecución y captura de entidades imaginarias, por medio de la superposición de imágenes sobre un mundo visto a través de una interfaz de video en tiempo real, el juego provoca un deseo en el usuario, lo cual vuelve significativa su experiencia en el mundo y hace consistente su realidad. De igual forma, el antisemitismo consiste en un tipo de realidad aumentada, por cuanto funciona como un mecanismo de simbolización basado en la persecución de la población judía. De acuerdo con Žižek, el nazismo enmarca la realidad de Alemania cuando logra provocar un deseo de captura basado en

una distinción virtual. Acudiendo a la narración mítica (el relato de la raza aria), el proyecto propagandístico de Hitler, en un intento coordinado por influir la esfera pública, bombardea la percepción del ciudadano y lo conduce hacia la consumación de un fin: la *shoah*<sup>43</sup>. Para Žižek la imagen del judío es equivalente a las criaturas de Pokémon Go (y su slogan, *catch'em all!*<sup>44</sup>), dado que la ideología funciona como una realidad aumentada: llenando los espacios de significación y deseo que completan la imagen del mundo.

Esta analogía, entre dispositivos digitales e ideología, revela el vínculo existente entre tecnología y ficción. Cuando los mecanismos ideológicos se expresan técnicamente, revelan al *deseo* como lubricante y generador de realidades. Igual que la ideología, las ficciones proyectan imágenes que abarcan el espectro del querer hacer, el querer sentir y el querer estar. Las ficciones operan como tecnologías de agenciamiento en el mundo porque movilizan al sujeto a la acción y la transformación, de sí mismo y de su entorno. Sea en la forma de complejos normativos o de unidades espirituales (ideas, creencias, mitos, imaginaciones o aspiraciones), la ficción se encarga de abrirle paso a una realidad que se construye a través de una persecución y realización de las imágenes que le presenta deseo.

Hablando acerca de la naturaleza de las obras de ficción, Mario Vargas Llosa, en su ensayo *La Verdad de las Mentiras* (2007), cita a Honoré Balzac para afirmar lo que este anuncia: que la ficción es “la historia privada de las naciones”<sup>45</sup>. Esta historia refiere a la historia secreta del deseo. Tanto para Balzac como para Vargas Llosa, la ficción se hace a la guarda de los deseos de las sociedades. “En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo”<sup>46</sup> dice el peruano, respecto a la razón de ser de la literatura, la cual está para que los “seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener”. Incluso si su actualización apenas alcanza el plató de la virtualidad, el deseo por *ser-más-allá* de los límites de lo que *ya-se-es*,

---

43. (literalmente *la catástrofe*) es el término hebreo utilizado para referirse al holocausto.

44. Atrápalos a todos.

45. Mario Vargas Llosa, *La Verdad de las Mentiras* (Madrid: Punto de Lectura, 2007) 32.

46. Mario Vargas Llosa, *La Verdad de las Mentiras* (Madrid: Punto de Lectura, 2007) 16.

pasa a demostrar que, la sola existencia de la ficción es prueba suficiente para indicar que las ideologías se agotan:

por sí sola, ella (la ficción) es una acusación terrible contra la existencia bajo cualquier régimen o ideología: un testimonio llamante de sus insuficiencias, de su ineptitud para colmarnos. Y, por lo tanto, un corrosivo permanente de todos los poderes, que quisieran tener a los hombres satisfechos y conformes.<sup>47</sup>

La insurgencia de la ficción, dentro de los intercambios regulares entre lo visible y lo invisible, orientan su agencia a la generación y multiplicación de territorios irregulares, ontologías otras, desenganchadas y operantes; virtualizaciones *funcionales*, similares a las gafas de la película *They Live*. Desde esta perspectiva, las ficciones se oponen directamente a la noción de ideología pues, como apunta Jorge Volpi, mientras que esta presupone la exclusión de otras variedades de pensamiento<sup>48</sup>, aquellas ensanchan la idea misma de lo humano por cuanto permiten experimentar otras formas de vida como si fueran propias.

Desafortunadamente, las relaciones mediáticas que actualmente determinan el ámbito social cooptan las posibilidades ontológicas de la ficción. Es más verosímil la proposición del discurso hegemónico, aquel que regula los límites de lo imaginado, a una imaginación que suspende las formas de organización de los discursos y cómo estos establecen su realidad. La capacidad de la ficción para imaginar los contornos de la subjetividad humana y dinamizar la configuración monolítica de su identidad, se ve amenazada por el ejercicio de unos cuantos agentes dentro de un sistema de poder. Como señala Castells “en términos generales, quién construye la identidad colectiva, y para qué, determina en buena medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella o se colocan fuera de ella”<sup>49</sup>. Este es el caso en cómo las industrias cognitivas ejecutan todo su poder productivo para darse con el gobierno invisible de lo posible, aquel que tutela deseos individuales como colectivos.

47. *Ibid.*, 32.

48. Jorge Volpi, *Leer la Mente*, (Ciudad de México: Alfaguara, 2011) 17.

49. Manuel Castells, *La Era de la Información: economía, sociedad y cultura, Volumen 2* (Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 2003) 29.

Lejos de dar una respuesta a estas dinámicas, lo que esta serie de conflictos describen no es sino el terreno de una política de lo real, con cabida para el orden insostenible y subversivo que puede llegar a ser la ficción. A través de su cartografía se puede trazar una historia de lo invisible, lo inmaterial y lo imaginado. Estados que, independientes a su condición contrafáctica, se presentan necesarios para el establecimiento y construcción de la realidad.

La ficción entra.

(Mentiras, prehistoria, identidades símbolo y una historia sobre la internet.)

Si la ficción fuera ella misma la realidad ¿dónde nos encontraríamos? ¿Cuál es el espacio que representa? y aún más importante ¿qué efectos tiene sobre la cultura y la subjetividad? La formulación de estas preguntas pretende discutir el excedente que aparece con el acceso intuitivo a la realidad, cierto *leitmotiv* que nutre la narración paranoico-cartesiana de nuestra condición telecomunicativa, un velo de mentira aparente que se levanta sobre el estado de cosas, objetos y relaciones que ocupan el mundo. Aceptar la ficción como estatuto ontológico es aceptar una falta de fundamento en las cosas. Con ello se busca considerar en qué medida equivale la ficción a lo irreal y en qué forma lo irreal pasa a definir el estado de mundo que nos rodea, aquel espacio aparente que compartimos. No queriendo limitarse a una sola interrogante, el núcleo de esta reflexión, o sea, la cuestión acerca de qué es la realidad, pasa a descubrirse en el cuerpo.

Preguntarse si lo que denominamos como real es una ficción o si la ficción es un tipo de realidad, plantea dos caminos que comparten un mismo punto de llegada, el sujeto. Su interrogante puede responderse alegando que ambas cuestiones pueden llegar a ser el caso: “si la ficción es una herramienta tan poderosa para explorar la naturaleza -y en especial la

naturaleza humana- es porque la ficción también es la realidad<sup>50</sup> afirma el escritor e investigador Jorge Volpi quien indaga el papel de la ficción dentro de la constitución evolutiva de los seres humanos. Como propone en su libro *Leer la Mente* (2011), la aparición de las ficciones está relacionada con el desarrollo y supervivencia del individuo: como este se enfrenta con un mundo a su alrededor.

Contrario a ciertas posiciones que ubican el origen de la ficción en las fases tardías del ser humano, Volpi lo sitúa en el corazón de los procesos de ontogénesis y filogénesis<sup>51</sup>. La principal razón para hacerlo es el hecho de que la ficción comparte los mismos procesos cerebrales a través de los cuales los seres humanos hemos venido construyendo la realidad desde nuestro origen. Esta condición convierte a la ficción en un fenómeno prehistórico. Así como su arqueología la hace partícipe del desarrollo evolutivo del homo sapiens, la ficción participa en desarrollo biológico del ser humano desde la infancia. Evocando las ideas de Walton, Volpi recupera el *hacer como si* para extender su relevancia a lo largo de la vida del ser humano:

La idea de la ficción, como puede verse, yace completa en este pedestre y desconcertante hacer como sí. El cómo sí que nuestro cerebro aplica a diario para que nuestro cuerpo se mueva razonablemente por el mundo, para que descubra nuevas fuentes de energía y consiga salvaguardarse de depredadores y enemigos.<sup>52</sup>

A lo que se refiere Volpi con él *como si* es a la capacidad de previsualización del aparato cognitivo. Como herramienta de supervivencia, adelantarse mentalmente a los hechos, distiende la inmediatez temporal del ahora, y prepara de antemano aquello que le sigue, es decir, la futurabilidad de los acontecimientos. La consecuencia final de este recurso es que la realidad misma pasa a asumirse como un simulacro cerebral. De ahí, que se afirme que el órgano cerebral es en realidad una máquina de hacer ficciones, no sólo por la facultad que tiene para imaginar estados de cosas

50. Jorge Volpi, *Leer la Mente* (Ciudad de México: Alfaguara, 2011) 17.

51. Jorge Volpi, *Leer la Mente* (Ciudad de México: Alfaguara, 2011) 24.

52. *Ibid.*,10.

posibles, sino por su capacidad para generar futuros inmediatos. En este escenario, las ficciones operan como modelos de mundo: mediante técnicas miméticas y de proyección, el ser humano explora posibles resultados sin tener que vivir sus consecuencias, recrea realidades al instante y actúa. De esta manera, el cerebro anticipa, corrige y aprende.

La ficción corresponde a la realidad de nuestra mente. Desde un punto de vista cognitivo esta es la única realidad que conocemos. Esta resulta de la recreación del mundo externo, a partir de la información acumulada por el aparato perceptivo del cuerpo humano. Si se preguntaba dónde estaríamos si la ficción fuese la realidad, la respuesta sería: nuestra mente. O mejor, en nuestro cerebro. Es por eso que Volpi dirá que el hacer como sí, que permite acceder al mundo de una novela,

es idéntico, pues, al como sí que nos lleva a asumir que la realidad es tan sólida y vigorosa como la presenciamos. Si la ficción se parece a la vida cotidiana es porque la vida cotidiana también es una ficción. Una ficción sui generis, matizada por una ficción secundaria – la idea de que la Realidad es real-, pero una ficción al fin y al cabo<sup>53</sup>.

Las ficciones son el modo en que el cerebro genera un mundo exterior en sí. Se trata de un proceso que parte de la recopilación de información del ambiente, por parte del sistema nervioso. Este envía señales electroquímicas a las distintas zonas del cerebro, donde las neuronas las convierten en ideas, símbolos o memes<sup>54</sup>. Dentro de este proceso, la ficción equivale a un modelo de mundo interior que el cerebro genera a partir de la simbolización de la información que recibe del exterior. Este modelo, construido a partir del encadenamiento sistemático de memes, en forma de patrones, permite a los individuos enfrentar desafíos, tomar decisiones y poder conocer, aun si este conocimiento ocurra en un plano virtual, o, en términos Kantianos, en un plano fenoménico.

---

53. Ibid.

54. Término acuñado por Richard Dawkins, para asemejar la asimilación y réplica de la información cultural a la transmisión de información de los genes. Richard Dawkins, *El Gen Egoísta* (Barcelona: Salvat, 1993).

La condición cognitiva de la ficción tiene profundas consecuencias en lo que respecta a su exteriorización. Bajo la forma de objetos, prácticas y eventos, ficciones como las que se experimentan en el teatro, el cine, la televisión o los videojuegos, no solo operan como depósitos de ideas en contenedores materiales dinámicos (estéticos, políticos, económicos, ideológicos). La acción productiva de dichos artefactos, descarga una parte del mundo interno mencionado, poniendo a prueba una serie de experimentos existenciales, cuyo rigor se mide en términos de vivencia (inmersión) y empatía (creencia y sensación). Cada vez que se hace práctico el potencial existencial de la ficción, como un estado interior, se actualizan los enunciados del sujeto y con ello su realidad pasa a ser una realidad compartida. El vínculo que se establece entre imaginación, voluntad y ficción hace que aparezcan nuevas cosas en el mundo y nuevos mundos dentro de sí. Junto a la maquinaria del lenguaje, este acto de producción primordial conlleva la intervención y construcción de objetos técnicos, a saber, materia esculpida con significado. Finalmente, la ficción no es sino un impulso hacia la cultura.

Este dispositivo ficcional, tributario de la forma en cómo el cerebro negocia con el exterior, integrando indistintamente engaño y fantasía, es el motor a partir del cual una vida social se hace posible, pese a que los humanos sean “símbolos mentales obsesionados con otros símbolos mentales”<sup>55</sup>. El cerebro humano no distingue una herramienta de la mano que la está utilizando. Le es indiferente si se encuentra en un espacio cotidiano o en aquel que se genera con la ficción. Se asume a los otros a través de la creencia en un mundo compartido, aun así, sea posible únicamente en la mente humana. El cerebro, órgano central del sistema nervioso del cuerpo, determina la constitución existencial de los seres humanos. No solo porque sostiene la realidad literalmente sobre sus hombros, sino porque es allí donde reside la conciencia. Específicamente la autoconciencia o el yo.

De acuerdo a las investigaciones realizadas por Douglas Hofstadter, la conciencia no es sino la sofisticación más elevada del cerebro humano

---

55. Jorge Volpi, *Leer la Mente* (Ciudad de México: Alfaguara, 2011) 24.

a partir de la cual este, mediante una idea jerarquizada, monta un teatro operativo de sí mismo. No es que el yo exista biológicamente, es decir, “no se corresponde biológicamente con ninguna estructura anatómica”<sup>56</sup> más bien, aparece como cualquier otra idea. La conciencia es el resultado de una danza de neuronas<sup>57</sup> pues corresponde a una propiedad distributiva que se reparte en millones de conexiones sinápticas. Sin embargo, aun requiriendo de sus procedimientos para que su existencia sea posible, la conciencia no es el cúmulo de estas.

Según Hofstadter, la autoconciencia o el yo, aparecen a manera de bucle extraño, un símbolo complejo en una cadena jerárquica, o como señala en su libro *Gödel, Escher y Bach* (1982), un subsistema resultado del tráfico de alto nivel de la relación hardware-software que se da en el cerebro. Este subsistema opera a manera de subcerebro “separado, equipado con su repertorio propio de símbolos, los cuales pueden desencadenarse internamente entre sí”<sup>58</sup>. Para explicar cómo se da este proceso, Hofstadter da como ejemplo los bucles que aparecen en una pantalla cuando se conecta un dispositivo de video y se lo apunta hacia su dirección. El resultado de esto es la repetición infinita de la pantalla vista en su interior. Un bucle extraño, dirá Hofstadter, haciendo referencia a las estructuras autorreferenciales que Kurt Gödel detecta en la *Principia Mathematica* (1910), atiende a una forma cíclica que, en lugar de volver al mismo punto, con cada ciclo de representación, pasa a un nivel superior de simplificación y abstracción, alejándose cada vez más de la propiedad hardware del cerebro, conformada por el tráfico de bajo nivel de las excitaciones neuronales, para dar lugar a la activación de símbolos en la parte software<sup>59</sup>. La culminación de este proceso será la aparición del yo como ‘símbolo superdesarrollado’, sobre el cual se jerarquizan constelaciones simbólicas que dan lugar a la conciencia fenoménica. Como señala Hofstadter “La idea básica consiste en que

---

56. Jorge Volpi, *Leer la Mente* (Ciudad de México: Alfaguara, 2011) 33.

57. Rodolfo Llinás, “La danza de las Neuronas” Entrevista, *Revista Semana*, <https://www.semana.com/vida-moderna/articulo/la-danza-neuronas/77635-3> (Consultado el 16 de marzo de 2020).

58. Douglas Hofstadter, *Gödel Escher Bach* (Ciudad de México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1984) 456.

59. Douglas Hofstadter, *Gödel Escher Bach...* 422.

la danza de los símbolos en un cerebro es, a su vez, percibida por otros símbolos, lo cual supone extender la danza más y más, a círculos cada vez más amplios. Y, en definitiva, en eso consiste la conciencia<sup>60</sup>

Desde esta perspectiva, la aparición del *yo* en el ser humano responde a una secuencia de movimientos necesarios (una microhistoria del baile) que inaugura una ontología a través de danza, garantía inmaterial de los pasajes perceptivos de la autoconciencia. Como lo resume Jorge Mínguez quien reseña el libro *Yo soy un Bucle Extraño* (2007) de Hofstadter:

A este proceso es a lo que llama Hofstadter percepción (...) 1) Percibo un objeto; 2) Al percibir el objeto, percibo también mi propia percepción del objeto; 3) Percibo a su vez mi propia percepción de la percepción del objeto. Y así indefinidamente. El proceso no es infinito, porque cada nuevo ciclo entraña una simplificación, una conceptualización que agrupa una información ingente e inmanejable en unas pocas categorías. (...) El yo es, según Hofstadter, una ilusión que se crea en este bucle reiterado.<sup>61</sup>

La idea del yo es un fenómeno *virtual*, cuyo aparente gobierno sobre el cuerpo es resultado de una compleja red de ideas, que, efectivamente, devienen de partículas físicas (neuronas), pero que sobretudo atiende a una estructura contingente, una acumulación inmaterial suspendida en ciclos simbólicos. Bajo esta perspectiva, el potencial de un *yo* como realidad ficcional, equivale al juego próximo de pivotes simbólicos que acaban materializándose y dando lugar a la identidad y a la cultura. La dimensión cognitiva de la ficción se exterioriza mediante la función social del *yo*, que, en tanto *símbolo activo*, existe más *allá* de la forma *cuerpo*. Este se extiende a través de diferentes prácticas, de las cuales sobresale la forma lingüística del relato. Los seres humanos existen porque se cuentan a sí mismos. Con ello se presenta una lectura alternativa de la figura de la transmigración: la identidad de una persona pasa tener una segunda existencia cuando participa del mundo interno de otro individuo.

60. Douglas Hofstadter, *Yo Soy un Extraño Bucle*. (Barcelona: Tusquets, 2007) 353.

61. Jorge Mínguez, “¿Soy un Extraño Bucle?”, *Revista de Libros*, <https://www.revistadelibros.com/articulos/yo-soy-un-extrano-bucle-de-hofstadter> (Consultado el 16 de marzo de 2020).

Cómo se desarrolla en el capítulo *Como Vivimos en Otros* (How do we live in each other), Douglas Hofstadter se compromete de lleno con la teoría simbólica de la auto-conciencia al plantear cómo se trasciende la corporalidad, y por ende la mortalidad (que aquí se interpreta como distancia absoluta), cuando la identidad del *yo*, puede residir en otro (*tu*).

Si crees seriamente, como lo hago y he estado afirmando en la mayor parte de este libro, que los conceptos son símbolos activos en un cerebro, y si además crees seriamente que las personas, no menos que los objetos, están representadas por símbolos en el cerebro (es decir, que cada persona que uno conoce está reflejada internamente por un concepto, aunque muy complicado, en el cerebro de uno), y si por último crees seriamente que un yo también es un concepto, solo uno aún más complicado (...) entonces es una consecuencia necesaria e inevitable de este conjunto de creencias que tu cerebro está habitado en diferentes grados por otros *yo*es, otras almas, la extensión de cada uno, dependiendo del grado en que se represente fielmente, y resuene con, el individuo en cuestión.<sup>62</sup>

En *Yo soy Extraño Bucle*, Douglas Hofstadter no solo se da a la tarea de explorar una teoría de la conciencia, también es su forma de lidiar con la muerte de su esposa en 1993 debido a un cáncer cerebral. Actuando a *manera confesión personal de duelo*<sup>63</sup> el ensayo de Hofstadter fundamenta cognitivamente la vida después de la muerte y extiende el ser de los individuos a su convivencia con los demás.

Un ejercicio análogo se encuentra en la serie animada *People Watching* (2017-), creada por Winston Rowntree. En el capítulo *Hanging Out With My Brother*<sup>64</sup>, uno de sus protagonistas, Jackson, intenta responder a la pregunta por el significado de la vida (de estar vivo), a raíz de ver, en compañía de su hermano, la escena de la saga de películas *Star Wars* en la que

---

62. Douglas Hofstadter, *I Am a Strange Loop*. <http://www.chadpearce.com/Home/BOOKS/112327702-Am-a-Strange-Loop-Douglas-R-Hofstadter.pdf> (Consultado el 16 de marzo de 2020).

63. Jorge Mínguez, “¿Soy un Extraño Bucle?” ...

64. Winston Rowntree, “Hanging With My brother” *People Watching*, temporada 2, capítulo 2, video de Youtube, 10:08, publicado el 25 de Agosto de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=KhNCvkUK-d4>

el maestro jedi Obi Wan Kenobi, muerto, aparece junto al protagonista, Luke Skywalker, bajo la forma de espectro holográfico. Ambientado en un contexto post-internet, la serie explica desde una perspectiva de medios, cómo al vivir en una sociedad interconectada, estando vivos, para nosotros mismos, mucho de lo que somos, descansa en cómo nos relacionamos con los otros. Cómo los otros nos ven y cómo nosotros los vemos. Es decir, el significado social de la vida y el pensamiento visto en términos de los efectos y no de las causas.

Contrario al funcionamiento interno o la perspectiva auto-consiente del ser humano, el análisis que plantea la serie, se asemeja bastante a la respuesta que da Alan Turing frente a la pregunta de si las máquinas pueden pensar. En su artículo *The Imitation Game* (1950) (El juego de la imitación) Turing desarrolla un juego de preguntas cuyo objetivo es determinar si una máquina piensa o no, a partir de su capacidad para hacerse pasar por un ser humano. Al igual que la serie, la propuesta de Turing basa su determinación del pensamiento en la percepción de la inteligencia, lo cual quiere decir que su definición no descansa en los mecanismos internos que hacen de la entidad inteligente, sino en su capacidad para parecerlo frente a otros.

En una realidad mediada por dispositivos, como lo es el caso de las redes sociales o el internet, existen cientos de personas quienes nunca han conocido a sus *comuneros*, al menos no físicamente. Únicamente los conocen a través de un diálogo continuado que alterna textos e imágenes a través de una pantalla. Son algo, alguien, pese a que la consistencia de su existencia concreta reside en nuestra mente. Ello requiere una nueva definición de vida. La existencia ocurre por la sensación que se tiene de alguien que está *allá afuera*. La distancia importa no en un sentido físico sino empático, o qué tan propia, que tan interior es la experiencia de los otros en el *yo*. Bajo este razonamiento, las personas aparecen como un conjunto de sensaciones, sentimientos propios hacia alguien, recuerdos e intercambios cognitivos con dicha persona. No importa que no esté *'aquí'*. Están vivos sin estar presentes. Incluso si su ausencia es un eufemismo para la muerte.

De la misma manera como se experimenta una canción, la mayor parte de la existencia de alguien ocurre cuando se la recuerda. Existe porque se

sabe que existe ¿Qué ocurre si desapareciera alguna forma cultural recordada por un número suficiente de personas? Sería posible reconstruirla a partir de la memoria compartida y los recuerdos que cada persona hizo de ella, independiente de que estos no la imiten exactamente tal y como fue. Entonces la vida, que parte de algo que ya existe, al entrar en conexión con el conjunto mnemotécnico que representa un colectivo, podría adquirir una segunda existencia. Esta nueva forma de vida sería una de ser *de y para* los otros, ‘similar a como existían las historias’, dirá el personaje de la serie.

A través del acto de contar, la tradición oral transmitía contenidos narrativos: el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. La existencia de formas culturales que dejan una fuerte impresión en los individuos, es tan real como la virtud de *ser* de aquellas personas cuya existencia permanece en la forma de *símbolos mentales*, por más que su actualidad, *su aquí y ahora*, afirme lo contrario. Esta condición ‘(im)presentable’ se asemeja a la definición de virtualidad, ya que describe la virtud de producir un efecto, aunque no lo produzca de forma presente. De la misma forma que la identidad de un productor llega a permanecer con su creación (su producto), la existencia deviene mediante la capacidad de influenciar y ser influenciado, la agencia que *uno* ejerce sobre lo *otro*, o la transposición del yo sobre las cosas y, más importante, sobre los otros.

Como señala Mínguez respecto a los planteamientos de Hofstadter, esta perspectiva resulta altamente contraintuitiva, dado que sus consecuencias afirman cómo las personas son esencialmente replicables, en el sentido de que no habría un impedimento metafísico para clonar formas del ser. Haciendo a un lado las consecuencias ético-morales, se nota cómo el giro tecnológico abre un campo de posibilidades para el diseño del espíritu o la reproductibilidad técnica del ser. En este sentido, la serie de televisión *West World* (2016-), basada en el mundo futurista de la película homónima de 1973, presenta a manera de experimento mental, las consecuencias dramáticas de esta condición. Sometiendo a los espectadores a constantes giros en la trama, los cambios ontológicos de los personajes, confunden *turingnariamente* la identidad entre personas y máquinas, o, para ser más precisos, la entidad antropológica y su *otro* tecnológico.

El capítulo de *People Watching*, termina cuando el espectador descubre que la conversación que el protagonista sostuvo con su hermano, fue en realidad el vívido recuerdo de este. Un giro que reitera metaficcionalmente el encuentro póstumo de Obi Wan Kenobi con Luke Skywalker en *Star Wars*, que a su vez se identifica con la forma en como Hofstadter asume la muerte de su esposa, Carol Ann Brush. En conjunto, estas situaciones desplazan la identidad del individuo a una modalidad existencial sostenida por el desdoblamiento ficcional que la plasticidad de la mente permite. Mas la historia de *yo* no termina ahí. Su compromiso con los modos de individuación del ser humano, que funcionan como canales a través de los cuales se transfieren y constituyen contenidos espirituales, representa un llamado a lo desconocido, una invocación a lo inmenso a partir del Otro radical.

La ficción, o el espacio de posibilidad de las historias, se infiltra en la genealogía de la subjetividad como vehículo de *otros* modelos de ser; agentes xenomorfos que trafican con la *exterioridad puesta dentro* del individuo<sup>65</sup> por eso “Quien es hombre vive en una posición que se extraña absolutamente de sí misma”<sup>66</sup> afirma Peter Sloterdijk respecto del momento en que el ser humano se da a la noticia de no ser otra cosa sino *ser*. Es allí, cuando repara en que no es una cosa ni el reflejo de estas, y como tal, no encuentra abrigo fuera de su propio *yo*. Esta diferenciación del mundo, que sucede con la consciencia de sí mismo, determina la distinción sujeto-objeto que da pie a la génesis de la tecnicidad<sup>67</sup>, modo de ser y relación con el mundo, que define los límites técnicos de su experiencia (con este mundo y con los demás).

---

65. Reza Negarestani, *Ciconopedia* (Segovia: Materia Oscura, 2016)

66. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo*, 3ed. (Valencia: Pretextos, 2016) 29.

67. Gilbert Simondon, “The Genesis of Technicity”, *E-Flux*, no.82 (2017), <https://www.e-flux.com/journal/82/133160/the-genesis-of-technicity/> (Consultado el 16 de marzo de 2020).

## Identidades heroicas

(Breve narración del yo desde la perspectiva cósmica del mejor ejemplar)

Contrario al sentido común, la experiencia de la individuación no es confortable sino perturbadora. Disloca un modo de ser pasivo y surge en el movimiento de desgarrar “de la película mental que llamamos pensamiento”<sup>68</sup>, dando arranque a la inengendradora máquina de incertidumbre que recibe el nombre de *yo*. Esta situación de extremismo en el ser dentro del *ser yo*, como lo pone Sloterdijk, es motivo de su *auto hallazgo*, o la realización no deseada de saberse uno mismo: ese yo que empieza a existir como mundo subjetivo es un espacio inexplorado, limítrofe y desconocido. En su interior, sólo una negación fecunda hará posible su *autodeterminación*.

Sloterdijk hará uso del *Mito del Nacimiento del Héroe* (1909) de Otto Rank, para acceder desde la exégesis psicoanalítica a una *arqueología del sujeto*, y de este modo, poder desocultar una historia individual del origen de la cultura cuyo desenvolvimiento obedece a un dolor fundacional. Eludiendo el punto de partida freudiano (Edipo), Rank ahonda en el núcleo del sujeto a través de la iteración mítica de un héroe que, en su nacimiento, sufre una negación primordial, un peligro que lo dirige a una muerte inminente (infanticidio encubierto), para ser salvado milagrosamente por una entidad externa. Subsecuente a este rescate, el héroe deberá enfrentar una serie de tareas que darán lugar a la formación heroica de su ser o su *autoexaltación*. En este sentido, el héroe hace de esquema o matriz antropológica para la narración histórica del yo. El héroe será la ficción monolítica de la dolorosa historia de individuación del ser humano. Como resultado de este proyecto, el individuo autoconsciente trae consigo un valor de negación<sup>69</sup>, que dista a la arquitectura del yo de ser comprendida como una entidad acabada o satisfecha. Solo mediante una *Katabasis* previa, un descenso a las

68. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo*, 3ed. (Valencia: Pretextos, 2016) 30.

69. Sloterdijk toma como punto de partida el pudor y la vergüenza como formas de auto negación que derivan en prácticas como el *seppuku*, Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo*...38.

profundidades del yo, o mejor dicho, un ejercicio de caída al abismo del sí mismo, es como el héroe consigue ganar el impulso para sobreponerse a la *autobipostasis*<sup>70</sup> originaria, en principio traumática y más adelante positiva, y de esta manera volverse maestro de su destino, carismático y profeta<sup>71</sup>. Esta *autopoiesis* heroica (autoproducción arquetípica del ser), será la matriz de arranque de una cultura cuyo funcionamiento secreto la presenta como una máquina productora de sujetos. En palabras de Sloterdijk el héroe

Es el hombre que viene del mar de la desesperación y echa pie a tierra, Con él empieza la aventura de la civilización como colonización de la tierra firme del Yo, el morar y entronizar en el nuevo continente: propio arbitrio, poder, querer, saber. Por eso, los héroes son los pioneros psicológicos de la cultura; talan la jungla de la impotencia y la confusión (...) los héroes con toda su fuerza no son otra cosa que héroes del ser-Yo, paladines de la autoexaltación del saber y de la conquista del propio hombre.<sup>72</sup>

Siguiendo la trayectoria mítica de la formación del yo, en *El héroe de las mil Caras* (1972), Joseph Campbell describe el paso del héroe primordial al héroe humano, a partir del mito de *Los hijos de Mwuetsi, el Hombre de la Luna*, quienes siendo “portadores especiales de la fuerza cósmica constituyeron una aristocracia espiritual y social”<sup>73</sup>. Por eso Campbell dirá más adelante que “tales figuras aparecen en el estado primario de todos los pasados legendarios” y más importante todavía, que estos “Son los héroes culturales, los fundadores de ciudades”<sup>74</sup>. La colonización topológica del héroe sobre territorio inexplorado del yo, junto a su correlato cultural (la fundación de la ciudad), abrirán los caminos verbales que dan ejecución a futuros civilizatorios a partir de su propio *modelo de ser humano*. No obstante, para que esto suceda, se requiere de un medio que extienda la congregación de fuerzas generativas (narrativo-creadoras) contenidas en el verbo heroico

70. que Santo Tomás define como *subsistencia incommunicable*. *Ibid.*, 34.

71. *Ibid.*

72. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo*, 3ed. (Valencia: Pretextos, 2016) 35.

73. Joseph Campbell, *El Héroe de las Mil Caras* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico, 1972) 282.

74. *Ibid.*

del mito. De ahí que para Sloterdijk sea necesario expresarse en el registro de una *lingüística del entusiasmo* pues “partiendo de la tesis de que el hombre es el animal que se predice, esta lingüística trata de actos verbales con los que los hombres anuncian hombres venideros”<sup>75</sup>.

Esta actitud anticipatoria, que compromete al lenguaje como poder sobre el tiempo, atiende a una futurología primera, en la que el *yo* se llama del lugar de los dioses (el mito) para entrar a circular en el circuito genésico de lo humano, pues “El héroe es aquel que, mientras vive, sabe y representa los llamados de la superconsciencia que a través de la creación es más o menos inconsciente”<sup>76</sup>. De este modo, se mantiene latente (se inserta previamente) en la psique humana el modo de ser que hace de lo inefable una *tecnología del yo*<sup>77</sup>.

En vista de la lingüística de la exaltación y a la luz de una reflexión en torno a una ficción técnicamente amaestrada, se puede entender cómo los relatos se convierten en unidades de almacenamiento de los potenciales modelos de ser, los más excelentes y entusiastas, aquellos que prometen a quien los escucha un *deber/poder llegar a ser*, un mensaje que sostiene una comunicación en eco con la unidad primordial: modo mágico (que para Simondon refiere a estado previo de la división sujeto-objeto) y espacio mítico (que con Campbell advierte la exterioridad todopoderosa de la superconsciencia dentro de la mente del individuo a través del inconsciente, o lo que Sócrates llamaría *dámon*).

Como ficción antropológica, la predicción heroica a través del lenguaje, revela una *teoría de actos de habla* mítica, donde la capacidad perlocutiva<sup>78</sup> de sus enunciados, al imprimir cierta intencionalidad sobre los sujetos, demanda la adecuación de lo inmenso adentro, una acción semejante al agigantamiento ontológico a manos del personaje heroico dentro del espacio interno de la ficción; junto a la obligación, a manera de llamado “a

75. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo*...40.

76. Joseph Campbell, *El Héroe de las Mil Caras*...147.

77. Término acuñado por Foucault para describir las técnicas y tecnologías para transformarse a sí mismo (significarse, producirse, gobernarse). Michel Foucault, *Tecnologías del Yo* (Buenos Aires: Paidós, 2008)48.

78. Concepto de la teoría de actos de habla desarrollado John Austin. El acto perlocutivo refiere a los efectos que produce un enunciado. John L. Austin, *Como Hacer Cosas con Palabras* (Barcelona: Paidós, 1982)

ser grande”, que dicho agigantamiento le exige al individuo protagonista. De esta forma, los enunciados del relato predicen el curso que va de la posibilidad a la actualidad, ya que “los hombres hablan de otros hombres en cuanto hablan de las posibilidades humanas”<sup>79</sup>. Siguiendo a Sloterdijk, santos, viajeros, artistas y profetas extienden la personalidad excepcional del héroe, en la medida en que representan modelos de ser exaltados, pues prometen instalarse en el fuero interno del sujeto, o el ámbito de los actos que de por sí pasan ocultos; continuando secretamente en *otro* la promesa cibernética<sup>80</sup> de un yo como mundo grande y venidero.

(Un) agujero(s) en lo uno.

(El ser cavernoso es allanado por agentes extraños. Una multiplicidad abismal se esconde en el humano)

La configuración, por no decir de pleno *producción*, de sujetos a través del medio narrativo, descubre una onto-política de lo inmenso, donde el ser se abre al mundo en tanto lanzamiento o eyección hacia lo desconocido. Un no-lugar que, en tanto totalidad extraña (*xenomorfá*), se presta al ejercicio de su conquista, al mismo tiempo que invade los recintos vacíos del ser (contratacando con su exterioridad radical y parasitismo cósmico, las cavernas de la estructura inconsistente que le dan forma al *yo*).

Un cambio en los parámetros de las condiciones de posibilidad de la ficción y su ingreso en un renovado *espacio* literario, determinan los modos en los que el acceso del ser a *sí mismo*, requieren del empuje y la persecución de una *heteropía negativa*. Oscureciendo la comprensión del cuerpo utópico<sup>81</sup> de Michel Foucault, la unitariedad aparente del ser humano pasa

79. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo*, 3ed. (Valencia: Pretextos, 2016) 40.

80. El termino cibernética es acuñado por Norbert Wiener a partir de la palabra griega κυβερνήτης timonel, misma raíz de gobierno y sus derivados. Norbert Wiener, *Cibernética y Sociedad*, 3ed. (Buenos Aires: Sudamericana, 1988)15.

81. Michel Foucault, “Topologías”, *Fractal* n° 48, enero-marzo, 2008, año XII, volumen XII, 39-40.

a ser entendida como continente de lo *Otro*, límite no-territorial donde lo conocido deja de serlo y colapsa cuando se lo confronta con lo extraño. Para acceder a dichos rubros, es necesario adelantarse al desarrollo del *yo* como *narración indeterminada* o entidad llena de agujeros.

Bajo la forma de *espejo de contenidos*, pues el ser humano tiende a la constante réplica de su entorno, el *yo* refleja la *no conclusión* de un mundo ficcional, el cual “siempre es incompleto y a veces es inconsistente, ya sea deliberada o inconscientemente”<sup>82</sup>. El individuo, asumido como proyectivo y ser en eyección, requiere de una anatomía de lo subjetivo en la que preexistan espacios vacíos, cavernas a-históricas que, de ser alcanzadas, serían ocupadas por una exterioridad radical (una exaltación parasitaria) impulsora de la movilización del ser hacia adelante: el futuro, lo otro, el mundo o lo desconocido.

A fin de dar con un esquema que aporte una estructura flexible a la morfología mencionada, se analizan las dinámicas de la noción de *complejo () agujero*, término a partir del cual Reza Negarestani, especula sobre conflicto de medio oriente en su libro *Ciclonopedia* (2016). Asumida como una *entidad sentiente*, la situación de medio oriente es explicada por Negarestani a través de lo que este denomina es una *topología degenerada*: un esquema regional/cósmico que (des)ordena todo aspecto que entra en contacto con la superficie exhumada del planeta tierra. Descrita bajo el nombre de complejo()agujero, la dinámica de dicha topología opera como modelo pragmático de “participación y calibración del Petróleo como Lubricante telúrico de todas las narraciones que atraviesan el Cuerpo de la tierra”<sup>83</sup>. Concretamente, Negarestani dirá que el complejo()agujero “se utiliza para discutir – en términos de Tiamaterialismo, Petropolítica y Amotinamiento clandestino- acerca de las líneas de política y comunicación mediorientales, tanto internas como en relación al resto del Globo”<sup>84</sup>

---

82. Andrés Lomeña Cantos, “La construcción de los mundos de ficción Sociologías de la literatura y modos de creación ficcional en la novela moderna” (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, 2015) 36, <https://eprints.ucm.es/33922/1/T36628.pdf>

83. Reza Negarestani, *Ciclonopedia* (Segovia: Materia Oscura, 2016)103.

84. Reza Negarestani, *Ciclonopedia*...

Efectivamente, *Ciclonopedia* es un libro que aborda la conflictiva espontaneidad del medio oriente, con todas sus religiones, sus guerras, su clima árido y su situación geopolítica, desde el desencadenamiento de distintas tramas conceptuales y su complicidad con entidades materiales anónimas y cósmicas. Para ello, Negarestani emplea un registro basado en la proliferación de neologismos (polytica, pirodemonismo, infernoingeniería e hipercamuflaje) y la reconfiguración narrativa de la realidad mediorienta: un relato épico de máquinas de guerra, hechicería, literatura de horror y un profundo conocimiento sobre la historia y cultura del desierto. Consciente de los isomorfismos ahuecantes del complejo agujero, y viéndose en el requerimiento de establecer un esquema lecto-narrativo (sobre el cual estructurar un espacio-tiempo perforado), Negarestani propondrá la *Escritura Oculta*. Un modelo relacional comprometido con la estructura agujereada que da razón a su política<sup>85</sup>. En *Ciclonopedia*, la *Escritura Oculta* se describe como

la técnica que utiliza todos los agujeros narrativos, todas las problemáticas, toda la obscuridad sospechosa y toda la repulsiva equivocación, para construir nuevas tramas de la narración con una movilidad autónoma y tentacular.<sup>86</sup>

Teniendo como referencia la tendencia de la *Escritura Oculta* a la interpretación de totalidades degeneradas (ahuecadas), cobra un nuevo sentido la advertencia de Sloterdijk cuando dice que la antropodicea del *yo* no tiene que ver “con plasticidades positivas” sino más bien “con sus negativos, vacíos en la serie de las cosas, huecos en el continuum de lo que es, agujeros en el ser, entreabriéndose sin motivo para sí y sus semejantes”<sup>87</sup>. La consistencia del ser humano se ve sometida a un ahuecamiento ontológico, una porosidad arqueopsicológica que mina la narración primordial del ser. Negarestani profundiza en esta idea del vacío adentro, con la descripción de los agujeros narrativos, no como meras

85. *Ibíd.*,142.

86. *Ibíd.*,143.

87. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo*, 3ed. (Valencia: Pretextos, 2016) 31.

ausencias, sino como la ocasión para que formas de vida subsuperficiales repton los espacios entredichos del ser.

Debajo de una trama, subyace una población de tramas, una multiplicación pululante de ficciones, cuya extrañeza ocupa un espacio interno destinado a la infiltración. La objetivación literaria de este esquema narrativo son los ya tradicionales *libros dentro de un libro*, la técnica hiperficcional de la serie *Elige tu Propia Aventura*, cuya estructura rizomática desprende múltiples desarrollos y desenlaces para una misma historia. En términos de contenido, la conspiración en el género policiaco aparece como tematización recurrente de la aparición de tramas subyacentes. No se puede dar por descontado la larga tradición de mensajería oculta, el fenómeno de la inter e hipertextualidad o la escritura en las marginalidades de la hoja de papel<sup>88</sup> como formas que recurren a la multiplicación. También entran a jugar las formas del *anti-libro*, o aquellas ficciones que escapan de la palabra escrita negando su editorialización. Junto a la *Escritura Oculta*, todas estas modalidades representan la guerra contra la pasión monológica. Una tendencia monárquica basada en el nombre propio y la sola identidad. A esta se opone la conciencia polifónica de toda forma de relato: “voces cambiantes, perspectivas autorales en movimiento, puntuación inconsistente y divergencias retóricas, todos son signos de que una multitud está hablando, de que un autor se ha multiplicado un número indeterminado de veces”<sup>89</sup>.

A partir de estas características, se dice que la asimilación profética del mensaje heroico no se somete a una sola condición. El ser humano es receptor de un número indeterminado de ontologías. No existen impedimentos metafísicos para el ensanchamiento del ser. Considerar al cuerpo como límite, revela una comprensión reducida del yo, pues ignora su influencia sobre los otros y la multiplicidad que hay en *mí*: primero, desde el ser que, aparentando propiedad de sí mismo como entidad unitaria, contiene a aquellos que lo precedieron, o lo que se conoce como el

---

88. Una tradición iniciada con los primeros manuscritos iluminados que acaba con la introducción de incisos y notas al pie en la literatura científica.

89. Reza Negarestani, *Ciclonopedia* (Segovia: Materia Oscura, 2016)144.

linaje; luego, desde el ser que se sabe abierto a una contingencia radical, ya sea a través de la exterioridad, el acontecimiento o la posibilidad. Ambas direcciones definen los contornos de lo humano a partir de una polifonía interior. Por un lado, se lleva a los antepasados consigo “en la sangre, en la mente”<sup>90</sup> y por otro, se vive con “un monstruo salvaje, este cerebro desenfrenado y preñado de futuro”<sup>91</sup>.

Se podría especular que la sangre no solo carga con el linaje proteínico del ser, sino que también carga con las almas de los antepasados. Incluyendo sus recuerdos, sus sueños y sus deseos, todo. Esta halterofilia genealógica, extraída de la novela de Dave Eggers: *Ahora sabréis lo que es Correr* (2009), levanta la cuestión de la ascendencia como un asunto de densidad: se lleva a los antepasados en el alma, pero esta, contraria a la visión etérea de la imagen espectral, se equipará a una montaña “cuanto mayor solidez y densidad posea, mejor, pues esto implica que tus antepasados gozaron de grandes experiencias en la vida”<sup>92</sup>. Este llevar *una montaña a cuestas*, este *ser montaña*, se convierte en un coro de millones de voces cuando pasa a entablar conversación con el *yo*, el cual recibe su mensaje al compartir la residencia de su cuerpo. Esta escucha genealógica, abre un canal de diálogo con el otro que me es familiar, inaugurando así un territorio en común, un *nosotros* que resguarda la noción de lo humano. El pasado genético, individuado en el símbolo-yo y multiplicado por el símbolo-multitud, da lugar a un *ser múltiple* que se comunica a diferentes voces con la persona que lo lleva adentro. El *quid* de este asunto, escribe Eggers “estará en el modo de desplazarse”<sup>93</sup>. Precisamente uno de los riesgos de cargar con la genealogía es doblegarse ante su peso. Para la arqueología del sujeto, la inmovilidad representa el principal defecto de un sedentarismo basado en la tradición. Sólo rebelándose contra esta situación de *autocercos* (presente en lo *autóctono* y en el *testamento*) es como el ser humano logra hacer a un lado su determinación

90. Dave Eggers, *Ahora Sabréis lo Que es Correr* (Barcelona: Debolsillo, 2009) 375.

91. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo*, 3ed. (Valencia: Pretextos, 2016) 37.

92. Dave Eggers, *Ahora Sabréis lo Que es Correr*... 375.

93. *Ibid.*

como “el animal que no puede irse”<sup>94</sup>, y sigue adelante en el camino de la *autoexaltación*.

La composición mítica descrita por Eggers, anuncia un primer estadio de medialidad cósmica. En ella, un pasado remoto sale al diálogo con el presente. Este hecho, presenta al cuerpo humano como el más notable de los sistemas cibernéticos, siendo a la vez medio, infraestructura, mensaje y contenido. Empero, la relación mnemotécnica que supone esta *cibernética del espíritu*, pronto se ve allanada por el correlato temporal de los agujeros narrativos. Los agujeros en la memoria afectan el recuerdo en la forma de ruido<sup>95</sup>. Esta situación demanda una segunda *Katabasis*, una espeleología del sujeto que profane el sistema de cuevas que lo constituyen. Con este ejercicio, la operación de recordar deja de actuar como una mirada pasiva frente a lo pretérito y pasa a funcionar como una exhumación activa, un mover la tierra donde descansan los muertos, para profanar creativamente el origen de la temporalidad (el principio genealógico). Como apunta el impulso insurgente del esquema de Negarestani, los agujeros de la memoria introducen a

jugar con la memoria —es decir, inventar líneas de iteración a su través, más que simplemente recordar ciertas funciones— significa reinventar mágicamente ciertos acontecimientos no como eres localizables, sino como líneas de gérmenes inmortales (en el sentido de agitación demoníaca) e inagotables. Jugar con la memoria, más allá de la legítima actividad de recordar, significa confundirla y convertirla en patio de juegos de una serie de actividades agitadas en el pasado, rompiendo con ello la consistencia de la organización del pasado en relación al presente y al futuro.<sup>96</sup>

A través de esta *agitación demoníaca*, los agujeros en la memoria corrompen la comunicación con lo antepasado, malversan el *coro de voces genealógico* y dirigen a la invocación de “aquello que es exterior al sujeto y no tiene yo (nadie)”<sup>97</sup>. Al mismo tiempo, el juego con la memoria confunde este

94. Peter Sloterdijk, *El Extrañamiento del Mundo...* 59

95. En términos cibernéticos el ruido es todo aquello que no contiene información.

96. Reza Negarestani, *Ciclonopedia* (Segovia: Materia Oscura, 2016)157.

97. *Ibid.*

pasado y fija nuevas tramas como subtexto de esta corrupción. La figura que lo identifica al contexto occidental-latinoamericano será el caso del mito de la expulsión de Lucifer, a quien despiden del coro de ángeles que sostiene el trono esférico de la divinidad cristiana (este modelo musical será utilizado más tarde por J.R.R Tolkien en el relato *Ainulindalë*, de la épica del *Silmarillion* (1977), en la que se cuenta el origen de la Tierra Media a manos de un concierto divino).

Regresando al terreno antropológico, se dice que la reconfiguración del pasado a manos del recuerdo alterado, provoca una (des)organización del tiempo a cargo de la invención del mismo. Dicha provocación pasa a configurar una reserva de posibilidades al prestarse la ocasión de abrir, oportunamente, un pretendido hecho (de la memoria) a las variables de todo lo que no fue (o lo que es en tanto que ficción). Siendo “canales para traficar con datos y pasarlos al otro lado” los agujeros en la memoria convierten la rememoración en una “invocación de las memorias de un extraño”<sup>98</sup>. Esta infiltración informática en el sujeto, que a la vez implica un *hackeo* de su yo íntegro, señala las pistas para fijar a futuro, una anti-teoría de la corrupción tecnológica de la propiedad software del cerebro humano.

## Adiós al hombre.

(Regresando a la ficción (se saluda a lo Otro). Larga vida al xenomorfo).

Si bien la metodología de Negarestani describe ampliamente los juegos narrativos en los que descansa el diálogo secreto entre el exterior e interior, su dinamismo descansa en la corriente sintomática de un fenómeno mayor. Hiperstición (en inglés *Hyperstition*), es la metodología político ficcional de la que derivan los principios generales de *Ciclonopedia* y de la cual una multitud de figuras en el campo de la teoría crítica se ha nutrido

---

98. *Ibid.*

para sostener una diversidad en el pensar (aceleracionismo, prometeanismo, xenofeminismo, afrofuturismo entre otros):

En algún lugar entre la niebla de internet, detrás de un sitio web aparentemente olvidado, se está discutiendo acaloradamente. Es el laboratorio de Hiperstición, protegido por contraseña; un lugar para explorar un amplio rango de temas, desde lo oculto hasta las cantidades ficcionales, de las máquinas de guerra a la arqueología bacteriana, herético ingeniería y magias decimales.<sup>99</sup>

Acuñado por los miembros de la Unidad de Investigaciones sobre la Cultura Cibernética (CCRU), colectivo interdisciplinario de estudiantes de la universidad de Warwick, fundando en 1995, el término *hiperstición* se refiere al modo en cómo las ficciones (ideas, símbolos y otras formas de producción semiótica) se tornan reales al provocar “causalmente su propia realidad”<sup>100</sup>. El término hiperstición combina el prefijo “hiper” y la palabra *superstición*<sup>101</sup>, para hacer énfasis en el aspecto de la superstición como “un elemento de cultura efectiva que se hace real”<sup>102</sup> (Greenspan, 2004). La CCRU entiende a las ficciones como conglomerados semióticos con la capacidad para producir efectos sobre el mundo, de la misma manera que el ‘Hype’ (publicidad, estrategia de marketing, anticipación o inflación) tiene efectos sobre el mercado, cuya realidad se mide en forma de dinero. Cuando se habla de superstición se habla en los términos del ‘gurú del comercio’ Jack Schwarz: “ya no se trata de lo que se cree, sino de lo que se puede tratar como real”.

Como señala Pérez (2014), el fenómeno hipersticional radica en la idea de una profecía autocumplida. Con esto se refiere al “fenómeno por el que lo verosímil se convierte en verificable previa naturalización de su

99. Reza Negarestani, *Ciclonopedia* (Segovia: Materia Oscura, 2016) 42.

100. Emma E. Wilson. “Cyborg Anamnesis: #Accelerate’s Feminist Prototypes”, *Platform: Journal of Media and Communication*, 40, Volume 6.2 (2015): 33–45.

101. Francisco Jota Pérez, “Hiperstición: leyendas urbanas, mitos populares, publicidad y otras ficciones fronterizas” Video de YouTube, 59:28, publicado del 9 de diciembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=2ZNxYIx0mJA&t=1024s>

102. Anna Greenspan, “The ‘Hype’ in Hyperstition”, *Hyperstition*, <http://hyperstition.abs-tractdynamics.org/archives/003428.html> (Consultado el 16 de marzo de 2020).

veracidad<sup>103</sup>. Las hipersticiones describen la forma en cómo las ficciones se abren paso hacia la realidad a través del uso que se hace de estas. Un escenario que ilustra los efectos de la ficción como discursividad performativa es el que se desarrolla en el cuento de Gabriel García Márquez *Algo muy Grave va a Pasar en este Pueblo* (1975), donde se narra el abandono y la destrucción de pueblo a causa del presentimiento que tiene una mujer de que “algo muy grave va a pasar”. Aquí, el rumor funciona como el principal soporte a través del cual una proposición anuncia y enuncia su propia realización. A través de una estructura de comunicación orgánica, ideas que no necesariamente se ajustan a la realidad de los hechos, como las predicciones (predicados que anticipan resultados a futuro), desencadenan corrientes de código abierto, aperturas lingüísticas proclives a una propagación no verificable, que da lugar a la emergencia de supuestos, leyendas populares, mitos urbanos, además de tendencias, fenómenos virales, y fake news.

Siguiendo la teoría del *Paréntesis de Gutenberg* (2011)<sup>104</sup> elaborada por Thomas Pettitt, las dinámicas comunicativas del internet traen consigo una segunda oralidad por cuanto recuperan las características que la palabra muerta (escrita) había clausurado. Por tal motivo, se retorna a un estado donde la capacidad de edición de los textos provoca su multiplicación y eventual agencia sobre el estado del mundo (a partir de la edición de la verdad). De ahí que se diga que con las hipersticiones se reactualiza constantemente su imagen al (pre)dictarlo.

Así, en una de las entradas de la página web de la CCRU<sup>105</sup>, las hipersticiones, además de funcionar como intensificadores de coincidencias y llamado a los antiguos<sup>106</sup>, son descritas como “cantidades ficcionales que funcionan como dispositivos de viajes en el tiempo”<sup>107</sup>. En efecto,

---

103. Francisco Jota Pérez, “Hiperstición...”

104. Thomas Pettitt, “The Gutenberg Parenthesis”, Video de Youtube, 1:55:18, publicado del 21 de diciembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=O-zzkgsKOBk>

105. “syzygy”, *Cybernetic culture research unit*, <http://www.ccru.net/syzygy.htm> (Consultado el 16 de marzo de 2020).

106. Aquí se interpretan como el llamado al Otro supremo o la exterioridad radical.

107. “syzygy”, *Cybernetic culture research unit*...

la conceptualización de la idea de hiperstición va más allá de las propiedades auto-predictivas del presagio. Con estas se genera un mecanismo conceptual que elude la unidireccionalidad del orden del tiempo y genera prescripciones desde el futuro. En palabras de Nick Land:

[[ ]] Las ondas convergentes denotan singularidades y registran la influencia del futuro sobre el pasado. El mañana puede hacerse cargo de sí mismo. La táctica-K no se trata de una cuestión de construir el futuro, sino de dismantelar el pasado. Se ensambla a sí misma graficando y escapando a las condiciones de deficiencia técnico-neuroquímicas para la paleodominación lineal-progresiva del tiempo, y descubre que el futuro como virtualidad es accesible ahora, de acuerdo con una forma de adyacencia maquínica que la realidad social securitizada está obligada a reprimir. Esto no es ni remotamente una cuestión de esperanza, aspiración o profecía, sino de ingeniería de comunicaciones; conectar con singularidades intensivas eficientes y liberarlas de la constricción al interior del desarrollo histórico-lineal. La virtualidad se contrapone a la historia, como la invasión a la acumulación. Es materia como arribo, aun cuando esté camuflada como un depósito del pasado.<sup>108</sup>

Correlativa a la Ficción, la virtualidad aparece como un elemento sobre el cual se surca por una realidad más allá del continuo espacio-tiempo. Por un lado, la ficción aniquila toda versión uniforme del hecho, al igual que sus vectores de estancia. Por otro lado, la virtualidad aparece como el miembro fantasma de un objeto amputado (cualquiera) al poder describirlo en toda su expresión: “El árbol está virtualmente en la semilla”<sup>109</sup> pese a que la semilla sea lo único que esté. Aunque no se concretize en un modo efectivo, la potencia de lo virtual actúa sobre el presente anunciándose, filtrando trayectorias productivas desde el estadio de la no-realización (la no-actualidad del futuro y la [re]aparición fantasmal del pasado). Las ficciones actúan como manifestaciones medianamente coherentes, en las que lo virtual alcanza el presente en una trayectoria posible, pero además operan como la expansión espacial (lateral) de sus posibilidades

108. Nick Land, “Colapso”, *Aceleracionismo* (Buenos Aires: Caja Negra 2017) 58.

109. Pierre Levy, *¿Qué es lo virtual?* (Barcelona: Paidós Ibérica, 1999) 10.

temporales, cuya única medida son los límites que impone el ejercicio de una política de imaginación radical<sup>110</sup>.

Más allá del concepto, o como prueba de su realización, el experimento y proyecto colectivo de Hiperstición fue desarrollado como un espacio virtual de discusión, una “locación para explorar hipersticiones o ficciones capaces de convertirse en realidad”<sup>111</sup>. En efecto, las entradas de la página (<http://hyperstition.abstractdynamics.org/>), que van de 2004 a 2008, figuran como un conjunto de procedimientos y apéndices metodológicos, donde sus miembros registraron el funcionamiento de una maquinaria teórico-ficcional, una filosofía (ex)céntrica capaz de ofuscar distinciones ontológicas (realidad -ficción) dando pie a nuevas formas de escritura. De acuerdo con Emma Wilson, para la CCRU, las ficciones “no son “pantallas trascendentales” removidas del mundo; más bien, son intervenciones mágicas, “agentes activos de transformación””<sup>112</sup>. Como resultado, las ficciones pasan a funcionar como dispositivos contraideológicos diseñados para potenciar insurgencias y mutaciones.

En este sentido, los fines políticos de la CCRU aparecen similares a los planteados por Jorge Volpi y Mario Vargas Llosa en torno al potencial subversivo de la ficción. Ello responde a que tanto la Unidad Cibernética como los autores latinoamericanos conciben la ficción como a) radical opuesto a toda forma de unidad (pensamiento integrado dominante/totalidad impuesta) y b) quimera profundamente enraizada con los fenómenos del mundo cultural y el inconsciente colectivo. Esta posición describe a la ficción como una entidad oculta, con tendencia a la insurgencia, y al mismo tiempo visible, comprometida con la praxis política y las relaciones entre el ser y la acción. Actuando como *agente activo*, la ficción funciona dentro de canal de interacción entre fuerzas materiales e inmateriales como la actualización de las energías e ideas que la conforman. Esta dinámica particular, da lugar a distintos espacios/estados ontológicos y

---

110. Cornelius Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad* (Barcelona: Tusquets Editores, 1975).

111. Reza Negarestani, *Ciclonopedia* (Segovia: Materia Oscura, 2016).

112. Emma E. Wilson. “Cyborg Anamnesis: #Accelerate’s Feminist Prototypes”...40.

de manera general a una *ecología de mundos*, una proliferación que demanda otros sentidos de territorialidad y de hábitat (más allá de las formas geopolíticas que someten la corporalidad del ser). De manera semejante, la perspectiva de la CCRU concibe una realidad atenta a la *virtualidad actuante* de la teoría y de la ficcionalidad:

De acuerdo al modelo de universo hipersticial, las teorías no son abstracciones ambivalentes o meras adjunciones a la acción — ellas mismas son actores, agentes insurgentes de actualización. Para el CCRU (...), que “la realidad este compuesta por ficciones” no es un recurso epistemológico. Es una afirmación de los “poderes mágicos de la encantación y la manifestación,” un argumento a favor de “la eficacia de lo virtual.” En lugar de permanecer aisladas en el ámbito de lo perceptivo, “contenido por un marco metafísico”, las teorías y las ficciones están impregnadas de eficacia causal: pueblan el mundo y transforman su constitución material.<sup>113</sup>

Tomando como punto de referencia el valor transformativo que la CCRU le confiere a la ficción, se pueden elucidar y proponer tres formas o fases (estratégicas) en cómo se despliega una política (contra) ideológica de lo real. Su influencia sobre lo físico, cuya resolución se manifiesta de forma definitiva bajo la forma del *sólido ficcional* (artefactos tangibles diseñados metaficcionalmente [en el sentido en que exteriorizan su ficcionalidad]), otorga a las ficciones una agencia material, es decir, una praxis o capacidad empírica (y por lo tanto política) sobre el mundo. Esta formación material se origina en la *descarga* tecnológica (antropológica y virtual) de contenidos desde una *niebla inmaterial* (configuración similar a la ‘nube digital’, o la danza de símbolos Hosftateriana), que deviene resolutivamente en objeto o experiencia sensible (vía transferencia, superposición o simbiosis). El resultado de esto es el amueblamiento del mundo con ficciones, entidades una vez abstractas que ahora ocupan la fisicalidad de un *aquí* y *ahora*, una instancia que, antes que referirse a objetos específicos, los contiene. Esta es la primera fase. Junto a ello, la eficiencia de la ficción

113. Emma E. Wilson. “Cyborg Anamnesis...41.

como un *medio* cuya efectividad se traduce en su capacidad para producir alteraciones en la conciencia, la segunda fase, permite la conservación y multiplicación de significados (ideas, relaciones y relatos que agregan nuevos pasos a la danza de símbolos de la conciencia [y, en consecuencia, hacen que se ensanchen sus límites]). Finalmente, una tercera instancia, transversal a las anteriores, donde la capacidad de la ficción para generar estados *otros* del ser (*ontopoiesis*), conlleva a la proliferación de mundos, dentro y fuera *de*. Esta condición general, coloca en el centro la cuestión de lo Otro o lo Exterior (a la vez que oculta una dinámica de [contra] identidad).

Como efecto de la dialéctica entre lo interno y lo externo, la política de la ficción deviene acontecimiento *de alteridad* o invocación de lo *Otro*. Sea mediante la forma del encantamiento o a través de la manifestación (metodologías mágicas de la CCRU), la ficción salta de un campo de relaciones antropotécnicas a la negociación con lo-que-le-es-ajeno-al-ser o la relación de intercambio con el no-ser. Antes que perseguir un esquema de oposición, la negación introduce la instancia de una alteridad activa. En este sentido, la antropología filosófica de Jean Jolif, acierta al referirse a la exterioridad como doble irreductible de la idea del yo. La alteridad modela los contornos del *ser* con relación a lo Otro, no como contrario, sino como parte de sí. La alteridad “entra en mi definición”, “me penetra y yo la penetro”<sup>114</sup>. Es un acontecimiento fronterizo que se diluye y extiende a uno y otro polo de una misma realidad. *Real dualidad*, dirá Jolif: simultaneidad que define en todo momento la interioridad del ser.

Bajo esta misma línea, la cuestión del xenomorfo<sup>115</sup> abordada por Negarestani, revoluciona el centro de discusión de lo Otro, pues singulariza la *ficción-dentro-del-ser* al sintetizarla como una criatura latente (u objetividad vuelta *subjetividad Otra*). Recordemos que el xenomorfo es el traficante que conduce el exterior adentro. La saga de terror espacial *Alien* (1979)<sup>116</sup> presenta al xenomorfo como una forma biológica violenta, extraterrestre, que

---

114. Jean Jolif, *Comprender al Hombre* (Salamanca: Sígueme, 1969) 172.

115. El término es intencional para hacer alusión a sus orígenes astronómicos.

116. La serie filmica de terror *Alien* (1979-2017) acuña por primera vez el término *xenomorfó*.

parasita otros cuerpos en orden de supervivir (y eventualmente mutar). Precisamente, el prefijo xen- viene del vocablo griego *xeno*, que significa “extraño, extranjero”. En la antigua Grecia, *Xenia* era como los griegos llamaban la hospitalidad hacia los extraños. El extranjero necesita de un hospicio donde se le reconozca como tal. Requiere de lo conocido para hacer notar su diferencia y definir su nación: sea este el vacío del espacio o los extramuros del recinto de la episteme<sup>117</sup>. Es en este sentido que la exterioridad pasa a traducirse como *extrañeza*, un sentimiento que nace del encuentro con lo desconocido. La particularidad de dicho encuentro recaerá en que, con la extrañeza, lo desconocido se da a una fuga hacia dentro, hacia el interior del sujeto, o su huésped (de ahí el origen de la incertidumbre y la relación del misterio con la enfermedad).

Con la figura del xenomorfo retorna la parábola de lo inmenso: el espacio absolutamente remoto, las fuerzas incognoscibles, las hipérbolas vueltas cuerpos y los héroes, que, al igual que el alíen, gozan proveyendo hospicio a lo extraño (en la forma de complicidad cósmica, en su origen remoto como extranjeros, en su recepción por parte del individuo como arquetipo de ser y primordialmente en su negación original [motivo del relato de autoexaltación]).

En la tradición literaria, *lo extraño* se relaciona con la noción de *ostranénie* acuñada por el crítico literario Victor Shlovsky y traducida al español como desfamiliarización o extrañamiento. Esta describe los diferentes mecanismos poéticos, utilizados para establecer cierto grado de alienación en el individuo, a través de la narración de los hechos literarios como si estos no pudieran ser reconocidos (como si fueran *otros*). Similar al aspecto contra-ideológico de la ficción (superstición no trascendente) propugnado por la CCRU, la finalidad del extrañamiento es alcanzar una desautomatización de los hábitos perceptivos del destinatario mediante la identificación plena con una realidad vista con otros ojos. De este modo se aspira a irrumpir el esquema automatizante de lo cotidiano. Distinto al

---

117. Orden epocal en cómo se organizan las ideas en el pensamiento. Michel Foucault, *Las Palabras y Las Cosas*, 2.ª ed. (Argentina: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.1968).

*Verfremdungseffekt*<sup>118</sup> (efecto de distanciamiento) desarrollado por Bertolt Brecht, el extrañamiento apela a una experiencia de inmersión en el espacio diegético antes que separarse de él. La ocupación ontológica dentro de la experiencia estético-ficcional, corresponde a las corrientes alienantes de la dialéctica del adentro y el afuera. Reconociendo el potencial emancipatorio del mecanismo de distanciamiento, como disparador del pensamiento crítico, se opta por atender a la radicalidad de la experiencia (de la ocasión con lo extraño) por cuanto permite una relación directa, sensible, con la exterioridad. Antes que separar el fenómeno alienante, lo procura. Ya que, como apunta el colectivo tecnofeminista Laboria Cuboniks, se

aprovecha la alienación como estímulo para generar nuevos mundos. Tod@s estamos alienad@s -pero ha sido alguna vez de otra manera? -. Es a través de, y no a pesar de, nuestra condición alienada, que podemos liberarnos del fondo de la inmediatez. La libertad no es algo dado, y sobre todo no nos es dada por nada “natural”. La construcción de la libertad no involucra menos sino más alienación: la alienación es la labor de construcción de la libertad. Nada debería ser aceptado como fijo, permanente o “dado”: ni las condiciones materiales ni las formas sociales.<sup>119</sup>

La cuestión de la alienación, puede leerse como un asunto de distancia y posesión. Por un lado, el alienado puede estar poseído por un poder extraño que lo ocupa (el demonio, la idea, el sistema de producción, la constante cultural o la tecnología). Por otro lado, aparece como una situación de desposesión, pues quien está alienado pierde la facultad de ser el mismo en su libertad, ya que lo distancia de esta. La idea de alienación alude a la separación de un sujeto de sí mismo, por medio de una intervención o agente que evita que éste se haga de su propia naturaleza y de su autonomía. Esta noción peca de esencialista al interpretar al ser humano

---

118. Con la idea *Verfremdungseffekt* se apela a la separación emocional de la ficción, en pos de la reflexión objetiva de los contenidos ficcionales en tanto ficciones. Antes que provocar un movimiento catártico, la intención del distanciamiento es dar pie al pensamiento crítico en el espectador a través de la concientización de su realidad.

119. Laboria Cuboniks, “Xenofeminismo: Una Política por la Alienación”, *Aceleracionismo* (Buenos Aires: Caja Negra 2017) 118.

como una identidad unitaria alguna vez dueña sí. Siendo un dispositivo que genera su propia realidad, la ficción afirma la separación del sujeto de sí mismo, quien, en orden de acceder al espacio virtual que la ficción promete, se deja ocupar continuamente por modalidades existenciales que le son ajenas. En este sentido, el sujeto se separa de un lugar que nunca conoció, pues su configuración antropológica lo presenta como una entidad mediada, y por lo tanto tecnológica. Se habla desde la posición tecno-constructivista del ser humano puesto que su corporalidad no presupone un estado biológico inmutable, presto a distanciarse o ser poseído, sino al contrario, se funda y significa en dicha posesión. En este contexto de alienación profunda, el ser humano pasa a ser una narración abierta al huracán de trayectorias de la exterioridad.

En el artículo *Los Giros en la Trama* (2011), Reza Negarestani explora las condiciones de posibilidad de los relatos, en el contexto de un mundo “desprovisto de cualquier necesidad narrativa”<sup>120</sup>. Esta situación de nihilismo radical será el contexto de la narración circunstancial del ser humano. Negarestani empieza situando al individuo en medio de una exterioridad, comprendida como *contingencia radical* o *abismo cósmico*. En este escenario, no existe la posibilidad de narrar un ‘mundo objetivo’, lo cual obliga a un repliegue hacia el pensamiento, como punto de vista y narración, y su lectura desde las temáticas de posesión y conspiración. En este despliegue de realidad, Negarestani habla del ‘giro’ (twist) de la trama (o *acontecimiento*) como ocupación de una exterioridad contingente sobre el *continuum* de la narración. Este reconfigura la trayectoria de un relato o pensamiento inicial, lo cual,

en lugar de desbaratar la trama (mitoclasma), la remodela y la acelera mediante una reconstrucción del sistema causal realizada desde el punto de vista de una presencia extraña inerradicable, que surge repentinamente o que durante largo tiempo ha habitado en la narración como una semilla extraña en torno a la cual cristaliza la trama<sup>121</sup>

---

120. Reza Negarestani, “Los Giros en la Trama”, *Index*, no.1 (2011)16-19, 16.

121. Reza Negarestani, “Los Giros en la Trama” ...18.

Con el giro en la trama, la narración cae al abismo cósmico, donde el pensamiento-narrador se hace del punto de vista de la presencia extraña (el outsider) en orden de atravesar las distintas evoluciones de la inflexión contingente (transformación, mutación, bifurcación o desquiciamiento absoluto del relato). En este punto, Negarestani asocia la sensación de vértigo o *shock* que producen ciertos giros inesperados en distintas narraciones. De esta manera, el redireccionamiento llevado a cabo por la ya mencionada *exterioridad en el interior*, alcanza su pico cuando se la concibe como trauma. En vez de impulsar y derivar el relato, el giro se plantea como *vuelco desquiciante* o como aquí se propone, *creación negativa*, pues “el trauma es tanto una contingencia desquiciante como un proceso constructivo de reestructuración que modifica el horizonte con arreglo a las fuerzas contingentes y a los recursos objetivos del exterior”<sup>122</sup>

La irrupción de lo extraño dentro del relato, desvirtúa la movilización de las fuerzas productivas organizadas (originadas) desde adentro, o el interior avanzando y expandiéndose hacia afuera. Por un lado, la gestación proyectiva, que supone toda concepción de producir desde adentro, remite a una concepción pro-creacionista semejante a un perfil naturalista, *poiético* hasta cierto punto, basado en el nacimiento como acontecimiento creador, así como en formas teológicas relacionadas con el acto generativo original (el Verbo divino), pero también seculares, como lo son la producción de las industrias creativas (reproductibilidad técnica y espiritual [o artística]), en disgregación en el diseño e ingeniería y otras prácticas disciplinares.

Frente a esto, la visión descrita por Negarestani, no solo reduce la agencia del pensamiento narrativo. Al hacerlo, arresta todo principio creacionista ya que se anticipa a su posibilidad. Dicho de otra manera, los giros en la trama someten al pensamiento narrativo porque su motivo (la contingencia) viene antes que la narración. De ahí que Negarestani acuda a los relatos de posesión y las dinámicas conspiratorias como expresiones elocuentes del mensaje del *Afuera*. A este respecto, el iraní afirmará que, el pensamiento sucede a través de la forma socrática del *daimon*, una

---

122. *Ibíd.*

entidad interna, encargada de la comunicación entre dioses y mortales, que “cuando pienso, es en realidad el otro, el *daimon* que llevo dentro, quien piensa a través de mí”<sup>123</sup>. De esta alternativa de conciencia nace el principio de posesión. Por su parte, la conspiración cierra el circuito subterráneo de flujos y relaciones ocultas y con ello vincula lo externo a la narración “(todas las relaciones, tramas y aventuras están movidas aviesamente por una secreta concertación o complicidad entre mundos contingentes y mundos objetivos indiferentes, y cuanto más épico sea el relato, más oscura será la conspiración y más elíptico el grado de complicidad)”<sup>124</sup>.

Una forma de *expresar en su diferencia* las antinomias del tráfico creativo entre el adentro y el afuera, es a través del pensamiento socrático, mismo en donde se enuncia la posesión o *daimonización* del pensamiento (ahora bacanal de símbolos) y la concepción del acto artístico (poético). En el *Banquete* de Platón, en ocasión de responder a la pregunta sobre el amor, se pone en boca de Sócrates la definición de poiesis (ποίησις). Para el filósofo, la palabra *poiesis* obedece a “toda causa que haga pasar algo cualquiera del no ser al ser”<sup>125</sup>. Utilizando una locución latina, sucede una *creatio ex nihilo*<sup>126</sup>, la cual, siendo utilizada para expresar la doctrina fundamental de las grandes religiones: la creación del mundo a partir de la nada, también señala un mismo aspecto de negación. Este espacio del no ser, alusión al vacío primordial de donde se desprende el ser, su existencia, niega el principio de causalidad. Lo cual, da lugar a la contingencia o el azar. Con ello se abre paso el abismo, o la sinrazón. A esto subyace la pregunta ¿Puede el mundo resultar de la nada?

Sin ir más lejos, se dice que el problema que se desprende de la reflexión del giro narrativo, retorna (traumáticamente) a la pregunta por el mundo y la realidad ¿Cuál es la realidad en el abismo cósmico? Evidentemente, Negarestani habla de una realidad inefable, extraña, aquella que promulga el no-credo de la contingencia radical. A la vez, hace mención de una multiplicidad vinculada a los relatos y a las operaciones del pensamiento

123. Ibid.

124. Ibid.

125. Platón, *El Banquete* (Madrid: Gredos, 1988)252.

126. Locución latina que se puede traducir como creación “de la nada” o “desde la nada”.

(sintetizadas en conocer y relacionar). Por eso, cuando habla de la *corrupción jerárquica de la narrativa*, refiere al “relato de cualquier realidad”<sup>127</sup> dando por hecho la proliferación, tanto de los relatos como de su realidad (así como su ontología, pues se menciona en distintas ocasiones *mundos* pertenecientes a relatos y viceversa). El problema que se lee ‘entre líneas’ a lo largo del texto de Negarestani es precisamente el de la realidad, al cual retorna debido a la falta de protocolos definitivos que la determinan y la imposibilidad de decir cualquier cosa significativa sobre la nada (el abismo cósmico que desquicia toda episteme). Ambas situaciones obligan a reparar en el establecimiento de algún tipo de acuerdo sobre el cual tengan sentido realidades experienciables como inenarrables (o irrepresentables).

## De vuelta a la realidad.

(No lenguaje en común y un giro abrupto-totalizante para un primer final)

Las ideas que hasta ahora se han desarrollado giran en torno a las tensiones y efectos que surgen de trasladar la categoría de ficción al centro simbólico donde se produce la realidad. En el núcleo intangible donde se producen las cosas y los significados, la ficción se revela como órgano indivisible. Una simbiosis persistente donde relacionar y extender el sentido, hace que el pensamiento ocupe un espacio y que este emerja de aquel. Esta forma de pensar espacialmente y provocar zonas, instancias, territorios mentales vuelve narrativa a la conciencia y abre su relato a la contingencia. Superponer su naturaleza sobre el suelo firme de la realidad, impone un paradigma de creación, donde producción, pos-producción y diseño, confabulan para abrir un canal entre materia (biológica y artificial), psique (inteligente y sentiente) y energía (voluntad y fuerza). Un enlace técnico superplástico, ya que el tiempo y el espacio, pasan a ser formas

---

127. Reza Negarestani, “Los Giros en la Trama” ...

móviles y posibilidades de ser, contrapuntos exteriores que definen la interioridad (a manera de un bucle de retroalimentación). Sin embargo, la realidad no es un punto de llegada. No existe un ánimo teleológico en la transposición realidad/ficción (cuáles son las condiciones de posibilidad y que puede resultar de estas es la principal aproximación de dicho laboratorio de investigación) pues la realidad ya es de por sí un territorio inestable.

No hace falta adentrarse a los juegos de la ficción para revelar los mabares y malestares que la realidad representa para los colectivos humanos. Debido a su alcance, el término resulta bastante problemático pues ¿Dónde empieza y dónde termina la realidad? ¿Qué o quién determina sus condiciones de posibilidad? Siendo una categoría abstracta, la realidad se presta para su uso indiscriminado. Su abuso (entre agentes e instituciones) genera conflictos y disputas, al punto de volver imposible la tarea de dar con una forma consensuada, mensurable y accesible, desde la cual hacerla un fenómeno analizable. Por eso mismo hay que sacar provecho de esta situación. La intuición habla y sintetiza, de ahí que, para minimizar las diferencias, afirme que la realidad lo es *todo*. Que todo puede hacer parte del conjunto R (realidad). En suma, se dice que la realidad es una totalidad. La totalidad se convierte en el principio metafísico del mundo, el cual afirma la existencia unitaria de lo real<sup>128</sup>. Este es el relato sobre el que la modernidad se ejecuta: la triada que persevera en la integración entre mundo, sujeto y Dios.

Por encima de la economía resultante de la experiencia fenoménica o lo tentadora que se escuche a oídos de un pensamiento pragmático, la totalidad implica una serie de acotaciones que la sometan a un juicio de análisis, que por lo menos, alejen la realidad del lugar de los universales, ya que disipan el hacer crítico que implica la historia y se prestan a la emergencia de un pensamiento totalitario (estructura ideológica de la modernidad), a la vez reduccionista como paralizante.

---

128. Con 'lo real' se refiere al conjunto de todo lo existente, no a lo Real laciano. Si bien se alude a un estado general que va más allá de las facultades perceptivas de los seres humanos, semejante al noumeno kantiano (y en este sentido cercano a la configuración del psicoanalista francés), la presente exposición tiene por interés la caracterización moderna de lo real como entidad concreta, unificada y totalizante del Todo.

En este sentido, los planteamientos que hace Jean François Lyotard, a propósito de la separación de las facultades del pensamiento (Immanuel Kant) y los juegos de lenguaje (Ludwig Wittgenstein), sirve de ayuda para la comprensión de una realidad distinta a la propuesta metafísica de la totalidad. En el libro *La Diferencia* (1988) Lyotard dice que “La realidad no es aquello que “se da” a este o aquel “sujeto”; la realidad es un estado del referente (aquello de que se habla)”<sup>129</sup>. Para Lyotard, la realidad corresponde al orden del discurso, de ahí que dependa del conjunto de normas o protocolo “unánimemente aceptado”, mediante el cual un determinado lenguaje le establece. Dicho en sus palabras “la realidad no es algo dado, sino que es la ocasión de requerir que los procedimientos de establecerla se realicen respecto de ella”<sup>130</sup>. Este requerimiento, conlleva la posibilidad de su realización. La pregunta que sigue es ¿se debe buscar la realidad en procedimientos preestablecidos o se debe actuar en las formas que lo suceden? ¿es el deber de las artes generar nuevos procedimientos del lenguaje, o tomar los que existen y llevarlos a sus últimas consecuencias?

De acuerdo con Lyotard, no existe un género de discurso universal, como tampoco un único lenguaje; el “lenguaje en general”, afirma<sup>131</sup>, solo es admisible como objeto de una idea. De igual manera, tampoco existe una sola realidad. No hay tal cosa como un procedimiento específico que pueda establecer la realidad del objeto de una idea general. “Por regla general” diría Lyotard “un objeto pensado con la categoría del todo (o de lo absoluto) no es un objeto de conocimiento (cuya realidad puede someterse al protocolo, etc.)”<sup>132</sup> Este será el caso del totalitarismo.

Habiendo llegado a este punto, donde la realidad vista como un todo aparece más que devaluada, se propone un giro especulativo (terrorífico)<sup>133</sup> sobre la abundancia de lo total. La razón para hacerlo es que, aun si la

---

129. Jean François Lyotard, *La Diferencia...*16.

130. *Ibíd.*, 21.

131. *Ibíd.*,10.

132. *Ibíd.*,17.

133. Pues a la especulación le corresponde un juego con lo desconocido y lo desconocido esconde un valor de terror.

totalidad no es considerada un objeto de conocimiento, esta puede ser escenario para que suceda todo lo demás. El twist de la razón es la sinrazón.

Así, se dice que los juegos del lenguaje y los procedimientos de realidad son tantos como ideas en la mente y agencias en el mundo pueden llegar a existir. Cada uno de estos se sigue de lo que Foucault llama *juegos de verdad*, en otras palabras, sistemas de conocimiento relacionados con “técnicas específicas que los hombres utilizan para entenderse a sí mismos”<sup>134</sup>. Las ciencias son las que mejor representan cada uno de estos juegos. Cada verdad conlleva una serie de prácticas que se retroalimentan cíclicamente de su misma discursividad. Asimismo, cada práctica, a su vez, contrae el pensamiento para que de este surjan no solo convenciones protocolarias rígidas, sino también lenguajes informales del día a día, verdades personales, internas e incluso irracionales; lenguajes entre los objetos, desarticulados de la presencia del hombre y solo accesibles mediante sendos actos de traducción. En consecuencia, vivimos una proliferación infinita de verdades y, por lo tanto, una meta-realidad presta para el disenso, el conflicto y el desorden entre múltiples sistemas de realidad, ya que cada verdad es exclusiva de sí misma y su sistema. Si la ficción tiene lugar en este instante multitudinario, es en toda práctica insurgente relativa a los juegos de verdad. Su forma más sofisticada se sirve de la gestión (*management*) exitosa y corrupta de sus caracteres verosímiles. El malabarismo activo de tranzar con ciertas formas de verdad, reside en entender que en el mundo proliferan mundos, sustentos narrativos cuyo núcleo es un solo tipo de verdad. La gran verdad que esconde dicho juego es que, de la multiplicación que niega el totalitarismo de lo Uno, emana una proliferación de totalitarismos varios. Que se niegue la realidad en general no impide que ocurra una carrera agonística para ver quien ostenta el poder de la verdad total. Este es el contenido de verdad en toda actividad transformadora del mundo. El poder de la acción.

Este diálogo activo con la praxis, provoca un desencaje brutalista de la idea de una sola verdad y un único lenguaje total. Imagínese entonces la siguiente anécdota como provocación mítico-moderna, acerca

---

134. Michel Foucault, *Tecnologías del Yo* (Buenos Aires: Paidós, 2008)48.

de la cuestión de la totalidad<sup>135</sup>. Existe un dios unitario, immanente. El dios-mundo o el dios-cosmos. Lo Uno de la totalidad primordial, que “en el principio del tiempo se destruyó. Ávido de no ser”<sup>136</sup>. Como resultado, dio lugar a una multiplicidad sufriente. El mundo tal y como lo experimentamos: su historicidad. La separación perceptiva en como experimentamos el mundo, aparece como el resultado de vivir en el cadáver de aquel Dios. La diversidad es el signo de su descomposición. En orden de que ocurra su renacimiento o la vuelta a la unidad, hace falta apresurar la materia hacia su fin. En la elección entre la existencia escindida y la no-existencia, Philipp Mainländer, filósofo que ingenia el esquema de este cadáver divino, justifica su propio aniquilamiento como ejercicio de la verdad primordial. El no-ser como posibilidad de alimentar la superentidad trascendente. El totalitarismo de las formas. La obra de arte total.

Digamos que, en un contexto reciente, aparece una posibilidad sistémica que se impone sobre la imposibilidad de la unificación ¿Quién ocuparía dicho lugar? Este sería el caso del capitalismo como superentidad sentiente o la tecnología como progresión maquínica hacia la singularidad. Ambas narrativas serían exploradas en simultáneo por el aceleracionismo, corriente estética de fin de siglo que incitaba a celebrar la disolución del yo en los flujos ácidos del capital. Integrando la conciencia al sistema tecnológico, los aceleracionistas negaban su individualidad humana en orden de entregarse a la singularidad. En la vertiente tecno-cristiana de *Evangelión Neon Genesis* (1994) la persecución de la singularidad obligaba a la humanidad a desarrollar un tremendo poder energético, vía tecnología, para luego enfrentarse a la pérdida total de su identidad y de su corporalidad.

En las tres figuraciones totalitarias, lo que primero salta a la vista es su valor de negación. Negando la figura del yo, emerge la unidad primordial. Original o finalista, las dos sensibilidades paradigmáticas, la tecnológica o la capitalista, se unen para arrastrar hacia el futuro la historia totalizante

---

135. Jorge Luis Borges, “El Biathanatos”, *Otras Inquisiciones* (Obras completas, Editorial Emecé, 2007) 97.

136. Philipp Mainländer, *Filosofía de la Redención* (Cornejo. Madrid: Editorial Xorki, 2014).

del sistema-mundo. La aparición del capitalismo como *Imperio*, es decir, la reformulación totalitaria que abarca todos los escenarios productivos del planeta tierra, sigue al presente esta imaginación del futuro. En este relato, la unidad *gaia* es sustituida por la unidad capital, quien se impone como entidad similar al *abismo cósmico* en el sentido en que la no-vida se impone sobre lo vivo. La emergencia de un afuera totalizante es un llamado a un pensar el destino del ser humano en el corazón de la historia global. Esta metanarrativa es aquella que se ha impuesto sobre la multiplicidad general. Es un estado en la mente, así como una realidad efectiva. En este contexto, la ficción es insurgente en un doble sentido. Primero, porque supone una insurgencia, y segundo, porque también puede implicar su aceleración. Como toda tecnología, su poder es correlativo a un orden social y epocal. Sin embargo y pese a que la tecnología no se puede desprender de su tiempo, la ficción está en dicha posibilidad. Su forma rudimentaria, liberada y previa a la materia, le permite salirse del orden continuado del biologismo o la progresión tecnológica. Apelar por una tecnología tipo portal, un salto cuántico que escape a otro lugar, no es una imagen que le sea inconcebible. Quizás no en el futuro totalizante, sino lateralmente, donde existen otros mundos todavía no anticipados por venir, la ficción puede movilizar las fuerzas de la conciencia y su corporalidad. Ahora solo le queda imaginar esos mundos con aquello que se encuentra en sus manos: agencia sobre los totalitarismos de los juegos de verdad.

## Manifiesto del Complejo Ficcional

A continuación se enuncia y recapitula una serie de intuiciones que hasta ahora 1) se vienen desarrollado en torno a la ficción y 2) otras que proyectivamente se pueden desarrollar. Considérese este itinerario como un primer esbozo sobre la orientación existencial que supone el complejo ficcional. Aquello que sigue es su primera manifestación.

- a) La ficción excede todo tipo de cerco (las narraciones, los libros, la inmaterialidad y la materialidad).
- b) Antes que *hablar por* o *a través de* una forma específica, la ficción describe un modo de existencia (modo de ser, condición metafísica, forma realidad).
- c) La ficción puede ser un campo de relaciones (mapa y territorio a la vez).
- d) La ficción está profundamente relacionada con la individuación del sujeto al punto de definirla.
- e) La ficción opera en la dimensión de los mitos y las ideologías (donde estas rivalizan, sabotean y se contaminan).
- f) La ficción puede ser realidad tanto como la realidad puede ser ficción (se habla de múltiples formas de realidad y ficción).
- g) La ficción devela una red de relaciones entre entidades basada en la alternancia material/inmaterial (un hecho que subyace a las modalidades de la ficción como totalidad o como fragmento).
- h) Las entidades ficcionales operan en el mundo como fantasmas semióticos.

- i) Existe un vínculo (in)alienable entre ficción y magia (que es el lenguaje).
- j) Existe una práctica indisociable entre tecnología, estrategia y ficción (cuyo diálogo se hace visible al objetivarse por medio de su capacidad de transformación en el mundo y del mundo).
- k) Los poderes de la ficción devienen de la metáfora.
- l) Más allá de ser meramente contenido, la ficción opera dinámicamente como un sistema mediático y posmediático.
- m) Lo exterior accede (y ocupa) lo interior.
- n) La ficción llama a lo Otro como exterioridad radical (incognoscible, misteriosa, posesiva) y moviliza lo interno hacia una apertura a lo desconocido (el sujeto se abre al mismo tiempo que avanza).
- o) Estas movilizaciones dan paso a la noción de un mundo posible.
- p) Así como entidades invisibles alteran la actualidad del mundo (imprimiendo una intencionalidad), mundos posibles (ciudades posibles) generan espacios que incitan a su inmersión/habitación.
- q) Hace falta una estructura tipo sistema de cuevas, archipiélago o constelación ruinoso (rizoma particionado) para alcanzar/desocultar las tramas ocultas del discurso y decurso de la ficción hecha sujeto.
- r) La ficción llama a lo inmenso (en el que se desarrolla un 'complejo-descontrolado' que se refleja en el mundo).
- s) Los mundos posibles aparecen como (bio)tecnologías topológicas y espectros postutópicos (antropotécnicas inhumanas).
- t) Hace falta un lenguaje como melos, mitos y logos para expresar una mundología entre mundos.

- u) Las ficciones son entidades sentientes dentro un mundo *gaia* (otra entidad sentiente).
- v) Poiesis, cibernética y magia (el verbo divino abocado una configuración múltiple).
- x) Heroísmo interplanetario (voluntad ciborg y sumisión alíen).
- y) Máquinas oculturales, niebla, mentiras + sobresaturación de imágenes y referencias globales
- z) Xenó-isomorfismos tecnológico-primordiales (extra-alter-hetero) y exploración del mundo como el cadáver de dios o divinidad inenarrable.



alamy stock photo

KHNGG3  
www.alamy.com

Fotografía tomada por Adam Eastland del *Atlas Farnesio* (II d.c.), escultura griega apropiada por los romanos, siendo promocionada como imagen de Stock<sup>137</sup>. Para el filósofo alemán Peter Sloterdijk, el Atlas Farnesio representa el sostenimiento físico y mental de la forma esférica del mundo.

---

137. Adam Eastland, “Atlas Farnesio”, *Alamy Stock*, foto de Stock, 2017 (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://www.alamy.es/foto-napoles-italia-atlas-farnese-escultura-del-siglo-ii-d-c-el-museo-archeologico-nazionale-di-napoli-museo-arqueologico-nacional-de-napoles-165816451.html>

## Capítulo 2.

# Técnicas De Mundo

La posibilidad de un mundo.

(La posibilidad de Todos los Mundos)

*¿Dónde estamos cuando decimos que estamos en el mundo?*<sup>138</sup>

En cierta medida, esta pregunta abarca una porción significativa de lo que la actual investigación se da a la tarea de explorar: la espacialidad del mundo y su relación con la producción de subjetividad, o, dicho de otro modo, la producción de espacialidad sujeta a los procesos de individuación del ser humano y su realización. Formulada por Peter Sloterdijk en su libro *Esferas I* (2009), la pregunta se plantea como cuestión inaugural para establecer una historia psicopolítica de las relaciones humanas y su navegación a través de la formación y disolución de *esferas*, círculos de

---

138. Peter Sloterdijk, *Esferas I*, (Madrid: Siruela, 2005).

interioridad donde el *ser* de lo humano se resguarda y sucede en el mundo, individual y colectivamente. A través de una trama ontológica, Sloterdijk se sirve del concepto antropotécnica (el cómo) para explicar la manera en que el ser se realiza en el espacio, el mundo (el dónde). Como bien lo resume Santiago Castro Gómez, se trata de una noción doble, la cual refiere a las técnicas de mejoramiento de uno mismo, así como las técnicas de mejoramiento del mundo<sup>139</sup>. La técnica aparece como dimensión indisociable de la naturaleza del ser humano y su destino.

Mundo y sujeto. Un adentro y afuera. En medio de esta operación dual, definida por dos elementos históricamente opuestos (dadas las relaciones modernas entre sujeto-objeto) emerge un tercero, que diluye y define las fronteras entre uno y otro, comprometiendo la constitución de ambos en el terreno de la acción. La técnica, seguida de la tecnología, aparece como una realidad cultural que da lugar a la emergencia de mundos, espacios interiores formados a partir de la impronta bio-cultural que define al ser humano y hace posible su existencia. Su desarrollo conlleva dos instancias que son propósito e hipótesis. Por un lado, la comprensión del mundo como una súper entidad planetaria (tierra/gaia) con la que los individuos nos relacionamos y accedemos a una escala más-allá-del-cosmos, y por otro, el entendimiento del mundo como tecnología que, como se construirá más adelante, refiere a una realidad interna descargable, mutable y reproducible, dado el perfeccionamiento de las condiciones inmateriales que los circuitos de producción humanos han hecho posible.

De modo que no es solo un *vivir en el mundo*. No hay lugar para una sola vida o un solo mundo para los destinos humanos. Tampoco hay un solo *ser* del humano o un solo lugar-mundo donde este puede llegar a ser (en su unicidad). La existencia sería insoportable si no hubiera la posibilidad de que las cosas fueran de otra forma.

Ser de otra forma. En otras formas. No es que las cosas sean *necesariamente* otras, más bien, se trata de aquello que las cosas pueden llegar a ser,

---

139. Santiago Castro Gómez. "Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk". Revista de Estudios Sociales, no.43, (2012) 63-73.

el *ser* (de las cosas) abierto a su posibilidad. El mundo, cuya uniformidad se desdibuja a cada instante, empuja a los sujetos a convertir, transformar y modelar a voluntad, aquel encuentro alucinatorio que se manifiesta a los sentidos y que, por oposición al *yo*, intuimos debe de ser el mundo.

El *ser* se revela en dicho encuentro. La espacialidad dentro de sí transforma el espacio de afuera, lo vuelve prótesis. De igual manera, el espacio externo, modula y vuelve ambiente el interno, el mundo interno del cuerpo y de la mente. El mundo, cuya magnitud espacial es más rotunda que la del concepto de realidad, se disuelve e interna para desembocar en la pregunta por el ser humano, por las condiciones técnicas en cómo este esculpe su realidad.

Por un lado, aparece la cuestión de la técnica como medio del ser humano. Por otro, la cuestión del mundo. Para hablar de una y de otra se da lugar a la segunda, como el caso donde una teoría de mundos posibles, sirve de base para comprender la sofisticación de la generación de mundos como una técnica en sí misma. Un relativamente reciente movimiento hacia la virtualización (de la experiencia) permite comprender el fenómeno de los mundos posibles como la ocasión para esclarecer los modos en que esté, el mundo, se manifiesta más allá de su forma física, material, natural o artificial, para operar en una dimensión donde metafísica, mente y lenguaje son una misma cosa. Como señala Axel Barceló:

A partir de los años cincuenta, el habla técnica de los filósofos de la así llamada tradición ‘analítica’ se ha visto densamente poblada por ‘mundos posibles.’ En lógica, normalmente hablamos de proposiciones como conjuntos de mundos posibles. En filosofía del lenguaje, comúnmente se dice que el contenido de ciertos términos debe incluir relaciones entre mundos posibles y los objetos que ahí existen. En filosofía de la mente, se concibe a ciertos procesos mentales como relaciones de accesibilidad entre mundos posibles. Y, en epistemología, la extraña práctica de hacer experimentos mentales en mundos posibles se ha vuelto, a disgusto de muchos, la norma metodológica.<sup>140</sup>

140. Axel Barceló, “Mundos Posibles” *Paréntesis*, no.16 (2002) 78-82, 78.

Efectivamente, los mundos posibles han llegado a ocupar un lugar significativo en el espacio donde la filosofía no encuentra en la ‘actualidad’ un recurso válido o accesible. Su carácter de posibilidad será el valor que distingue a ciertos mundos de la continuidad inalterable del presente, del aquí y el ahora. El recurso conceptual posible será el valor diferencial con el cual poder indicar otros estados de cosas, situaciones distintas que esquivan la continuidad espacio-temporal de la consolidación del ahora en tanto realidad inmediata. Como señala Barceló, esta forma de habla sostiene una fuerte relación con el lenguaje, con el espacio y con la mente.

El concepto de mundos posibles es acuñado en el siglo XVIII por Gottfried Wilhelm Leibniz, quien, en su obra *La Teodicea* (1710), dando razones para sostener la existencia del mal en un mundo gobernado enteramente por Dios, concluye que aquel no deja de ser el mejor de los mundos posibles, incluso con la presencia de maldad en este. Para demostrar su argumento, el filósofo parte del entendido de que existe un número infinito de mundos posibles los cuales, en tanto *conjuntos todos de las cosas contingentes*<sup>141</sup>, aspiran a su realización. Sólo el mundo que es más eficiente, más óptimo dirá Leibniz, recibe su existencia por medio de la voluntad de la única sustancia a la vez necesaria y eterna: Dios. De este modo, explica, el infinito se decanta en un solo estado de cosas, el mundo existente, aquel que es sobre el resto el mejor.

Más allá de seguir el argumento teológico, vale la pena rescatar las condiciones en como Leibniz describe la noción de mundo. Para empezar, se trata de una totalidad. Leibniz concibe al mundo como una colección de todas las cosas. Sin embargo, es una totalidad que compite *potencialmente*, es decir, por lo que puede llegar a ser, contra un infinito de totalidades potenciales. Dicho en sus propias palabras:

Llamo mundo a toda la serie y colección de todas las cosas existentes, para que no se diga que podrían existir muchos mundos en diferentes tiempos y en diferentes lugares; porque sería preciso

---

141. Gottfried Leibniz, *Teodicea* (Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1710) en <https://www.philosophia.cl/biblioteca/leibniz/Teodicea.pdf> (consultado el 18 de marzo de 2020).

contarlos todos a la vez como un mundo, o si se quiere, como un universo. Y aun cuando se llenarán todos los tiempos y todos los lugares, siempre resultaría que se les habría podido llenar de una infinidad de maneras, y que hay una infinidad de mundos posibles, de los cuales es imprescindible que Dios haya escogido el mejor, puesto que nada hace que no sea conforme a la suprema razón.<sup>142</sup>

A la luz de las ideas de Leibniz se puede decir, inicialmente, que los mundos corresponden a grandes aglomeraciones de cosas, conjuntos maximales, universos hiperabarcantes en sí mismos, que en su vastedad alcanzan no solo un tiempo y un espacio sino todos. A manera de contraste, sirve la caracterización contemporánea que hace Andrés Lomeña Cantos, quien, en su aproximación sociológica a los mundos ficcionales, un tipo de mundo posible, denomina a estos, *ontologías*. A las colecciones de ontologías y las aproximaciones teóricas existentes sobre las mismas las llamará cosmologías: “Una ontología es un sistema de distribución de propiedades de los existentes y las cosmologías son el resultado de esa distribución de propiedades, una determinada organización del mundo”<sup>143</sup>

La visión de Lomeña, quien arrastra toda la discusión de la teoría de mundos posibles, permite observar las distancias y aproximaciones metafísicas en cómo dicha noción se ha desenvuelto en la historia del pensamiento. Para empezar, la distancia frente a la formulación original leibniziana, cuyo enfoque se orienta a la interpretación de la totalidad de lo real (ambición metafísica moderna anudada a la interpretación racional de Dios), define su expresión secular mediante el abandono de una visión trascendente en pos de su funcionamiento en un plano de inmanencia. Seguido de eso, el basamento ontológico sobre el que descansan las discusiones más recientes sobre la teoría de mundos posibles, pasa a preocuparse por las condiciones, propiedades y escenarios de existencia de seres y entidades, a la luz de conceptos modales como *necesidad*, *posibilidad e imposibilidad* y caracterizaciones de mundos como *mundos actuales*, de *referencia*

---

142. Gottfried Leibniz, *Teodicea*...68.

143. Andrés Lomeña Cantos, “La construcción de los mundos de ficción...140.

*posible*, entre otros. Lomeña describe cómo los nuevos discursos sobre los mundos posibles se distinguen del diseño cosmográfico del filósofo alemán por cuanto estos “pueden ser lógicamente imposibles y son mundos contruidos, no preexistentes a su creación”<sup>144</sup>

En todo caso, antes de observar cómo el fenómeno ficcional puede llegar a ser visto como una tecnología productora de mundos posibles, y retrocediendo a los diseños de la idea original, parece necesario revisar las tesis propuestas por David Lewis, cuyas aportaciones dentro de la tradición analítica pueden interpretarse como la apuesta inmanente sobre la realidad de los mundos posibles.

Como señala Axel Barceló, los mundos posibles funcionan como estados de cosas sujetas a una dimensión semántica, queriendo decir con esto, que son equivalentes a operaciones lingüísticas cuyo propósito es describir las maneras en las que significamos. En este sentido, los mundos posibles aparecen como expresiones abstractas utilizadas para explicar el funcionamiento de proposiciones, cuya veracidad va más allá de un sistema lógico referencial. La propuesta de David Lewis da un paso más allá y afirma la realidad de los mundos posibles. Esta aseveración supone un salto ontológico radical, pues afirma su existencia *literak*:

Creo que las cosas podrían haber sido diferentes en modos incontables; creo en paráfrasis lícitas de lo que creo; tomando la paráfrasis en sentido literal, creo por tanto en la existencia de entidades que podrían llamarse ‘modos en que las cosas podrían haber sido’. Yo prefiero llamarlas ‘mundos posibles’.<sup>145</sup>

En el artículo *Mundos Posibles* (2009), Lewis afirma la existencia de una clase de mundo distinta a la que actualmente habitamos. Para demostrarlo, parte de la creencia de “otros modos en los que las cosas podrían haber sido”. Cada uno de estos modos equivale a un *mundo posible*. En principio, dice Lewis, dichos mundos pueden pasar por *cuantificadores*

---

144. *Ibid.*, 36.

145. David Lewis. “Mundos Posibles”. *Praxis Filosófica*, no. 29 (2009) 155-164, 155.

*existenciales*, expresiones semánticas que caracterizan el modo de existencia de un conjunto de cosas. Sin embargo, si se afirma que todo lenguaje es literal, más allá de ser abstracciones dependientes al lenguaje, los modos en los que las cosas podrían haber sido pasan a asumirse como entidades respetables por sí mismas. De esta manera, Lewis desechará que los mundos posibles sean primitivos no actualizados, predicados metalingüísticos analizables en términos de consistencia, o cuantificadores existenciales.

Los mundos posibles no son solamente conjuntos de oraciones. Estos no se diferencian en clase del *mundo actual*, sino por aquello que ocurre dentro de estos. De modo que, si los mundos posibles realmente fueran conjuntos de oraciones, el mundo actual, al ser de la misma clase, también lo sería:

Nuestro mundo actual es sólo un mundo entre otros. Sólo a él lo llamamos actual, no porque difiera en clase de todos los demás sino porque es el mundo que habitamos. Los habitantes de otros mundos pueden con verdad llamar actuales a sus propios mundos si por ‘actual’ quieren decir lo que nosotros; puesto que el significado que damos a ‘actual’ es tal que en cualquier mundo *i* refiere a ese mismo mundo *i*. ‘Actual’ es un índice, como ‘yo’ o ‘aquí’, o ‘ahora’: depende para referir de las circunstancias de preferencia, a saber, el mundo donde la preferencia está localizada.<sup>146</sup>

La diferencia entre los mundos posibles y el mundo actual reside en que en este se habita y en los otros no. De ahí que se diga que los mundos posibles son mundos no actualizados. Esta situación le permite a Lewis establecer una teoría indexical<sup>147</sup> de lo actual. Con lo indexical, el autor se refiere a un enunciado que indica un estado de cosas, según la posición de quien lo expresa. La definición de *actual* hace referencia únicamente al mundo en el que se está expresando dicha actualidad. Si, por ejemplo, otras personas en un mundo posible llamasen a su mundo *actual*, lo harían verdaderamente y con total convicción.

---

146. David Lewis. “Mundos Posibles”...157.

147. Sic.

Resumiendo la postura de Lewis, se dice que la realidad de los mundos posibles los concibe como entidades autosuficientes no distintas en clase del mundo actual, lo que implica que sean iguales en términos de su existencia. Más allá de funcionar como recursos conceptuales los mundos posibles son una promesa a la distancia. A raíz de su particularidad ontológica, la teoría de Lewis recibirá el nombre de realismo de mundos posibles, distinguiéndose de otras vertientes y usos filosóficos, al donarle un valor extralingüístico a lo posible.

Uno de los aspectos más sobresalientes a los que apunta la filosofía con el desarrollo de la noción de mundos posibles es la disolución de las jerarquías existenciales (entre nociones como verdad o falsedad y otras como posibilidad o necesidad). La idea de una simetría modal trae profundas consecuencias para pensar en una política de lo real, en el sentido en que abre la existencia a modos *otros*, en los que las cosas no solo pudieron haber sido, sino que pueden llegar a ser. De esta manera, entidades no existentes pasan a producir efectos sobre el mundo, tanto como nosotros pasamos a detectar su influencia y referenciarlos. ¿Cuándo se empieza a creer que las cosas pueden llegar a ser de otro modo?, quizás cuando aparece la pregunta sobre si ¿existen otras formas en las que el mundo pudo haber sido? Problematicando el status inmutable de un mundo que nos ha sido dado, se desencadena una serie de reacciones con efectos directos sobre la realidad.

En este sentido, la conclusión que hace Lewis adquiere un segundo sentido al decir que “el realismo de posibles no actualizados es justamente la tesis de que hay más cosas que las que existen actualmente”<sup>148</sup> Bajo esta afirmación se esconde la idea del *espacio de lo posible*, un plus existencial que amplía el rango y los límites de la existencia, ya que el mundo no es solamente lo que es. De hecho “la lección que los mundos posibles nos quieren dar es que lo posible es tan importante como lo real”<sup>149</sup> lo cual indica lo imprescindible, además de lo necesario, que resultan ser los mundos posibles para entender la realidad actual y por consiguiente operar óptimamente en nuestras vidas.

---

148. *Ibíd.*, 158.

149. Axel Barceló, “Mundos Posibles”...82.

En vistas de ser aquel dispositivo necesario para llevar una existencia efectiva a través de lo posible, el mundo no actualizado presenta gradualmente sus operaciones como un artefacto tecnológico. Portador de lo posible, la superentidad abstracta/estructura mundializante, pasa a funcionar como colección de formas no inmediatas, una extensión virtual con la potencia de ser un hábitat para quien lo prefigura. En qué sentido el mundo opera como una tecnología y que función tiene hablar en dichos términos requiere de la comprensión de los mecanismos en los que el individuo se constituye técnicamente. Sin embargo, antes que avanzar por esta veta, se siguen los efectos de relacionar la ficción con la teoría de mundos posibles. Es quizás en su versión literaria, donde se consigue expresar la maquinaria extensiva que opera detrás de entidades físicamente inexistentes y aun así reales.

Con la idea de los mundos posibles, se verá cómo determinados productos culturales escalan sus propiedades de existencia, al status de ontologías o mundos. Ello no solo les confiere una autonomía epistémica, también plantea una nueva frontera ontopolítica para el sujeto, en tanto abre al *ser* a una nueva frontera del estar-en-los-mundos<sup>150</sup>.

## Mundos ficcionales

(Una cosmografía para entornos no actualizados)

Para hablar de la teoría literaria de mundos posibles habría que empezar diciendo que se trata a una teoría de la ficcionalidad, que parte de entender a la literatura y otros fenómenos culturales como posibles no realizados o mundos ontológicamente independientes al mundo actual. A partir de principios semánticos e inspirados en la teoría de Leibniz, distintos autores han explorado las relaciones existentes entre el mundo actual y la ficción, a través de la idea de los mundos posibles.

---

150. Se apela a la traducción de la noción de *dasein* acuñada por Heidegger, ser-en-el-mundo, como la ocasión para infiltrar al discurso ontológico la ficción de la multiplicación.

Con el fin de suministrar una idea general de esta teoría, se podría empezar diciendo que, por un lado, se trata de una manera de entender la realidad como la suma de lo imaginable, y por otro, como una constelación formada por un número indeterminado de mundos posibles<sup>151</sup>. Sobre esta cosmografía<sup>152</sup> se extienden las relaciones entre el mundo actual y cada uno de los mundos posibles, los cuales están sujetos a las relaciones de accesibilidad, inmersión y hábitat, que establezcan (o no) con sus usuarios.

Bajo esta distribución de la realidad, las ficciones operan como esferas ontológicamente autónomas con respecto al status indexical del mundo actual. Esto quiere decir que los juicios emitidos acerca del mundo interno de cualquier ficción, quedan sometidos a sus propias condiciones de posibilidad, no a su verificabilidad conforme a las condiciones del mundo actual.

¿Qué utilidad tiene este esquema ontológico? En términos semánticos, las ficciones escritas equivalen a descripciones que carecen de una referencia directa (fáctica) con el mundo. Esto resulta problemático en la medida en que hace que sus enunciados sean desestimados como fuente de conocimiento al ser juzgados como falsos. Frente a esto, la teoría de los mundos posibles aparece como una alternativa que interpreta la verdad contenidos ficcionales, haciendo caso omiso del principio de referencialidad y restituyendo el valor epistémico de dichos contenidos. Distinto a teorías representacionales o miméticas, las cuales interpretan los mundos ficcionales como derivados o representaciones de la ‘realidad’, la teoría de los mundos posibles exalta la idea de mundos construidos<sup>153</sup> cuya existencia es legítima independientemente sea cual sea su relación con la realidad *real*.

Hay que señalar que la teoría literaria de los mundos posibles no es una teoría unificada. De ahí que existan vacíos y discrepancias a la hora de dar una definición clara y precisa de la idea del mundo. Las posturas varían de

---

151. Marie-Laurie Ryan, “Possible Worlds”, *The Living Handbook of Narratology*, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/54.html> (consultado el 18 de marzo de 2020)

152. Andrés Lomeña Cantos, “La construcción de los mundos de ficción...16.

153. *Ibid.*, 36.

acuerdo a cada autor. Lomeña bien documenta esta situación por lo que se tomará el permiso de citar sus palabras al pie de la letra

El término mundo es ambiguo e impreciso. Los fictional worlds de Thomas Pavel difieren de los art worlds de Howard Becker; Morroe Berger, por su parte, describe los mundos reales e imaginados a partir de los contactos entre la sociología y la novela; ninguno de esos usos coincide con la triple mimesis de Paul Ricoeur (2004), donde se concitan el mundo del autor (mimesis I), el mundo del texto (mimesis II) y el mundo del lector (mimesis III). Umberto Eco cree que el texto literario es una máquina de producción de mundos posibles: los propuestos por el autor, los que nacen de los personajes y los que brotan de los lectores. Popper también tiene su propia taxonomía: el mundo de los objetos físicos, el de los procesos mentales y el de la ciencia y el arte. La escuela de Tartu plantea la existencia de unos “modelos de mundo” que son diacrónicos y sociales. Para Yuri Lotman, la obra literaria es un modelo finito de un mundo infinito.

Esta dificultad terminológica empeora con la obra sociológica de Pascale Casanova y Franco Moretti en busca de una literatura mundial (world literature). Para Simmel, un mundo es una forma en la que los contenidos de la vida están estructurados y se experimentan de manera distintiva. Schutz afirma que cada mundo exige un estilo cognitivo específico (Rogers, 1991: 6). En el ámbito de la filosofía, Heidegger y Jean-Luc Nancy ofrecen definiciones idiosincrásicas de lo que es el mundo. El concepto no tiene un sentido estable en la sociología literaria ni tampoco en el ámbito de la teoría literaria. Mundo ficcional y mundo posible han llegado a ser expresiones casi intercambiables, pero se distinguen en su grado de autonomía. Los mundos ficcionales son una excepcionalidad dentro de los mundos posibles. Sin embargo, la teoría literaria les concede autonomía ontológica. Para Ruth Ronen, un mundo es un sistema de entidades y relaciones cuyo dominio puede distinguirse de otro con sus propios conjuntos de entidades y relaciones (Ronen, 1994: 8). Esta definición formal es a todas luces insuficiente.<sup>154</sup>

154. *Ibíd.*, 27.

Si bien es cierto que esta situación de inestabilidad conceptual resulta altamente problemática, por la misma razón permite vislumbrar dos cuestiones que aquí son importantes: por un lado, la necesidad de atender a una noción igual de inmensa como ambigua, paradójicamente caduca y a la vez tremendamente urgente; y, por otro lado, la pulsión de su emergencia, su inevitable tendencia hacia la proliferación. El mundo, por vago e impreciso que parezca, aparece como superestructura óptima sobre la cual decantar fenómenos que oscilan entre la espacialidad y la inmaterialidad. Si se mira más allá de las acrobacias metafísicas que realizan estos autores, se descubre cómo la idea de mundo deviene de una relación íntima con el espacio. Se trata de un encuentro con su forma topoanalítica<sup>155</sup> (si la monstruosidad de su escala no sale al paso), donde la interioridad le deforma y lo repliega al reino de lo abstracto, lugar de la síntesis y de la memoria, como también de la falsa memoria, del futuro y del colapso. Los mundos posibles son la ocasión para que las sustancias cartesianas se confundan, la *res cogitans* se ve invadida por *la res extensa* y viceversa.

La teoría de los mundos posibles, que implica “un giro espacial en la literatura y además visibiliza la idea de mundo como algo central y no como un trasfondo social casi irrelevante para los propósitos de la narrativa”<sup>156</sup> esclarece uno de los movimientos más sofisticados en lo que a la producción de espacios le respecta: presentar lo 'una vez inmenso', en otras palabras, la totalidad de lo real, como una forma descargable y reproducible.

Vistas bajo esta perspectiva, las diferentes caracterizaciones en torno a los modos en los que el lector habita los mundos ficcionales, a partir de diferentes relaciones, protocolos y escenarios de acceso/inmersión/interacción, se presentan como enunciados que dan noticia del funcionamiento de un dispositivo cuyas operaciones, invisibles, inauguran espacios artificiales: entornos basados en normas o informaciones prescriptivas, diseños sensibles que apelan estéticamente a la imaginación y en general

---

155. Para Gaston Bachelard el topoanálisis se define como “el estudio psicológico sistemático de los patajes de nuestra vida íntima”. Su obra *La Poética del Espacio* (1957), representa la apuesta fenomenológica por un análisis de los “espacios del lenguaje” Gaston Bachelard, *La poética del Espacio* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2000) 31.

156. Andrés Lomeña Cantos, “La construcción de los mundos de ficción...11.

abstracciones cargadas de un vago carácter cuasi alucinatorios (en el sentido en que provocan estados de percepción donde entidades inexistentes son contempladas o experimentadas como reales). A este respecto, resulta valiosa la definición que hace William Gibson del ciberespacio por cuanto ilustra la topología negativa de los espacios virtuales como una experiencia compartida:

Una alucinación consensual experimentada diariamente por mil millones de operadores legítimos (...) Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja...<sup>157</sup>

Alucinación, experiencia, representación, información, abstracción, sistema; humanidad, complejidad, no-espacio, y mente. Pese a que en la actualidad la prefiguración Gibsoniana del ciberespacio no se ajuste al desenvolvimiento efectivo de la comunidad en la web, su definición ayuda a la presentación abstracta del espacio del mundo ficcional, un fondo proyectivo (mental) donde aparecen imágenes móviles, producto de toda clase de estímulos. Habría que señalar desde ahora que, con la ficción, como ocurre con cierto tipo de mundo posible, es más vivido la idea de un constante entrar-en, lo cual no quiere decir cierre sino todo lo contrario, apertura.

Así pues, tras el establecimiento de un mundo ficcional, los tránsitos que suceden entre este y el mundo actual se esclarecen y sistematizan en lo posible, a través de principios operativos que describen el funcionamiento general de dicho mundo y sus condiciones de posibilidad. Lubomir Dolezel, por ejemplo, propone tres tesis fundamentales para orientar la teoría de los mundos posibles a la ficcionalidad. La primera afirma que “los mundos ficticios son conjuntos de estados de cosas posibles”<sup>158</sup>;

157. William Gibson, *Neuromante* (Minotauro, 1997) 35, <http://latejapride.com/IMG/pdf/william-gibson-neuromante.pdf> (consultado el 18 de marzo de 2020)

158. Lubomir Dolezel. “Mimesis y mundos posibles”, *Teorías de la Ficción Literaria* (Madrid: Arco/Libros, 1997) 79.

como ya se ha mencionado, los mundos posibles establecen relaciones entre-fronteras con el mundo actual a la vez que configuran una suerte de realidad ontológicamente autónoma. Esta situación define la espacialidad de los mundos posibles como instancias distintas a la habitual, ya que estas no exigen la presencia corporal que demanda la experiencia regular del espacio. La segunda sostiene que “el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y variado al máximo”<sup>159</sup>, lo cual señala que el mundo actual no restringe sus posibilidades a otros mundos, los cuales son infinitos en número mas no en su contenido (al menos aquellos ceñidos al formato narrativo tradicional basado en una estructura lineal). La tercera, “los mundos posibles son asequibles desde el mundo real”<sup>160</sup>, asegura la entrada y vivencia del espacio ficcional, entendido como una extensión imaginaria capaz de envolver al espectador dentro de una experiencia existencial distinta al mundo real.

Otra característica relevante de los mundos posibles es que estos solo pueden ser transitados a través de los canales del lenguaje. Este es un aspecto importante a notar por cuanto indica la necesidad de un recurso simbólico-material, un dispositivo o red cultural capaz de funcionar como canal, o puente de entrada al mundo ficcional. Dado que este se manifiesta cuando el lector se da al encuentro con el artefacto cultural, se habla de “canales semióticos”<sup>161</sup> debido a que estos no son necesariamente textuales —los juegos, el arte, el internet y la realidad virtual son ejemplos no lingüísticos de canales materiales para entrar a los mundos ficcionales—.

Con esta interpretación ampliada de la lectura, el sujeto semiótico no sólo lee el mundo como un texto, lee textos como mundos y al hacerlo, la experiencia que le daba su indexicalidad ontológica, su relación de actualidad con el mundo, pasa a embonarse (alienándose) a los modos que se extienden con las ficciones. A través de la idea del *principio de partida mínima*<sup>162</sup>, Marie Laurie Ryan matiza esta dinámica de desenganche, refiriéndose a la

159. Lubomir Dolezel, “Mimesis y mundos posibles” ... 80.

160. *Ibid.*, 82.

161. *Ibid.*

162. Marie-Laurie Ryan, (1991). “Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction”. *Poetics Today*, vol. 12, no. 3 (1991) 553-576.

necesidad de los usuarios de encontrar una base mínima de referencia para entablar relaciones con los mundos de ficción. Imagínese un equivalente a la piedra roseta en términos de contenidos: sólo a partir de formas reconocibles (culturales) se puede saber lo que está ocurriendo en otro mundo.<sup>163</sup>

A través de cierta normatividad no rígida (pues se define por la adopción y sumisión de un estado de cosas y no tanto por un conjunto de leyes<sup>164</sup>), entidades y mundos ficcionales pasan a operar como dispositivos de apertura. Al ser un nicho de proliferación de mundos, la ficción genera instancias que, siendo finitas, acrecientan la experiencia de los sujetos. Otro lugar, otro cuerpo, otra vida. Otras formas en cómo las cosas pudieron haber sido. Esta apertura sólo es posible con la modificación en el orden en cómo se presenta la realidad. Así, Pavel<sup>165</sup> señala que, con el establecimiento del orden o sistema, que un nuevo mundo impone, las relaciones que se tenían con el mundo actual pasan a ser secundarias. Por su parte, Dolezel, quien radicaliza el movimiento existencial de los mundos posibles, afirma que “la génesis de los mundos ficcionales puede considerarse un caso extremo de cambio del mundo, un cambio de la no existencia a la existencia”<sup>166</sup>. Como resultado, se da lugar a una *perspectiva ontológica*<sup>167</sup>, pues el lector replantea su modelo de lo que es existente y lo que no lo es. Más allá del riesgo de la alienación, que es más que un hecho, lo que sucede es que el lector, al estar emocionalmente involucrado, sigue la realidad de la ficción con el mismo compromiso con que lleva su existencia inmediata. Bajo esta perspectiva, se reordenan los lugares que

163. El caso opuesto sería el explorado por el horror cósmico, sub-género que se basa en uso de recursos técnicos representar lo impresentable, aquel sentimiento de terror que nace de la imposibilidad epistemológica de no poder traducir lo extraño a lo familiar. En este caso el recurso de partida mínima se presenta como el establecimiento wittgensteiniano de los límites del mundo, donde el lenguaje, en tanto expresión objetiva del pensamiento, presenta a lo desconocido (lo incognoscible) detrás de una puerta cerrada. Si “los límites del lenguaje son los límites de mi mundo” el principio de partida mínima es la amenaza de un terror extralingüístico.

164. Esto varía para cada caso. Así, por ejemplo, con los juegos ocurre que un grupo reglas finitas, permiten un escenario de combinaciones infinitas.

165. Thomas Pavel, “Possible Worlds in Literary Semantics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.34, (1975) 165–76.

166. Lubomír Dolezel, “Mimesis y mundos posibles”... 90.

167. Thomas Pavel, “Possible Worlds in Literary Semantics”...172.

ocupan lo actual y lo posible, modificando de esta manera la naturaleza de la realidad para quien la habita.

Esta situación trae a colación la cuestión de la técnica, pues se trata de un fenómeno capaz de (re)orientar la realidad del individuo al transformarla. La posibilidad de los mundos ficcionales para determinar la constitución de los individuos sólo puede darse mediante su tecnicidad. En consecuencia, los mundos posibles y su forma de producción ocurren a través de un proceso tecnológico. Se habla de la ficción como tecnología de generación de mundos dado que sus procesos, aunque espirituales, son fundamentalmente técnicos.

## Complicidad técnica.

(Apertura a un mundo de dispositivos)

“Examinando nuestra economía capitalista en todo su esplendor difuso, depravado e hiperdiverso, hay una sorprendente cacofonía, aglomeración, desorientación y dioramas pop-culturales geniales.”<sup>168</sup> En efecto, si se mira el extraño panorama técnico que regula y media las relaciones sociales, parece inverosímil considerar a la televisión como un punto de partida para navegar el caótico sistema de objetos e imágenes que sofocan el presente. No porque no existan contenidos pertinentes, sino porque existen demasiados. Nunca en la historia de la humanidad, la información se hizo presente de una manera tan intensa o constante como en la actualidad. La oferta de programación es tan amplia que atomiza a las audiencias y la significación de los fenómenos televisivos pierde su valor mítico. Con la llegada del internet, el paradigma mediático cambia y la televisión aparece como una figura obsoleta, un recurso de representación caduco

---

168. “Weird Capitalism”, *Vivisxn*, consultado el 18 de marzo de 2020 <https://vivisxn.com/capitalism-and-art-alan-warburton-alan-butler-and-nora-murchu-deliver-weird-capitalism-at-transfer-gallery-in-nyc-with-kelani-nichole/>

que difícilmente puede llegar a competir con los brotes de novedad que se gestan en la web: machine learning, deep fake, vigilancia masiva, bots, criptomonedas, sistemas descentralizados; o simplemente la constante actualización del estado del mundo a partir de la duplicación irónica e informal en que la avalancha de memes y stickers modifican, con cada mensaje, el inconsciente digital y la manera de pensar la globalización: metanarrativa fresca y totalizante de la contemporaneidad.

A la luz de los cambios tecnológicos de los últimos treinta o cuarenta años, resulta interesante cómo el ascenso de una tecnología derrumba el mundo que nos fue prometido por otra. Así por ejemplo, la novela paradigmática de los años noventa *La Broma Infinita* (1996), del escritor norteamericano David Foster Wallace, prefigura una visión de los Estados Unidos basada en la televisión como arquetipo técnico y centro visual de la sociedad. Imaginando un futuro no muy lejano a su época, la novela apostaba por un híbrido entre televisor y computador, llamado teleputer, como principal medio de representación. Pantallas medianamente interactivas que perpetuaban un sistema de entretenimiento en el hogar (Interlace) y películas mortales distribuidas clandestinamente en videocasetes, aparecían como elementos de una trama que, en vista de los cambios en la infoesfera y la geopolítica actual, distancian la imagen de 'presente continuo' que hasta el día de hoy conservaba la década de los noventa

esa breve edad de oro americana, cuando los *Simpson* parecían la nueva Biblia. Toda esa alegría, como una pintura de mala calidad, se fue derritiendo bajo la lluvia del siglo XXI, dejando un rostro de crisis y guerras. Sin querer, la muerte de ese gran novelista americano se convirtió en el mejor retrato de esa caída<sup>169</sup>

Siguiendo las palabras del novelista peruano Santiago Roncagliolo, el suicidio del escritor, en 2008, anunciaba consigo la caída de la televisión como medio hegemónico de la cultura de masas. Sin embargo, distinto a

---

169. Santiago Roncagliolo citado por Luis Alemany “‘La broma infinita’, el ‘ochomil’ de las novelas cumple 20 años” *El Mundo*, consultado 18 de marzo de 2020 en <https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/05/57f3baf6268e3ed1708b4577.html>

su destino trágico, ni *La Broma Infinita* ni la televisión llegaron a ocupar el espacio marginal del arte fax como ejemplo de una ‘mala apuesta’ artística sobre un medio tecnológico particular ahora obsoleto. De hecho, se podría pensar que dicha apuesta anticipó lo que hoy vendrían a ser los servicios de distribución de contenidos audiovisuales (Netflix, Amazon Prime, Hulu) así como la aparición de dispositivos como el smartphone o el smart TV. Al igual que las empresas en el mundo actual, en la novela de Foster Wallace, el sistema Interlace TelEntertainment funciona como una compañía de entretenimiento encargada de la renta y distribución de programas de cine y televisión, los cuales pueden ser reproducidos a través de un dispositivo que integra las funciones del reproductor de video, el teléfono y el computador. Similar a las operaciones que fungen hoy en día los teléfonos inteligentes y la integración de tareas que caracteriza a los nuevos televisores digitales, la particularidad que diferenciaría a la obra de ficción de la televisión regular, sería el incremento que su tecnología representaba respecto al papel y agencia del consumidor, ya que, con el nuevo aparato (teleputer), el control sobre *Qué ver* residía, ulteriormente, en su elección.<sup>170</sup>

El propósito con este relato nostálgico, en torno a la tecnología y la televisión, es señalar cómo, precisamente, la nostalgia y la persistencia de temas y formatos narrativos (la serie, principalmente), mantuvieron vigente el medio televisivo hasta su resurgimiento simbólico con el llamado capitalismo de plataformas<sup>171</sup>. Integrándose a la red de dispositivos digitales, la paleta de contenidos de la pantalla chica mutó en servicio de streaming y revolucionó la industria del entretenimiento por segunda vez<sup>172</sup>. Como

170. Este aspecto será determinante en la novela, pues la desaparición de la publicidad televisada (comerciales) y la emergencia de nuevas formas de promocionar productos derivado de ello, definirán la temporalidad interna del relato. El tiempo en *La Broma Infinita* se encuentra dividido por años subsidiados por sponsors corporativos (incluido Interlace): año de la Hamburguesa Whopper; año de la Muestra del Snack de Chocolate Dove; año del Superpollo Perdue; año de la Actualización Fácil de Instalar para Placas Madre del Visor de Cartuchos de Resolución Mimética para Sistemas Caseros, de Oficina o Móviles Infernatron/InterLace Yushityu 2007; entre otros. (David Foster Wallace, *La Broma Infinita*, Ciudad de México: Debolsillo, 2019).

171. Nick Srnicek, *Capitalismo de Plataformas* (Buenos Aires: Caja Negra, 2018).

172. Lo cual puede interpretarse como una derrota consecutiva del cine como arte independiente, si se observa cómo en los últimos años, Netflix se ha convertido en un agente de cambio de la industria cinematográfica a nivel global.

dice la serie producida por Netflix *Master of None*: actualmente vivimos una época dorada de la televisión<sup>173</sup>.

Siguiendo estas ideas vale la pena observar dos escenarios audiovisuales que funcionan como parábolas mediáticas. Primero, la serie animada *Rick y Morty* (2013), la cual sigue las aventuras de un científico y su nieto, a través de un universo de realidades infinitas o *multiverso*. Segundo, la serie alemana sobre viajes en el tiempo *Dark* (2017), que, como cierre para último capítulo de la segunda temporada, cambia el vector temporal por el espacial, insinuando con ello la existencia de otros mundos y un posible escape del bucle temporal que sometía a sus personajes. El giro espacial en ambas series, resulta particularmente conmovedor si se considera que la aparición de Rick y Morty en la secuencia de apertura de los Simpsons, acaba en el asesinato accidental de la toda la familia, para luego ser clonada defectuosamente, con el material genético de uno de los protagonistas de la serie invitada (Rick). Esta representación animada de la aniquilación definitiva de los años noventa (con la muerte de los Simpson), simboliza un paso hacia lo que podría definirse como la adopción de un nihilismo radical en el contexto extraño provocado por las políticas neoliberales y el internet: *Weird Capitalism*<sup>174</sup>.

Independiente al hecho de que una serie sea más vanguardista que la otra (en términos de experimentación de contenidos, estructura narrativa o entretrejimiento de referencias intertextuales) se puede decir que ambas producciones coinciden con el desplazamiento que se da al interior de la novela posmoderna, al colocar el conflicto de la historia en las tensiones que surgen entre el individuo y la realidad. Mientras que en *Rick y Morty* los protagonistas viven sus aventuras a través de las posibilidades infinitas de un portal interdimensional, en *Dark* se los condena a un ciclo de repetición infinita provocado por la invención de un dispositivo para moverse en el tiempo. En ambas series los personajes pasan a ser

---

173. Aziz Ansari “Hot Ticket” *Master of None*, serie de Netflix, capítulo 3, temporada 1, publicado el 6 de noviembre de 2015. Frente a esto ver: Nick Srnicek, *Capitalismo de Plataformas...* y Guy Debord, *La Sociedad del Espectáculo*, Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.

174. Título de la exposición de los artistas Alan Warburton y Alan Butler en la galería Transfer en 2019.

conscientes de los cambios en las condiciones de posibilidad del mundo en que el viven y cómo deben aprender a lidiar con estos, enfrentándolos, en la mayoría de los casos, en orden de sobrevivir.

Esta situación de extremismo espaciotemporal no es extraña para la ciencia ficción. Dentro de todos los géneros, la ciencia ficción es el que mejor describe la dependencia ontológica del sujeto a los cambios en su mundo. Como señala en una conferencia Philip k. Dick:

se nos bombardea incesantemente con pseudo-realidades fabricadas por gente muy sofisticada que utiliza mecanismos electrónicos muy sofisticados. No desconfío de sus motivos; desconfío de su poder. Tienen mucho de eso. Y es un poder asombroso: el de crear universos enteros, universos de la mente. Debería saberlo. Yo hago lo mismo. Mi trabajo es crear universos, como la base de una novela tras otra. Y tengo que construirlos de una forma en que no se caigan dos días más tarde. O al menos eso es lo que esperan mis editores. Sin embargo, os contaré un secreto: me gusta construir universos que se derrumban. Me gusta verlos desestructurarse, y me gusta ver cómo los personajes en las novelas se manejan con este problema.<sup>175</sup>

Efectivamente con la ciencia ficción se da la ocasión de experimentar nuevas condiciones de posibilidad pues sus historias parten del poder transformador que tiene tecnología sobre el sujeto y sobre su entorno. Este poder no es neutro, de ahí que se diga que las tecnologías “se ven constituidas y limitadas por las relaciones sociales”<sup>176</sup>. Este juego de reciprocidades entre lo social y la tecnología hace de su caso un determinante de influencia y transformación prestó para “oficiar de vectores de nuevas utopías”<sup>177</sup>.

El propósito en hacer una reflexión anecdótica entorno los vaivenes mediáticos de una serie de objetos técnicos, es introducir a la agenda de análisis ciertos aspectos que allí se tocan. En ambas series los vínculos

---

175. Philip K. Dick, “How to Build a Universe That Doesn’t Fall Apart Two Days Later” *Un Claro del Bosque*, (1978) consultado el 18 de marzo de 2020. <http://unclarodelbosque.blogspot.com/2007/08/philip-k-dick-cmo-construir-un-universo.html>

176. Hellen Heller, *Xenofeminismo* (Buenos Aires: Caja Negra, 2017) 21.

177. Hellen Heller, *Xenofeminismo...*

entre mundo y tecnología definen los efectos que uno puede llegar a tener sobre la otra y viceversa. En esta relación ambivalente se esconde la posibilidad de los sujetos de su autorrealización. La particularidad con esto no recae tanto en analizar cómo los individuos transforman materialmente al mundo (mediante la tecnología), sino más bien en cómo la capacidad de transformarlo cambia y determina a los seres humanos. A través de este ejercicio se puede aceptar la idea del mundo como un producto de la tecnología y la capacidad humana de generar mundos como una tecnología en sí misma.

Contrario a lo que parece, antes que dar una respuesta a la pregunta por la tecnología, se debe avanzar por aquella que le precede. Esta es la cuestión de la técnica. Fundamentalmente, no existe una distinción entre técnica y tecnología<sup>178</sup>. Michel Foucault por ejemplo, desarrolla el concepto de *tecnologías del yo* atendiendo a la capacidad técnica sobre el espíritu humano, no tanto a su status material como objeto mecánico<sup>179</sup>. No obstante, otras clasificaciones se ciñen a perspectivas que las distinguen como dos esferas opuestas. Así, por ejemplo, mientras que la tecnología se encuentra relacionada con problemas de la ciencia y el conocimiento en general, la técnica se refiere a actividades que transforman la naturaleza desde modos de hacer no necesariamente asociados al conocimiento científico<sup>180</sup>. También se diferencia la una de la otra cuando se dice que con la tecnología se producen máquinas, mientras que con la técnica apenas se alcanza la fabricación de herramientas.

Si bien es cierto que las distinciones sugieren cambios sustanciales entre los modos de aplicación de la técnica y el modo en que deviene la tecnología, se parte de la comprensión de ambos fenómenos como dimensiones de un mismo rubro que le atañe la producción del sujeto. Dado que juntas demandan y vuelven al individuo como principio o fin de su ejecución, que como apunta Ortega y Gasset, es un animal técnico, se opta por partir

178. Esto en un contexto relativo a su génesis, porque propedéuticamente están lejos.

179. Michel Foucault, *Tecnologías del Yo...*

180. William González y Luis Humberto Hernández, "Técnica y Tecnología: tres perspectivas" *Energía y Computación*, vol. IX, no. 1, (2000) 6-19, 7.

de esta, ya que “si algo diferencia al hombre del resto de los animales es justamente el fenómeno exacerbado y el recurso obligado a la técnica”<sup>181</sup>

Superficialmente, la técnica se podría resumir como el conjunto de conocimientos prácticos que los seres humanos llevan a cabo para resolver tareas diarias. Desde luego, esta definición, resulta insuficiente. Para empezar, la técnica, como el lenguaje, corresponde más a un movimiento interno que externo. Precisando, es más una capacidad para relacionarnos con el mundo que un set de herramientas o máquinas con las cuales se fabrican y producen bienes materiales. Los orígenes de la técnica corren a la par con los orígenes del ser humano y su status como entidad bio-cultural. Para entender mejor esta idea, se debe adoptar una visión que permita observar en la técnica, la característica fundamental sobre la cual los seres humanos alcanzan su realización. De ahí que sea útil una mirada antropológica de perspectivas etológicas. Y es que, desde allí, el ser humano deja de ser una unidad completa y pasa a comprenderse como una entidad biológicamente precaria, un ser que no puede existir en el mundo sin el recurso interno de su tecnicidad.

Para profundizar en esta idea se recupera la tesis del ser humano como *Mängelwesen* “ser deficitario”, desarrollada por el filósofo alemán Arnold Ghelen, pionero de la antropología filosófica y la etología, en quién autores posteriores como Peter Sloterijk y otros, tomarán como punto de partida para definir la situación del hombre e interpretar su relación con el mundo.

La idea del ser deficitario de Ghelen parte de una mirada filosófica sobre la definición del ser humano en vista de los desarrollos realizados en la biología moderna. Según este, el humano es un ser *orgánicamente precario*, ya que carece de los medios suficientes para adaptarse óptimamente a un medio-ambiente específico. El medio ambiente “es el ámbito no sustituible al que está adaptada la estructura orgánica especializada del animal, dentro de la cual trabajan los movimientos instintivos innatos y asimismo propios de la especie”<sup>182</sup>. En cierta medida, el medio-ambiente recorta y

---

181. William González y Luis Humberto Hernández, “Técnica y Tecnología: tres perspectivas” ...11.

182. Arnold Ghelen, *El Hombre su Naturaleza y su Lugar en el Mundo* (Salamanca: Ediciones, 1987) 39.

adecúa la realidad física de los organismos a su relación con el espacio. Frente a este, la estructura biológica del ser humano resulta incompatible e insuficiente. Esta se encuentra desprovista de una coordinación extra-específica, debido a que el ser humano no posee órganos especializados como otros animales (órganos de ataque, defensa o huida), ni está dotado de un instinto innato que sostenga su existencia desde el momento de su nacimiento. En suma, la constitución del ser humano es a lo que Ghelen llama una vida orgánicamente *primitiva*.

Esta situación de exposición y amenaza a lo exterior, a lo abierto, obliga al hombre, “para sobrevivir, a devenir un “ser cultural””<sup>183</sup>, lo cual anticipa o inaugura su destino de autoproducción, ya que debe crear un medio ambiente artificial, una segunda naturaleza que le permita sobreponerse a esta falta primordial y pueda producirse a sí mismo. Un ejercicio *autoplástico*, dirá más adelante Sloterdijk.

Ya para este punto se puede observar el singular diálogo que el ser humano establece con el mundo. Y es que, para Ghelen, la situación de carencia medioambiental que caracteriza al ser humano, no describe otra cosa sino la manera en la que este puede llegar a *tener mundo*. Estar abierto al mundo significa carecer de limitaciones perceptivas que cierren la experiencia del ser a lo ente, o lo meramente biológico. Esto significa estar desprovisto de una adaptación ambiente-fragmento, que en términos biológicos supone un hecho negativo o una *carga*:

La apertura al mundo, vista desde ahí, es fundamentalmente una carga. El hombre está sometido a una sobreabundancia de estímulos de tipo no animal; a una plétora de impresiones «sin finalidad» que afluyen a él y que él tiene que dominar de alguna manera. Frente a él no hay un medio ambiente (circum-mundo) con distribución de significados realizada por vía instintiva, sino un mundo (mejor sería expresarlo negativamente: un campo de sorpresas de estructura imprevisible) que sólo puede ser elaborado, es decir, experimentado, mediante «pre-visión» y «pro-visidencia»<sup>184</sup>

183. Santiago Castro Gómez, “Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk” 65.

184. Arnold Ghelen, *El Hombre su Naturaleza y su Lugar en el Mundo* (Salamanca: Ediciones, 1987) 40.

El mundo es aquello que distingue al ser humano del resto de los animales. Lo define como un organismo carente de lugar a la vez que uno falto de sofisticación. Es por ello que los individuos pasan a tener mundo cuando se liberan del entorno. Con esta idea, en apariencia paradójica, se revela la afinidad espacial que acompaña la senda técnica del ser humano y su destino de autoproducción: la apertura al mundo es una carga que conlleva su resolución/gestión mediante su respectivo dispositivo de descarga, esta es la técnica o el mundo vuelto potencia. Como señala Sloterdijk, el descubrimiento del mundo implica una carga simbólica del mismo. Una tarea atlética, en efecto, pero fundamentalmente una operación del pensamiento. De ahí que el filósofo alemán la represente por medio de la escultura del Atlas Farnesio:

Pues este portador del mundo, concebido como atleta filosofante, no se las tiene que ver en verdad con un peso material, sino con una idea cuya pesantez no es física. En tanto que portador de la esfera matemática, el atlante se inclina como bajo el peso de un oscuro teorema. (...) filósofo es quien, como atleta de la totalidad, carga con el peso del mundo<sup>185</sup>.

Esta carga, que presupone un déficit biológico, conlleva un respectivo trabajo de descarga. Un transformar por sí mismo “los condicionamientos carenciales de su existencia en oportunidades de prolongación de su vida”<sup>186</sup>. En otras palabras, un sostenimiento de sí mismo. Mediante esta actividad, los individuos entran en una constante de acción, modificación y superación de sus carencias, lo que provoca sendos actos de producción y decisiones sobre ellos mismos y su devenir. Todo este proceso genera un dominio activo sobre su realidad, que desemboca en la superposición de un mundo artificial sobre el mundo natural. En términos generales, este mundo recibe el nombre de cultura, y solo es posible a partir de su realización.

---

185. Peter Sloterdijk. *Esferas II*. (Madrid: Siruela, 2004) 62.

186. Arnold Ghelen, *El Hombre su Naturaleza y su Lugar en el Mundo...* 41.

La técnica entra a cumplir un papel fundamental, pues en esta se descargan las operaciones que la fragilidad etológica del ser humano no puede realizar. Como sintetizan en clave ghaleniana William González y Luis Humberto Hernández en su artículo *Tecnología y Técnica* (2000)

La tarea de la técnica ha consistido en descargar los órganos de su misión de respuesta a una incitación o excitación del medio y en definitiva de reemplazarlos y superarlos. Descarga, reemplazo y superación, serían las tres variables antropológicas que fundan la técnica<sup>187</sup>

En términos biológicos, la técnica es la capacidad extendida de una operación prostética: una condición permanente sobre la cual la existencia del ser humano se sobrepone a sus impedimentos biológicos y al hacerlo se auto-produce. Bajo estas circunstancias, no es difícil imaginar la trayectoria de la tecnología como definición misma del futuro, como *destino* diría proféticamente Jorge Luis Brea en su libro *La Era Postmedia*<sup>188</sup>. De cualquier manera, antes de apresurarse a comprender el papel temporal del ser tecnológico, se debe atender a su forma originaria, su versión en bruto si se quiere, pues ello implica un esculpir, poco a poco, su significado.

La técnica es, en este caso, la materia prima, la sustancia sin destilar que, como se puede derivar, no es solamente el conjunto de herramientas que resultan de la mediación con lo abierto y reemplazan al cuerpo, es además el combustible, la voluntad de transformar el mundo a su propia semejanza, su interfaz, o la oportunidad de que su sistema se comunique con el mundo, y finalmente, es la máquina misma: el sistema complejo sobre el cual se monta una extensa empresa de producción ontológica intergeneracional: “La técnica, en sí misma, es un fenómeno consustancial a la propia existencia de la especie humana (...) La técnica es nuestra naturaleza; es la forma humana de estar en el mundo; sin técnica, no hay humanidad propiamente dicha”<sup>189</sup> como tampoco hay un mundo, habría que agregar.

187. William González y Luis Humberto Hernández, “Técnica y Tecnología: tres perspectivas” 11.

188. Jorge Luis Brea. *La Era Postmedia*. (Salamanca: CASA, 2002)71.

189. José Javier Esparza, *Curso General de Disidencia* (Madrid: El Emboscado, 1997)

En su sentido más concreto, la técnica expresa “el conjunto de acciones coordinadas, estratégicas, reglamentadas y orientadas al logro de una finalidad precisa”<sup>190</sup>. La disposición humana a la técnica, es decir, su tecnicidad, es más bien aquella voluntad sobre la cual su devenir práctico-material se hace efectivo. En términos generales se dirá que la técnica será un estado, un medio para sobrellevar una existencia *orgánicamente trágica*, puesto que se encuentra escindida de su lugar de origen (debido a que carece de un medioambiente específico), a la vez que es eminente y elevada (dado el impulso que necesita para sobreponerse al valor negativo de estar abierto al mundo y la heroicidad necesaria para su reconstitución como cultura).

Debido a esta condición, en adelante, el mundo será concebido como lo define Peter Sloterdijk, un exterior que sustenta mundos interiores, con la característica de que estos serán generados por el ser humano *vía técnica*. Cada lugar, cada espacio dentro del mundo, es hacia donde los humanos tienden para poder *ser*. Si el lenguaje es la casa del ser<sup>191</sup>, como dice Heidegger, es porque el lenguaje es la primera manifestación técnica en la que se descarga el mundo interior. Con la producción del espacio, la existencia del individuo se realiza, pues las acciones para transformar el mundo dependen de su voluntad y esta solo se hace efectiva al expresarse en la modificación y amueblamiento de un mundo—allá-afuera como un mundo propio, interior.

Paralelo a lo que dice Ghelen respecto a que, en los animales, la *estructura orgánica especializada* y el *medio ambiente* son “conceptos que se están suponiendo mutuamente”<sup>192</sup>, del ser humano se dirá que, su apertura y voluntad hacia el mundo, o lo que es lo mismo, la actividad de generar espacios internos fuera y su disposición técnica orientada al sostenimiento y mejoramiento de su realidad, supondrán la producción de sí mismo (su constitución ontológica) y viceversa. Esta correlación del ser con el espacio aparece como un indicio a la pregunta que se sigue de la relación entre técnica y mundo, una interrogante cuya respuesta es una de las finalidades

---

190. Santiago Castro Gómez, “Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk”...65.

191. Martín Heidegger, *Carta Sobre el Humanismo* (Madrid: Alianza, 2006)11.

192. Arnold Ghelen, *El Hombre su Naturaleza y su Lugar en el Mundo...*39.

de esta investigación, esta es ¿Cómo la técnica produce sujetos y cómo estos producen retroactivamente sus mundos?

Para responder a tales cuestiones es preciso extender el análisis de la técnica a dos instancias con efectos similares en la constitución hacia afuera del ser humano. Por un lado, el concepto de dispositivo, el cual es desarrollado a partir de las ideas que hace Giorgio Agamben sobre la noción de Michel Foucault. Por otro, la noción de antropotécnica, acuñada por Peter Sloterdijk quien extiende las intuiciones ghalenianas del ser deficitario y las reorienta hacia la producción de espacios y sujetos; un programa análogo al itinerario filosófico que Michel Foucault realiza con los conceptos de *biopolítica* y *tecnologías del yo*, desde la interpretación política y ontológica de los sujetos contemporáneos. Con las aportaciones de estos pensadores será posible ir entretejiendo cierto pensamiento productivo, una meta sutil a la vez que brutal, pues con esta se dará nacimiento a mundos, artefactos, individuos y posibilidades.

Así, y para dar continuidad al problema de la técnica y su relación con la tecnología, lo primero que salta a la vista es su condición de exterioridad. La primera imagen que se tiene de la técnica se construye fuera del cuerpo humano, primer espacio e infraestructura biológica ineludible que define su productividad. Este se presenta como el origen de la situación técnica. Con todo, existen escenarios que, opuestos a esta imagen inicial, requieren ser resueltos hacia adentro, en dirección a un espacio cognitivo que demanda formas más allá de lo objetual, situaciones que remiten una red de prácticas y procesos no necesariamente visibles (elementos simbólicos, situaciones imaginarias, relaciones lingüísticas). Es por esto que la técnica no implica un espacio específico, un dentro o afuera, sino una modalidad dialógica entre los mismos. De ahí que se parta de entender a la técnica como un *medio*. Ello supone la necesidad de encontrar un modo de entender sus procedimientos que no se restrinja a la fabricación de herramientas o artefactos destinados a la realización de un trabajo o tarea específica. De esta situación surge la diferencia entre tecnologías duras y blandas. Porque, para empezar, los procedimientos que median la existencia interna y externa del ser humano demandan operaciones que van más allá de la transformación física de lo real. Es aquí donde aparece el concepto de dispositivo.

La raíz etimológica de dispositivo lo describe como la disposición para producir una acción. Como se verá más adelante, el valor práctico de los dispositivos empata con aquel valor técnico, que siempre requiere de una actividad para que ocurra cualquier tipo de transformación. De acuerdo a Giorgio Agamben, el concepto de dispositivo, tal y como lo utiliza Michelle Foucault, describe la red de elementos detrás de una función específica, estratégica, la cual responde y se encuentra atravesada por un poder y un saber. Esta definición un tanto abstracta, intenta describir un conjunto heterogéneo “que incluye virtualmente cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policíacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos.”<sup>193</sup> De esta manera, los dispositivos no son tanto los objetos sino el sistema que los sostiene y los efectos que produce.

La tarea que se impone Agamben implica rastrear los orígenes del uso del concepto de dispositivo en Michelle Foucault. De ahí que se dirija al pensamiento de su maestro, Jean Hippolyte, en quien detecta un término similar, el concepto de *positividad*. Para Hippolyte, la positividad corresponde a una categoría central en la filosofía de Hegel. De acuerdo a este, el filósofo alemán utiliza este término para referirse al elemento histórico que, opuesto a la razón, se impone a través de elementos externos que el sujeto interioriza: “todo ese peso de reglas, de ritos y de instituciones que están impuestas a los individuos por un poder exterior pero que se halla, por así decirlo, interiorizada en el sistema de creencias y sentimientos”<sup>194</sup>.

Abreviando los procedimientos realizados, se dice que Agamben llega a la conclusión de que el concepto de Foucault, coincide con el de Hegel e Hippolyte al expresar la relación que se encuentra en medio de los individuos asumidos como seres vivos y el elemento histórico entendido como objetivación de las relaciones de poder. Sobre todo, a esto último, Agamben lo relaciona con la idea del dispositivo, en el sentido en que “el término, tanto en el uso común como en aquel que propone Foucault,

---

193. Giorgio Agamben, ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, número 73, (2001) 249-264, 250.

194. Giorgio Agamben, ¿Qué es un dispositivo?...252.

parece remitir a un conjunto de prácticas y mecanismos (invariablemente, discursivos y no discursivos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen por objetivo “enfrentar una urgencia para obtener un efecto más o menos inmediato”<sup>195</sup>. El concepto de dispositivo funciona en la filosofía de Foucault como reemplazo de nociones universales como Estado, Soberanía, Poder o Ley, al describir una condición general de la cual todos estos términos son tributarios.

En este punto, Agamben se detiene para explorar las raíces del concepto teológico *oikonomia*, vocablo griego de donde deriva el actual concepto de economía, que en el contexto religioso se refiere específicamente a la gestión de Dios sobre el mundo, a través de la figura de la trinidad. Como tal, el concepto de *oikonomia* quiere decir la administración de la casa; se trata de una operación fundamentalmente práctica. No es tanto un paradigma epistémico sino uno que le concierne al terreno de la *acción*. En un intento por explicar el modo en que Dios puede expresarse como unidad y al mismo tiempo dividirse en la estructura trinitaria (padre, hijo y espíritu santo), la iglesia separa su ser de la acción, es decir, la dimensión ontológica de su praxis, la cual fue fijada al concepto de *oikonomia*, como la administración de la casa de Dios, a través del gobierno trinitario sobre la tierra. La esencia de esta división se resume al decir que “La acción (económica, pero también política) no tiene ningún fundamento en el ser”<sup>196</sup>. Siendo este un argumento teológico, excluye toda conceptualización técnica sobre la gobernabilidad del mundo. No obstante, es precisamente allí dónde reside el valor político que subyace a esta separación de las propiedades de Dios y hacia donde Agamben se intenta dirigir. Al definir su relación con el mundo, la dimensión técnica determina la constitución existencial de los seres humanos y con ello las condiciones de su gobernabilidad.

Como se ha dicho, la constitución técnica de los individuos es correlativa a su apertura al mundo. No hay técnica sin mundo como no hay mundo sin técnica. Simultáneo a esta relación, se superpone un evento

---

195. *Ibíd.* 254.

196. *Ibíd.* 255.

etimológico análogo al *oikonomico*, este es la separación del saber científico y saber práctico, o la separación del *logos* y la *techné*. Esta condición, que en apariencia restringe epistemológicamente la técnica al ámbito de la acción, deja entender esta última, la praxis, *el hacer*, como una propiedad fundamentalmente técnica. Por consiguiente, se consolida un pensamiento que vincula la realización del ser a través de la acción y dicha acción como un movimiento técnico. Así lo expresa Michelle Foucault quien, formulando unas potenciales *tecnologías de yo*, describe el trabajo previo de Marx en el *Capital* (1867), quien ya desde entonces prefiguraba la correlación entre técnica, producción y sujeto: “Es evidente, por ejemplo, la relación entre la manipulación de las cosas y la dominación en El Capital, de Karl Marx, donde cada técnica de producción requiere la modificación de la conducta individual, no sólo de las habilidades sino también de las actitudes”<sup>197</sup>.

El desvío que hace Agamben hacia la historia de la teología se vuelve relevante cuando indica cómo la noción de *dispositio* pasa a ocupar el lugar que tenía la *oikomia* para referirse al gobierno salvífico del mundo y de la historia de los hombres<sup>198</sup>. Esta situación, que mantiene la separación económica entre ser y acción, implica que los dispositivos, que describen el ejercicio de gobierno sin el “medio fundado en el ser (...) deban siempre implicar un proceso de subjetivación, deben producir su sujeto”<sup>199</sup>. De esta manera, la noción foucaultiana de dispositivo, la configuración teológica y el concepto de positividad hegeliana confluirán en cuanto a que juntas tres remiten a formas cuya meta es “gestionar, gobernar, controlar y orientar –en un sentido que se quiere útil– los comportamientos, los gestos y los pensamientos”<sup>200</sup> de los seres humanos. Este es el sentido que subyace al dispositivo, el cual no tiene otro fin sino la producción de sujetos bajo procedimientos de gestión y control, no fundados en el ser sino resultado de su agencia sobre el mismo.

---

197. Michel Foucault, *Tecnologías del Yo...*49.

198. Giorgio Agamben, ¿Qué es un dispositivo?...256.

199. *Ibíd.*

200. *Ibíd.*

Una vez definido el aspecto fundamental del dispositivo, Agamben pasa a describir la manera en la que sucede la producción de la subjetividad. En medio de los seres vivos y los dispositivos, los *sujetos* aparecen como la intermediación de los segundos sobre los primeros. De ahí que los dispositivos puedan producir distintos tipos de subjetividad sobre un mismo ser o sustancia, ya que cada dispositivo conlleva una forma de subjetivación específica.

El proceso de subjetivación es sutil y varía según el tipo de agencia en la que actúa cada dispositivo. Sucediendo de la manera más discreta posible: “el usuario de teléfonos celulares, el internauta, el autor de narraciones, el apasionado del tango, el altermundista, etcétera”<sup>201</sup> corresponden a formas específicas en cómo los dispositivos esculpen la individualidad del ser. El sujeto brota cuando el dispositivo interpela, en cierta medida, y *gobierna* el repertorio práctico del ser humano. Este hecho, que además resulta profundamente religioso, deja ver la amplitud que poseen los dispositivos, ya que, en términos de variedad y efecto, prácticamente representan cualquier objeto, sea este físico o imaginario, discursivo o procedimental, extensible o invisible:

No solamente las prisiones, sino además los asilos, el panoptikon, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles y, por qué no, el lenguaje mismo, que muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo, el cual, hace ya muchos miles de años, un primate, probablemente incapaz de darse cuenta de las consecuencias que acarrearía, tuvo la inconciencia de adoptar.<sup>202</sup>

Los dispositivos pueden entenderse como la expresión externa de la técnica, en tanto objetivación efectiva que determina al sujeto desde afuera. Si la actitud del productor hacia el mundo se define como técnica,

201. *Ibíd.*, 258.

202. *Ibíd.*, 257.

en la medida de su extensión práctica sobre aquel, el dispositivo invierte dicho orden para definir al sujeto desde su ser-usuario, desde la gestión de su precariedad biológica ejercida por los medios de su superación, es decir, el repertorio de objetos técnicos (artefactos, prácticas, saberes, leyes y tecnologías) que amueblan el entorno cultural que el ser humano ha generado para existir.

Ahora bien, si se atiende a la mención que hace Agamben a propósito del lenguaje, la *influencia exterior* que los dispositivos tienen sobre el *ser* del humano, fruto de una relación en la que unos interpelan a los otros, cobra un doble sentido si se la relaciona con los planteamientos que hace Walter Benjamín sobre la existencia de un lenguaje productivo, en tanto le otorga a la multitud de los objetos la posibilidad de poder expresarse en su propio lenguaje, no verbal y, aun así, establecer un canal comunicativo con el ser humano. Como se verá más adelante, de la mano de Hito Steyerl, esta ampliación benjaminiana del fenómeno lingüístico comparte con los dispositivos la ya mencionada tarea técnica de producir sujetos.

## El lenguaje de los objetos técnicos.

(Expresión y diálogo de la comunidad de los objetos)

En el ensayo *Sobre el Lenguaje en Cuanto tal y sobre el Lenguaje del Hombre* (1916), Walter Benjamín parte de la tesis de que el lenguaje es el principio de comunicación de los contenidos espirituales de los objetos tratados por este. Esto quiere decir, que el lenguaje, más allá de ser el acto de comunicación por medio de la palabra, corresponde a la expresión por la cual los seres humanos y las cosas, se comunican. Para Walter Benjamín el lenguaje es equivalente al concepto de expresión, siempre que con este se refiera a la comunicación de contenidos espirituales. Esta definición del lenguaje no se restringe al ser humano pues

el ser del lenguaje no sólo se extiende sobre todos los ámbitos de la expresión espiritual del hombre, de alguna manera siempre inmanente en el lenguaje, sino que se extiende, sobre todo. No existe evento o cosa, tanto en la naturaleza viva como en la inanimada, que no tenga, de alguna forma, participación en el lenguaje, ya que está en la naturaleza de todas ellas comunicar su contenido espiritual<sup>203</sup>.

Aquí es importante indicar que, siendo *expresión*, el lenguaje equivale a la *entidad lingüística* en la que *la entidad espiritual* se expresa de manera inmediata. Con esta distinción Benjamín quiere puntualizar en que el lenguaje no es la expresión *por medio de la cual* una cosa puede ser expresada, sino que es la “expresión inmediata de aquello que *se* comunica por su intermedio”<sup>204</sup> Esta sutil, aunque fundamental distinción, indica cómo una entidad espiritual se comunica en su propio lenguaje a la vez que este lenguaje se comunica a sí mismo. Es por esto que se dice que el lenguaje es el «médium» de la comunicación. Ya que lo *medial* refleja la *inmediatez* de toda comunicación espiritual.

Lograda la expresión de los contenidos espirituales de los objetos en su propio lenguaje, la pregunta que le sigue a esta intrincada reformulación de la naturaleza del lenguaje es la siguiente “¿A quién se dirigen la lámpara, la montaña o el zorro? La respuesta reza: a los hombres”<sup>205</sup>. Efectivamente, el ser humano es quien cumple el papel de receptor de dichos lenguajes. Sin embargo ¿De qué manera sucede esta *expresión* que carga con la manifestación silente de los objetos? Para ampliar el concepto de expresión descrito hasta este momento, se toma el modo en que Manuel De Landa habla de su función dentro de los procesos néuticos de la materia.

Como precisa en su conferencia *Viviendo al Borde del Caos* (2011) en los procesos *morfogenéticos*, los cuales refieren al origen de la forma, la noción de *expresión* se entiende como la manifestación que caracteriza a un fenómeno y lo distingue de los demás. Ya sea en la manera en como un átomo

---

203. Walter Benjamin, “Sobre el Lenguaje en Cuanto tal y sobre el Lenguaje del Hombre” *Para una Crítica de la Violencia y otros Ensayos*. (Bogotá: Taurus, 2001) 59.

204. Walter Benjamin, “Sobre el Lenguaje en Cuanto tal y sobre el Lenguaje del Hombre”...60.

205. *Ibíd.*,62.

de hidrógeno reacciona ante la radiación, la reacción facial frente a un olor fuerte, los rastros químicos que deja una bacteria o incluso las pinturas rupestres dejadas por los antepasados del ser humano, la expresión equivale a la forma particular en la que un fenómeno se hace manifiesto; es la forma en la que se identifica la materia: una huella que recoge un testimonio del tiempo y el espacio. Esta huella será primaria o compleja según el tipo de entidad que la presente.

Junto al concepto de expresión, corre de la mano la idea de intensidad. Esta se refiere al conjunto de variaciones morfológicas que, arregladas en forma de patrones, constituyen la expresión. Existen diferentes formas de intensidad: temperatura, presión, velocidad, densidad, concentración, entre otras. Cada intensidad se caracteriza por, uno, guardar diferencias o *gradientes*: por ejemplo, frío y calor, alta y baja presión, la velocidad lenta o rápida; y dos, tener puntos críticos en los que suceden cambios espontáneos de la cantidad a la calidad. De acuerdo a De Landa, los puntos críticos describen cómo, en determinados momentos, ocurren saltos de magnitud que provocan procesos de nacimiento o de pérdida de materia. El ejemplo que propondrá será el cambio de estado del agua, a hielo o a vapor, dependiendo de la variación de intensidad de la temperatura. Este fenómeno explica cómo un mismo material “puede tener diferentes arquitecturas o formas dependiendo de qué lado del punto crítico esté”<sup>206</sup>.

Antes de dar por concluido el tema de la expresión, es importante diferenciar la posición que cada autor asume respecto a la materia, las cosas y el lenguaje. Al ser un filósofo materialista, Manuel De Landa se ocupa de la esencia material de los fenómenos del mundo, incluidos los naturales y los culturales. Es por eso que, su descripción de la idea de expresión se desmarca de la significación lingüística, esta es, la expresión simbólica.

Por su parte, Walter Benjamin llega a la idea de expresión a través de una visión mística del lenguaje, lo cual supone una situación singular, ya que tampoco se refiere necesariamente a la expresión lingüística

---

206. Manuel De Landa, *Viviendo al Borde del Caos*, manuscrito, conferencia brindada en el SITAC, México (2011) 9, consultado el 22 de marzo de 2020 en [http://www.bbbaa.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/de\\_landa003](http://www.bbbaa.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/de_landa003)

tradicional, la expresión verbal humana, sino a una expresión de carácter altamente material dada su amplitud a la hora de transmitir los contenidos espirituales de todas las cosas; cosas cuyo lenguaje, además, se encuentra relacionado directamente con Dios.

Esta situación iría en completa oposición con la filosofía de Manuel De Landa, quien entiende las dinámicas de la materia como fuerzas inengendradas, autónomas, capaces de generar formas por sí mismas (y por lo tanto, no subordinadas a una entidad todopoderosa llamada Dios), si no fuera por la visión espinosista<sup>207</sup> de una deidad impersonal, la cual, siendo un heredero de la filosofía de Deleuze, De Landa llega a aceptar. Distinta a la versión personal del Dios judeocristiano, que goza de cualidades trascendentes al no estar ligado a la materia, Spinoza habla de la posibilidad de un Dios inmanente “que no fuera separable de la materia, pero al mismo tiempo no reducible a la materia y que fuera impersonal, precisamente para no tener la idea de un Dios que da órdenes a la materia con intenciones de crear”<sup>208</sup>. De esta forma, y siguiendo a Deleuze (quien a su vez se inspira en la teoría de las catástrofes desarrollada por René Thom), De Landa propone la existencia de un *plano espiritual no trascendente* en donde descansa el espacio de posibilidades (concepto de la teoría de las catástrofes) y con ello, todas las formas posibles de expresividad. Incluso aquellas que todavía no han sucedido.

Sin detenerse en la cuestión de los espacios de posibilidad, ni en la tentativa por formular las bases para una teología de las cosas, lo que aquí es importante señalar es que, en el encuentro entre el lenguaje de las cosas de Benjamín y la expresión materialista de De Landa, se hace manifiesto un punto clave para entender un potencial lenguaje de la materia, un lenguaje inmanente correlativo al espíritu de las cosas, o sea, presto a la expresión de sus posibilidades.

Esta visión del lenguaje, que privilegia al ser humano mas no se restringe a sus contenidos, permite hablar no solo de un lenguaje de la técnica, un lenguaje de las leyes, uno del deporte o uno del arte. También abre las

---

207. En referencia al filósofo neerlandés Baruch Spinoza (1632-1677)

208. Manuel De Landa, *Viviendo al Borde del Caos...*

posibilidades para la recepción de un lenguaje de la lámpara, un lenguaje del zorro, un lenguaje del edificio y uno del computador. Se trata de la anticipación de lo que más adelante Bruno Latour definirá como el *parlamento de las cosas*<sup>209</sup>, que, continuando con el argumento de Benjamín:

Sólo pueden intercomunicarse a través de una comunidad más o menos material. Dicha comunidad es tan inmediata e infinita como toda otra comunicación lingüística y es mágica pues también existe la magia de la materia. Lo incomparable del lenguaje humano radica en la inmaterialidad y pureza espiritual de su comunidad con las cosas, y cuyo símbolo es la voz fonética.<sup>210</sup>

La comunidad material se vuelve entonces un interlocutor activo en el diálogo con el ser humano. Más allá de lo que dice Benjamín, aquí se propone que, junto a la palabra, *logos*, la técnica será para los seres humanos aquel *medium* por el cual recibirán, de la manera más elocuente, los lenguajes de dicha comunidad. Precisamente los dispositivos son parte de esta multitud. Son ellos quienes mejor se desenvuelven en esta dimensión. Ésta, la dimensión técnica, permite que los seres humanos reciban el mensaje de los objetos, a la vez que describe las formas en las que el ser humano se expresa sobre la materia. No por nada, intentando definir el sentido de la técnica en toda su dimensión, Montoya la describe como “un proceso de articulación del hombre con la naturaleza a través del cual éste se realiza en la misma, la comprende y se comprende a sí mismo; lo que implica que es un acto no instintivo ni mecánico sino dialéctico.”<sup>211</sup>

¿Qué tiene que ver entonces el lenguaje con la técnica? En medio del campo expandido del lenguaje, la técnica, en tanto *medio* de la relación de los seres humanos con las cosas, pasa a asumirse como un evento lingüístico pues “es justamente en la interiorización que el hombre hace de las cosas y en la reflexión de esta interiorización, que el hombre se permite

209. Bruno Latour. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, (Buenos Aires: Siglo XXI, 2007).

210. Walter Benjamin, “Sobre el Lenguaje en Cuanto tal y sobre el Lenguaje del Hombre”... 65.

211. Omar Montoya, “De La Técnica griega A La Técnica Occidental Moderna”. *Scientia et Technica*, vol. XIV, no. 39, (2008) 298-303, 299.

extender tanto al espacio como el tiempo y claro está, la técnica”<sup>212</sup> Con la técnica vemos por primera vez como el ser humano se produce hacia adentro y hacia afuera, y “dado que la técnica está obligada a seguir estas sutilezas del espíritu hasta sus lugares más recónditos”<sup>213</sup> esta se ocupará de seguir el sistema de posibilidades que configuran el fenómeno humano más allá de su inmediatez. Así, técnica y lenguaje corresponden a fases, estados del mismo proceso productivo, este es la *autopoiesis* del ser humano. La autoproducción será la manera en como este, al excederse a sí mismo, en sus posibilidades, expresa su producción en el mundo y en los mundos subsecuentes, internos y multitudinarios, que lo sucederán.

“La imagen del hombre deficiente conquistando el mundo, a causa de una debilidad que lo obliga a descubrir prótesis técnicas es sólo parcialmente verdadera”<sup>214</sup> Señala Cyrulnik respecto a la ampliación del campo técnico, y continua “la filogénesis del mundo imperceptible permite proponer que el hombre pertenece a la especie más apta para habitar un mundo ausente, que él puebla de representaciones verbales y sobre el cual obra por medio de técnicas que él descubre y transmite”<sup>215</sup>. En este espacio psíquico dirá,

antes que la palabra poblara el mundo de lo imperceptible, la técnica creó una nueva ecología y cambio la manera por la cual nosotros experimentamos el mundo. La silla en tanto que prótesis de los pies, el avión en tanto que prótesis de las alas, el biberón en tanto que prótesis del seno (...); cambian nuestra representación del espacio y del tiempo<sup>216</sup>

Para finalmente concluir que “bajo el efecto de la técnica, nuestra debilidad ha sido asociada a nuestra megalomanía para modificar el sentimiento de sí”<sup>217</sup>. Esta megalomanía de la cual hace referencia Cyrulnik

---

212. William González y Luis Humberto Hernández, “Técnica y Tecnología: tres perspectivas”...15.

213. *Ibíd.*

214. Boris Cyrulnik. *L'Enfermement du Monde*. (Paris: Odile Jacob, 1997) 9.

215. Boris Cyrulnik. *L'Enfermement du Monde*...9.

216. *Ibíd.*

217. *Ibíd.*

puede interpretarse como el centro cardinal de la individuación humana o la superficción antes definida como el *yo*, timón invisible sobre el cual el ente humano gestiona su mundo al ser-en-él. Esta determinación ontológica que distingue al humano del resto de las entidades, es prueba para decir que el lenguaje y la técnica hacen parte de un sistema unificado, así como el mundo y la autoconsciencia también lo son. El lenguaje es una técnica interiorizada que le da cuerpo al mundo al simbolizarlo. Una técnica virtual. La técnica, por su parte, es el primer lenguaje sobre el cual establecemos comunicación con el mundo y las cosas que lo pueblan. Con la técnica se da la ocasión para establecer un diálogo con los objetos donde, por medio de la praxis, se reevalúan los límites y las jerarquías ontológicas que los separan de los sujetos, al mismo tiempo que se reafirman concluyentemente los vínculos indisociables que definen a unos y a otros.

## Tecnologías existenciales. (La Política del Lenguaje)

Todo este rodeo en torno a la acción técnico-lingüística tiene una finalidad bastante precisa, la cual recae en argumentar por qué la generación de mundos es una actividad eminentemente política. Para hacerlo, es importante reparar en el *cómo* de los sucesos que ocurren, no sólo entre individuos sino entre éstos y la totalidad de lo real, o como aquí se le ha venido diciendo, el mundo. Apenas si se ha clarificado lo que se entiende por generación de mundos. De todas formas, se entiende que implica un proceso político tal, que compromete a la totalidad del espacio circundante. Esto demanda un cambio radical de perspectiva ontológica. Similar a la manera en la que las teorías medioambientales y ecológicas entienden la relación con el planeta tierra, la generación de mundos debe afrontar su acción en relación con formas que van más allá de lo inmediato: lo inmenso, lo monstruoso, lo virtual; lo distante en términos de identidad, es decir, el Otro radical, lo posible y el espíritu. En suma, todo

aquello que configura el complejo metafísico humano como una entidad sentiente que va más allá de lo posible.

Dentro de este panorama de dimensiones cósmicas, la producción del sujeto aparece como un punto crucial debido a que este es la contraparte del mundo. De la misma forma como un animal es una entidad correlativa a su entorno específico, el ser humano es correlativo con el mundo. No en un sentido biológico, pero sí en uno existencial. La *técnica* entendida como medio es bastante provechosa si se la entiende como la dimensión productiva del lenguaje para con las cosas y el espacio en general. Hito Steyerl, quien se acerca a las ideas Benjamin a propósito del fenómeno documental, se interesa en uno de sus aspectos más importantes de su teoría: la traducción. Este aspecto resulta relevante pues es allí donde ocurre el paso de lo material a lo inmaterial. La traducción es el punto crítico donde la productividad humana da lugar a su propia subjetividad, un proceso que por lo demás se entiende como la génesis misma de lo político. Visto así, el acto de traducción y el modo en que este se da, tiene un valor fundamental, dado que, como señala Steyerl, su forma “será decisiva para que el lenguaje humano cree sujetos dominantes o subordinados, para que concuerde o no con las energías del mundo material.”<sup>218</sup>

Volviendo a Benjamin, se dice que el problema de la traducción alcanza un papel definitivo, pues con esta el lenguaje de las cosas pasa a su conocimiento. Como señala Steyerl “el lenguaje de las cosas tiene que ser traducido para que resulte inteligible a quienes somos sordos frente a este silencioso esplendor”<sup>219</sup>. Con el acto de la traducción se pasa de lo innombrable al nombre, esto es, del lenguaje de las cosas al *logos*. En consecuencia, la teoría teológico-material del lenguaje supone serias modificaciones a las dinámicas habituales del trabajo de traducción. Normalmente, su proceso ocurre entre lenguajes humanos. Estos equivalen a la

---

218. Hito Steyerl, “El lenguaje de las cosas”, *European Institute for Progressive Cultural Policies* (2006) Consultado el 23 de marzo de 2020 en <http://mitsp.org/2018/wp-content/uploads/2018/02/Steyerl-El-lenguaje-de-las-cosas.pdf>

219. Hito Steyerl, “El lenguaje de las cosas”...

expresión de las culturas de los pueblos y naciones que los practican. Para Steyerl, este hecho resulta revelador, pues demuestra el carácter político de la traducción dado que a este nivel “la teoría de la traducción se relaciona siempre con las políticas y estrategias gubernamentales.”<sup>220</sup>

Así las cosas, la teoría lingüística de Benjamín trae consigo un concepto completamente distinto de la política de la traducción. Este se hará cargo de lo que Steyerl llama los lenguajes de la práctica, lo cuales se mencionaban previamente al describir los diversos lenguajes de la ley, de la tecnología, del arte, de la música, de la escultura y demás. Este cambio de paradigma no solo deja atrás un lenguaje basado en el origen o la pertenencia, también señala cómo este “sitúa sin rodeos la traducción en el corazón de una cuestión práctica mucho más general: ¿cómo se relacionan los humanos con el mundo?”<sup>221</sup>.

Para responder a esta cuestión, Steyerl interpreta las características de la traducción del lenguaje de las cosas al lenguaje humano a la luz de dos conceptos propios de la teoría política contemporánea. Estos son el de poder (*potestas*) y el de potencia (*potentia*). Por un lado, dice la escritora, siguiendo a Benjamin, que el lenguaje de las cosas es un lenguaje inherentemente productivo, pues deviene del verbo divino por el cual el mundo fue creado. En su traducción al lenguaje humano, este puede ser recibido, amplificado y vocalizado mediante el nombramiento, o bien puede ser clasificado, fijado e identificado mediante lo que Benjamin llama el *lenguaje del juicio*. Precisamente, los conceptos de potencia y poder, vienen a definir cada uno de los dos polos de dicha traducción: “mientras que el lenguaje de las cosas está cargado de potencia, el lenguaje de los humanos puede o bien intentar reforzar el lenguaje de las cosas o bien convertirse en un instrumento de poder”<sup>222</sup>. Steyerl dirá que la traducción puede tomar lugar bajo la forma de creación, amplificando la capacidad productiva de las cosas, o bajo la forma de poder, sometiendo el mensaje de las cosas a su significado.

---

220. *Ibid.*

221. *Ibid.*

222. *Ibid.*

Óptimamente “la traducción no silenciaría el lenguaje de las cosas, sino que amplificaría su potencial de transformación”<sup>223</sup>. No obstante, ambos modos se encuentran disueltos en la forma de la traducción. Para Steyerl lo fundamental será la forma, no los contenidos de la comunicación. La forma de la traducción definirá cómo las energías y fuerzas productivas que habitan los objetos, están sujetas a las estructuras de saber/poder de las formas humanas de gobierno.

A este respecto, las aportaciones que hace Steyerl sobre la traducción conectan con las ideas Agamben y Foucault al manifestar como las cosas, y en particular los dispositivos (aquellos objetos atravesados por un poder/saber), canalizan y devuelven a los seres humanos su productividad. Es así como estos, y la forma en la que son recibidos, definen si de ellos vendrán sujetos productores o individuos dominados sometidos a las estructuras de control. Los dispositivos, en tanto objetos de los que emanan potenciales formas de gobierno, equivalen a esa mezcla de poder y potencia sobre la cual se articulan los sujetos: individuos igualmente regulados por el tipo de traducción que se establezca.

Para que las cosas puedan transmitir un poder productivo que sea capaz de dirigir los destinos humanos, Steyerl rechaza las observaciones religiosas que Benjamin hace de los mismos. En cambio, prefiere la interpretación que hace de estos en el contexto de su análisis de la modernidad, cuando “objetos modestos e incluso abyectos devienen jeroglíficos en cuyo prisma oscuro las relaciones sociales yacen congeladas en fragmentos”<sup>224</sup>. Bajo esta perspectiva, los objetos no son simplemente objetos, son cristalizaciones de fenómenos mucho más grandes: redes de relaciones, tensiones y fuerzas propias de un momento histórico específico.

En este sentido, es relevante la observación que Bernard Stiegler hace respecto a la relación del tiempo con la técnica, para quién esta última no solo está en el tiempo, sino ella misma es el tiempo. La técnica es la trama de cambio sobre la cual la humanidad sostiene su relación con el

---

223. *Ibíd.*

224. *Ibíd.*

mundo. Los objetos, por su parte, surgen como artefactos temporales los cuales transmiten las relaciones sociales y las fuerzas de trabajo que les dieron origen en primer lugar, “de esta manera, las cosas se pueden interpretar como conglomerados de deseos, de intensidades y de relaciones de poder”<sup>225</sup>. *Objetos inteligentes* como dice Francalanci al distinguir aquellos objetos que, por sus condiciones de producción “mediante un proyecto industrial basado en cálculos que los ha prefigurado de modo lógico”<sup>226</sup>, se expresan con el realce que la tecnología deposita en su constitución, la cual “transforma progresivamente sus vínculos casi exclusivamente de tipo ontológico: el panorama de las tipologías, de las funciones y de los estilos no pertenece ya a un orden material, sino a un orden absolutamente trascendental, metafísico o, mejor dicho, inteligencia”<sup>227</sup>.

Para sintetizar lo planteado, se entiende que, si acaso existe una inteligencia en los objetos producidos técnicamente, esta reside en su capacidad para expresar (y transmitir) la complejidad que envuelve sus condiciones de posibilidad, su espíritu, y la ganancia ontológica que adquieren al interpelar activamente a los sujetos. Vistos así, los objetos dejan de ser solamente entidades inertes, sin agencia en el mundo, para convertirse en unidades efectivas dentro de los espacios sostenidos por la diversidad de formas en que se manifiesta la subjetividad humana. Por consiguiente, los mundos serían la conformación resultante de la reunión de estos objetos interactuantes y los individuos con quienes se relacionan.

Alcanzado a este punto, es inevitable introducir el concepto de tecnología a la reflexión. Su rol como plataforma productiva, y destinal, tiene profundos efectos sobre el modo de interpretar la actualidad del fenómeno técnico y las formas en como este se manifiesta. Con la tecnología, la tecnicidad constitutiva del ser humano, basada en la descarga, reemplazo y sustitución, se desdobra del sujeto para perfilarse como una entidad independiente u Otro tecnológico, tan sofisticado y eficiente, que sustituye

---

225. *Ibíd.*

226. Ernesto Francalanci. *La Estética de los Objetos* (Madrid: Machado Libros, 2015) 25.

227. Ernesto Francalanci. *La Estética de los Objetos...*

a la técnica y a la ciencia, como paradigmas sobre los cuales construir un mundo por venir. Y es que,

Con la tecnología comienza una tradición en la que los elementos de la ciencia moderna y la técnica se fusionan de tal manera, que producen algo completamente nuevo, cuyos efectos han transformado la sociedad en la que vivimos, e incluso, la manera de considerar las dos tradiciones que le dieron origen<sup>228</sup>.

Esta inexorabilidad del paradigma tecnológico explica por qué la pregunta acerca de ¿Cómo un objeto puede ser recibido por un ser humano como un emisor activo en el acto de comunicación? queda relegada a aquella que indaga en los alcances de esta misma relación. Con la aceleración del suceso técnico, la inteligencia artificial aparece como la imagen paradigmática de una tecnología que se desengancha del usuario para comunicarse con él.

Desde la génesis de la computación se anticipa la posibilidad del sostenimiento ontológico de la tecnología, independiente a su relación con el ser humano. En el presente, la tecnología digital constituye aquel estado en el que las ideas derivadas de dicho sostenimiento empiezan a hacerse efectivas. La *relación interfaz* describe, con la elocuencia de la literalidad, como la comunicación con los objetos se ha venido objetivando hasta el día de hoy. La interfaz será en este caso, el rostro a quien los seres humanos se dirijan cada vez que quieran hablar con los dispositivos. No a la manera de una antropofomización que los reduzca, sino como entidades reflectivas, a las que se les debe ver a la cara para que en ella se trasluzca la espiritualidad que las hace ser dispositivos, no simplemente cosas.

Dadas estas condiciones ¿Dónde queda el mundo en toda esta operación? Se podría decir que todo este recorrido forja la idea del mundo como un dispositivo, múltiple, heterogéneo, albergue de las posibilidades humanas. Este pasaría a operar dentro de una cosmografía mayor,

---

228. William González y Luis Humberto Hernández, “Técnica y Tecnología: tres perspectivas” ...7.

compuesta por un número indefinido de mundos posibles, los cuales dependen en gran medida de las capacidades técnico-productivas del ser humano. Este sería un hecho recíproco, ya que los dispositivos son a su vez productores de sujetos. El mundo como un dispositivo revelaría los vínculos entre técnica y lenguaje, los cuales son co-partícipes del acto productivo en cuanto tal, así como de la idea de la tecnología como destino humano. Quedan aspectos por profundizar, no obstante, la revelación de un mundo mediado técnicamente ha sido dada, acercando al sujeto a su escala, presentando a ambos, individuo y mundo, como entidades bio-culturales, tecnológicas, por esculpir.

## Ética técnica.

(Espiritualidad materialista)

Si se piensa al ser humano como un material en bruto, el trabajo de la técnica ha sido encargarse de manipular sus elementos en orden de perfeccionar (sintetizar) sus capacidades dentro y fuera de sí. Esta tarea, que actualiza constantemente la realidad de los individuos, propone la materialidad del ser humano como una constante de transformación de flujos y energías. En este contexto, su inteligencia aparece en medio de una cadena morfológica que no empieza o termina consigo. Su agencia no depende de sí, sino de las determinaciones que la técnica, como singularidad objetivada del espíritu humano, dispone sobre su cuerpo y sobre su conciencia. Mucho de lo que ocurre en el ser humano, pasa a suceder a espaldas de sí.

Inconscientemente, el circuito técnico se impone a la voluntad humana para decidir los vectores de su realidad. Como apunta Jorge Luis Brea, cuyas ideas parten de las intuiciones de Walter Benjamin, la capacidad de la técnica para organizar el tiempo 'epocalmente', presenta al capitalismo como la actual determinación “que en la historia del hombre escribe la

forma de su relación social”<sup>229</sup>. En efecto, el capitalismo decide la forma en como la técnica sucede, pues, aun cuando “la técnica misma es el instrumento de inscripción en el sistema de la realidad de los movimientos de la conciencia”, estos se encuentran determinados “por la misma presión “técnica” que organiza las mediaciones del espíritu objetivo- ese pavoroso descubrimiento que, en escalofriante oxímoron, hemos llamado <<industrias de la conciencia>>”<sup>230</sup>. En síntesis, la técnica en el capitalismo pasa a ser lo que Nick Land define como la producción deseante: el piloto impersonal de la historia<sup>231</sup>.

Como explica Brea, el capitalismo aparece como el modo en el que el sistema de los objetos técnicos se impone a las determinaciones de la conciencia, produciendo en su lugar una conciencia tecnificada. Siguiendo la idea de un lenguaje de los objetos, la conciencia no corre el riesgo de colapsar frente al ruido objetual en donde la técnica se ha descolgado del ser. Más bien ya se encuentra integrada a esta. Frente a ello, la alternativa emancipatoria carece de fundamento si se considera que la idea de revolución, que también es técnica, hace parte de la base dinámica en la que las tensiones internas del capitalismo, sus contradicciones, son aquellas que lo impulsan. Entonces, ¿existe alguna alternativa frente a la condición de encierro que supone esta situación? y más importante aún ¿es acaso necesaria?

Formalizar una correlación así de profunda, entre técnica y sistema capitalista, implica clausurar la posibilidad de un afuera. Como resultado, se pasa a considerar las formas en las que el sujeto puede reorientar, si no la totalidad del conjunto, al menos si la configuración de las partes que le son propias; los elementos en su esquema personal, en su ser, que no desatienden las condiciones materiales que lo definen (como ‘materia inteligente’) sino que, por el contrario, hacen un llamado a los ejercicios discretos de su auto preservación. Ello implica apelar a una técnica desde adentro. Si la alternativa de un afuera ha sido cancelada, puede que

---

229. Jorge Luis Brea, *La Era Postmedia* (Salamanca: CASA, 2002)116.

230. Jorge Luis Brea, *La Era Postmedia*...117.

231. Nick Land, “Circuitries”, *Flanged Noumena*, 2ed. (Falmouth: Urbanomic, 2012) 295.

introyectando su ejercicio a lo profundo, hacia lo íntimo, se encuentren las formas en las que la danza del mundo todavía ocurre como una indeterminación, un des ocultamiento, o una emergencia radical y acelerada de lo nuevo.

Sin considerarla una respuesta específica al problema formulado, la idea de las *tecnologías del yo* apunta hacia un pensar que se preocupa por los modos de sostenimiento y mejoramiento de dicha interioridad. En efecto, cuando Michel Foucault acuña el término de *tecnología*, lo hace con la intención de estudiar una serie de prácticas específicas a partir de las cuales los individuos realizan una gobernanza de sí mismos y su conciencia. Foucault, quien se interesa en las relaciones entre poder y saber, define cuatro modos tecnológicos sobre los que ocurre la experiencia civil:

- 1) tecnologías de producción, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto ; 4) tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad<sup>232</sup>

De las cuatro instancias, esta última constituye un hacer práctico sobre la conciencia, el cual tiene su origen en la idea griega del *ocúpate de ti mismo*. Pese a que la variante epistemológica ‘conócete a ti mismo’ fuera recibida en el mundo moderno como la principal guía espiritual-racional del sujeto (del yo), ésta solo era el resultado de una forma previa, una preocupación íntegra, relacionada con la formación política consigo mismo y con los demás. Sólo mediante la conciencia del autocuidado adquiere sentido un

---

232. Michel Foucault, *Tecnologías del Yo...*48.

conocerse a sí mismo. Se trata de una forma particular de autodominio concretada en una suerte de ingeniería del *yo*. Finalmente, esta idea acaba siendo una preocupación por y hacia el ser: se busca la perfección del alma, no como esencia sino como actividad<sup>233</sup>. *Cbresis* describe el alma-sujeto, aquella que se sirve del lenguaje, de los instrumentos y del cuerpo para hacer cualquier cosa. De ahí que se diga que el cuidado del alma no sea tanto un descubrimiento del *yo*, sino más bien la ocasión para transformarlo en tanto sujeto de acción.

El cuidado de sí mismo no se trata de una serie de consejos abstractos sino de un proceso que extiende el conocimiento hacia su performatividad. Desde esta perspectiva, el conocimiento deja de ser solamente una adquisición de saberes y pasa a asumirse como un modo de existencia y una mirada activa sobre el interior. Es a partir de esta mirada, que la tradición grecorromana<sup>234</sup> desarrolla un itinerario de prácticas ascéticas a través de las cuales los individuos entrenan cuerpo y mente. El término asceta viene del vocablo ἄσκειν (*askein*), que quiere decir “trabajar materiales en bruto, ejercer un arte y también hacer ejercicio, ejercitarse”<sup>235</sup>. Dicho ejercicio no correspondía con las prácticas que criticaba Nietzsche “puesto que no hay ningún castigo ni desprecio sobre el cuerpo”<sup>236</sup>. En cambio, afirman la verdad como una forma de vida explayada a todos los aspectos de la existencia. Retirarse hacia sí mismo (*anacoresis*), meditar (*melete*, *meditatio*), dialogar y educarse, ejercitar el cuerpo (*gymnasia*), estudiar, leer y fundamentalmente escribir (sobre sí mismo, para sí y para otros), constituían un conjunto de ejercicios espirituales a través de los cuales la subjetividad era sometida a un detallado examen de conciencia. Esta actividad, de la cual derivarían la dietética, la economía y la erótica, pronto sería adoptada por el cristianismo, que en adelante deformaría los ejercicios sobre la conciencia hacia una confesión pecaminosa y eventual martirio y

---

233. Michel Foucault, *Hermenéutica del Sujeto* (Madrid: La piqueta, 1987) 47.

234. Escuela pitagórica, Epicureísmo, Estoicismo, neoplatonismo, y Helenismo en general.

235. Diccionario Etimológico Español en Línea, “Etimología de Ascetismo”, <http://etimologias.dechile.net/?ascetismo> (Consultado el 23 de marzo de 2020).

236. Luis Roca Jusmet, “Ejercicios Espirituales para Materialistas” *Cuestiones de Filosofía* no.16 (2014) 60-74, 64.

sumisión hacia el otro (el rector espiritual). Como resultado, el cuidado de sí acabaría en una paradójica negación del yo.

Si se compara la idea de las tecnologías del yo con el *feedback* que representa el sistema de inserciones técnicas por parte de la industria sobre la conciencia, que bien podría leerse como un efecto del capitalismo cognitivo, puede identificarse un valor sexual que atraviesa ambos momentos y señala una posición erótica de la conciencia en relación con la *techné*. Como señala Brea, el lenguaje de la técnica es eminente sexual. No solo porque el sexo sea de por sí una tecnología (de reproducción) sino porque entre los objetos existe un “juego de concavidades y convexidades constate- estrictamente sexual, desde luego -en el que todos los objetos se arrojan mutualidad”<sup>237</sup>. Esta mutualidad encuentra un contrapunto en el contexto ético-político donde se formula el cuidado de sí, pues, como indica Foucault, la primera mención de dicha máxima ocurre en el diálogo entre Sócrates y Alcibiades. Mientras que esté aspira ganar poder sobre sí mismo y sobre los otros, aquel le declara su amor y lo invita a reparar en la actitud que debe seguir en orden de alcanzar sus objetivos. Para hacerlo, Alcibiades “no puede seguir siendo el amado, debe convertirse en el amante. Debe volverse activo en el juego político y amoroso”<sup>238</sup>. Esta relación entre amante y amado se desdobra en una relación entre dominante y dominador. Para que Alcibiades consiga dominar sobre los otros, debe antes dominarse a sí mismo, lo cual exige adoptar un estado activo, política y eróticamente. En este sentido, la relación con la técnica debe darse como un ejercicio de dominio sobre la conciencia. En orden de adquirir cierta independencia frente a la inercia técnica que el exterior deposita dentro de sí, debe ganarse un juego de voluntades a través del cual el ejercicio de cuidado sigue siendo una técnica de dominación. La cuestión entonces, sería decidir ¿qué clase de técnica se imprime sobre el ser? o mejor, ¿qué clase de actitud se debe establecer para ejercer un diálogo político con el mundo de los objetos?

237. Jorge Luis Brea, *La Era Postmedia...*113.

238. Michel Foucault, *Tecnologías del Yo...*56.

Frente a esta pregunta viene a colación la idea del ejercicio. Este expresa un lenguaje propio del cuerpo y de la repetición. La ejercitación es una actividad que demanda una base de resistencia, seguida de un potencial de esfuerzo, para alcanzar un endurecimiento o transformación de sí. Foucault utiliza la idea de *ejercicios espirituales*, término acuñado por el historiador Pierre Hadot para hablar de la sabiduría en el mundo griego, en referencia al modo en el que la tradición pagana concibe el alma en términos materiales, en otras palabras, como aquello que hace que un cuerpo haga cosas en orden de lograr algún tipo de transformación. Bajo esta definición, la espiritualidad sería el plano técnico, virtual, por medio del cual se persigue cierto tipo de verdad vuelta forma de vida o modo de ser. Dicho de otro modo, se buscaba la realización, en el cuerpo, de dicha virtualidad. Alcanzar esta forma de verdad implicaba contemplarse a sí mismo en comparación con un similar. En este caso, la contemplación se dirigía al elemento divino en orden que construir un yo con base en su imagen superior. El lugar privilegiado que le da la cultura griega al sujeto, permite entender los ejercicios ascéticos como la voluntad corporal hacia el perfeccionamiento divino, la aspiración máxima del ser. Los ejercicios espirituales serán un correlato de las tecnologías del yo por medio del cual serán descritas las operaciones íntimas del modelamiento interior.

Esta visión constructivista del sujeto, permite pensar en un potencial llamado a ser Otro. Lo divino, sea de la clase que sea, demanda siempre una relación con una abstracción radical superior, aquella que presupone “el parásito más antiguo del mundo: el mundo del más allá”<sup>239</sup>. Esta utopía corporal hace de espejo proyectivo sobre el cual el ser humano, si así lo decide, inicia la jornada técnica más grande: alcanzar lo inalcanzable en todos sus vectores posibles (arriba/abajo [jerárquico], adelante o atrás [temporal], a un lado o a otro [topológico], dentro o fuera de sí [espacial]).

Si el esquema original pagano del *cuidado de sí mismo* aludía a un llamado de lo divino en sí, a la luz de la tesis marxista de que el hombre es el que produce al hombre, dicha proposición pasa a configurar un (segundo)

---

239. Peter Sloterdijk, *Has de Cambiar tu Vida*, (Valencia: Pre-textos, 2012) 23.

llamado a la autoproducción, aquel que demanda el imperativo móvil de la transformación: ¡Has de cambiar tu vida! Bajo la orden de cambio que el torso de una escultura de Apolo le demanda al sujeto del poema homónimo de Rainer Maria Rilke<sup>240</sup>, Peter Sloterdijk se da al trabajo de efectuar una historia ontopolítica del sujeto, basada en la idea de las antropotécnicas, es decir, las técnicas de mejoramiento del mundo y las técnicas de mejoramiento de uno mismo: “los procedimientos de ejercitación, físicos y mentales, con los que los hombres de las culturas más dispares han intentado optimizar su estado inmunológico frente a los vagos riesgos de la vida y las agudas certezas de la muerte”<sup>241</sup>

En el contexto de un aparente retorno de la religión a las sociedades occidentales, Sloterdijk se da a la tarea de reescribir la biografía del sujeto como aquel que surca los avatares simbólico-rituales, que, en la historia de las prácticas, lo han puesto en un constante moverse dentro de *sistemas inmunológicos*: esferas culturales que articulan el lenguaje de un constante adentro, en el que habla un ser humano perfilado biológicamente hacia el afuera. Este continuo confrontar a un *yo* interior, con el entorno que lo circunda, se lee más allá de la configuración del ser humano como *homo faber* u *homo religiosus*, para pasar a entenderlo como *homo immunologicus*, un perfil antropológico que despliega *la vida como ejercicio*:

El héroe de esta historia, el *homo immunologicus* que ha de dar una armadura simbólica de su vida, con todos sus peligros y sus excedentes, es el hombre que lucha consigo mismo, preocupado por su propia forma. Lo caracterizamos más de cerca como el hombre ético, o mejor dicho, el homo repetitivus, el homo artista, el hombre inmerso en el training.<sup>242</sup>

En efecto, con la idea de las antropotécnicas se recupera la concepción del yo como forma y no como esencia. Esta plasticidad del ser, que remite corporalmente a un estar-en-forma, permite apuntar, a fuerza del ejercicio repetitivo y una voluntad de poder abocada al cambio, no sólo a la relación

240. Rainer Maria Rilke, *Torso Araucó de Apolo*. 1908

241. Peter Sloterdijk, *Has de Cambiar tu Vida...* 24.

242. *Ibid.*, 25.

descriptiva que conecta la dimensión biológica con la cultural; también se dirige hacia una constante búsqueda por un *ethos* normado, una ética que determina un modo de hacer en el mundo. Este carácter activo de las antropotécnicas, se relaciona con la persecución divina del cuidado de sí mismo antiguo, en el sentido de que con estas se hace un llamado hacia la verticalidad. Para Sloterdijk, las configuraciones éticas de las sociedades aparecen como tendencias hacia una idea de superioridad. Esta lógica se expresa en una serie de tensiones entre atractores y repulsores, un arriba y un abajo: sagrado vs. profano, noble vs. villano, valiente vs. cobarde, poderoso vs. desprovisto de poder, superior vs. subordinado, saber vs. ignorancia, excelencia vs. medianía, iluminación vs. guerra<sup>243</sup>. Lo novedoso de la propuesta de Sloterdijk es aspirar a una superioridad como autoridad no esclavizante. Esta diferencia de rango no represiva se hace efectiva a través de la experiencia artística.

Coincidiendo con la persecución de una estética de la existencia, esto es, un arte de vivir, tanto en el proyecto hermenéutico de Foucault como su objeto, las tecnologías del yo en el periodo grecolatino, el evento artístico leído en clave rilkeana, enfrentado al fragmento de piedra donde se esculpe lo divino, representa para Sloterdijk la ocasión de que las cosas, siendo figuras perfectas, consistentes en sí mismas y como tal, de alguna forma, totalidades, aparezcan como autoridades que reclaman “toda mi mirada”, puesto que, en sí mismas, representan un *tener algo que decir*. A partir de este diálogo no lingüístico, que representa el ser-cosa en tanto totalidad-mensaje, ocurre una interpelación del objeto hacia el sujeto. El objeto-totalidad interpela al individuo, quien lo contempla en su perfección, pues  *Cree* en esta. Dicha creencia en su perfección designa “las operaciones necesarias para concebir el principio vital que habita en la piedra como un emisor de energías”<sup>244</sup>. La escucha del mensaje de los objetos, es una escucha divina que descansa, benjaminianamente<sup>245</sup>, en el sistema de los objetos y la forma auto engendrada en cómo el sujeto llega a captar su

---

243. *Ibíd.*, 28.

244. *Ibíd.*, 41.

245. *Sic.*

musicalidad. En otras palabras, un ejercicio de traducción. Este cambio, en el punto de presión de las cosas, recupera una religiosidad vuelta hacia los objetos, una *micro-religiosidad* que se difunde en toda situación en donde los seres humanos son importunados por el lenguaje de la técnica:

Nos referimos a la «religiosidad», entendiendo la expresión como una disposición que trae consigo la persona y una aptitud susceptible de ser desarrollada, comparable, en esto con razón, a la musicalidad. Puede ser ejercitada como se ejercitan pasajes melódicos o modelos sintácticos. Bajo este aspecto, casaría con la religiosidad cierta promiscuidad gramatical. Donde ella opera, los objetos y los sujetos intercambian, con entera elasticidad, sus supuestos.<sup>246</sup>

Nuevamente, la operación técnica se sirve de un erotismo, ahora gramatizado, para aludir a la multitudinaria, en este caso multiforme del objeto. Un reforzamiento en su posibilidad para devenir sujeto, invierte la relación jerárquica respecto a la perfectibilidad de su ser y la mirada que se establece consigo en tanto sujeto-objeto-Otro de la alteridad. Es importante mencionar el carácter musical de la religiosidad del objeto al que hace referencia Sloterdijk, que por el hecho de presentar algo más que sí mismo, propio del “«esto está representando a lo otro», «una cosa se muestra en otra distinta» o «la profundidad se presenta en la superficie de»”<sup>247</sup> implica un movimiento metafórico-prelingüístico así como proto-musical, que para el alemán reside en la espiritualidad humana tanto como en la cosa-artística, siendo esta última el género dentro del conjunto de los objetos, de aquellos que exudan una eminente superioridad.

En vistas de un sistema capitalista que no solo es un sistema técnico objetivado, sino también un sistema estético difuso (ya que la producción de experiencias estéticas se desprende del subconjunto artístico para desbordarse en toda forma activa de producción), resulta particularmente revelador la existencia de una apuesta que niega el proyecto conservacionista de la subjetividad (y con ello, la preservación de la conciencia) al

---

246. *Ibid.*, 40.

247. *Ibid.*, 42.

que aspiran las posiciones de las antropotécnicas y las tecnologías del yo. A diferencia del formato afirmativo que cuida de sí mismo, aparece una contrafigura técnica que apela por los medios de su disolución. Antes que abogar por un ejercicio que impulse a ser-más o ser-mejor, su actitud se inscribe a un espacio que le urge con premura todo lo contrario. Este sería un lugar de espiritualidad negativa orientada hacia el no-ser.

Si acaso, como dice Sloterdijk, el futuro debería ser presentado bajo el signo del ejercicio<sup>248</sup>, la propuesta del aceleracionismo de los años noventa, va un paso más allá y prefigura un ejercicio volcado hacia la pista de baile. Bajo la impronta cultural de la música tecno, el baile encarna una síntesis político-nihilista que afirma la desintegración del ser, un imperativo de inmólación danzante venido desde el futuro<sup>249</sup> del propio capital. Para el pensamiento aceleracionista, la forma en la que los sujetos adquieren plena conciencia del presente es a través de la corporalización de la obsolescencia que el ser humano representa para un sistema técnico desencadenado. Esto significa aceptar cierto valor sacrificial (ofrecido a una meta-deidad capitalista) en orden de apresurar la asimilación del humano a la máquina y dar rienda suelta a la plenitud de su inhumanidad. Con una angustiante sonoridad tecnológica, la opción aceleracionista invita a los danzantes a sucumbir ante el capital: baila y muere<sup>250</sup>.

Si, como apunta Fisher, el papel de la cultura musical

desde fines de los años 50 hasta los 2000 tuvo tanto que ver con su capacidad para sintetizar energías, tropos y formas culturales diversos, como cualquier rasgo específico de la música misma. De finales de los cincuenta en adelante, la cultura musical se tornó la zona en que las drogas, las ficciones (científicas) y los movimientos sociales podían combinarse para producir sueños: sugestivos flashes de mundos radicalmente diferentes al orden social existente.<sup>251</sup>

248. *Ibid.*, 17.

249. Hiperstocionalmente. A saber, como una ficción performativa.

250. Benjamin Noys, "Baila y Muere", *Aceleracionismo* (Buenos Aires: Caja Negra 2017) 185.

251. Mark Fisher, "Una revolución social y psíquica de magnitud casi inconcebible: los interrumpidos sueños aceleracionistas de la cultura popular", *Aceleracionismo* (Buenos Aires: Caja Negra 2017) 156.

Efectivamente, el ejercicio acelerativo del no-ser, detectado en el des-  
envolvimiento tecnológico de los ahora inmateriales modos de produc-  
ción capitalista, significó un giro antihumanista para la teoría crítica. Su  
valor de negación (de lo humano, evidentemente, y con este la negación  
de su *yo*, de su conciencia y de su ser), implementó una práctica basada  
en la impronta musical del momento como lugar mítico-futurista de su  
disolución:

El entonces presente de los años noventa había sido infiltrado  
por ciberguerrillas provenientes de esta absoluta desterritorializa-  
ción ya realizada. Tenemos huellas de ese futuro -drogas, ciencia  
ficción, jungle, teoría, biotecnología- que prefiguraron el colapso  
por venir: “como si”, en palabras de Land, “un bucle del futuro  
estuviera cavando hacia atrás”<sup>252</sup>

Si el contexto de escritura y el origen del término antropotécnicas re-  
fiere, en primer lugar, a la definición, en los años 30 de una futura mani-  
pulación biotecnológica, en segundo lugar, tiene que ver con la actualiza-  
ción de dichas especulaciones durante la última década del siglo XX. En  
1999, Sloterdijk introduce el concepto de antropotécnicas para interpre-  
tar, posthumanísticamente y a la luz del potencial de modificación que la  
biotecnología trajo al horizonte de posibilidades de los seres humanos,  
una historia telecomunicacional de la emisión y recepción de mensajes hu-  
manistas: una historia parabólica que anunciaba formas de ser humanas.  
A través de la lectura de una serie de cartas escritas hacia el futuro, el hu-  
manismo, argumenta Sloterdijk, dio paso a la *Cultura* como un riguroso y  
violento proceso de domesticación<sup>253</sup>. Fundado en la diferenciación de lo  
inhumano barbárico, el humanismo significó un proceso de alfabetización  
excluyente y a la vez expansionista, en donde el proceso civilizatorio no  
fue otro sino el de una crianza de cuerpos, donde la escuela y la educación  
funcionaban como instituciones para el amansamiento y la inhibición de  
su animalidad.

252. Benjamin Noys, “Baila y Muere”...184-185.

253. Peter Sloterdijk, *Normas Para el Parque Humano*, 4ed. (Valencia: Siruela, 2006) 32.

Con la explosión mediática y el establecimiento de la cultura de masas, el modelo literario basado en la lecto-escritura como mecanismo de difusión de relatos individuales (humanos) como nacionales (cánones identitarios) parece llegar a un fin: “a partir de 1918 (radio) y de 1945 (televisión) y, más aún, con las últimas revoluciones de las redes informáticas, en las sociedades actuales la coexistencia humana se ha instaurado sobre fundamentos nuevos”<sup>254</sup>. Este cambio, no tanto en el mensaje sino en su medio, trae consigo la puesta en vilo de ciertas nociones soportadas por su estructura. En consecuencia, se produce a una modificación de los modos de ser sujeto que cada mediación tecnológica realiza sobre el individuo. Para Sloterdijk, los nuevos fundamentos son “decididamente post-literarios, post-epistolográficos, y en consecuencia post-humanísticos”<sup>255</sup>.

Vista como un laboratorio, la década de los noventa aparece como el escenario de un pensamiento práctico, experimental, correlativo a los cambios especulativos que ya desde entonces modificaban supersticiosamente la previsión del ser humano: neoliberalismo, mercados internacionales, guerrillas tercermundistas y hackeos en la red, globalización, desplazamientos forzados, guerras de misiles televisadas, giros narrativos hipertextuales, esferas del conocimiento colapsadas en el barroquismo de la cultura de masas. En suma, nuevas variaciones de las tecnologías del cuerpo y de la mente.

Bajo la superficie luminosa de la sitcom norteamericana, revulsivos movimientos ocultos sintonizaban flujos post- e inhumanos; figuras que descentraban el lugar civilizatorio del sujeto como única vía para entender los fenómenos técnicos del mundo. Igual que la imagen apolínea del proyecto perfectil, que oculta un potencial de exceso, un magma donde emerge lo dionisiaco como “flujo turbulento”<sup>256</sup>, la imagen fluctuante y thanatológica del capitalismo surge para cultivar imaginarios y éticas que van más allá del *ciudadano de sí*. La aspiración del diálogo con la economía dionisiaca del capital como “el flujo del deseo impersonal, perpetuamente

---

254. Peter Sloterdijk, *Normas Para el Parque Humano*, 28.

255. *Ibid.*

256. Peter Sloterdijk, *Has de Cambiar tu Vida...*42.

revitalizado en el pulso de la recurrencia, en el surgimiento de nuevas realidades<sup>257</sup>, apenas si deja a la música y el baile como el escenario representativo (por no decir nostálgico) donde la voluntad se entrega, temerosa, a un aceptar su inminente ciberneticización. Bajo esta entrega, nihilista y a la vez ritualizante, el sujeto encuentra cierto elemento catártico frente al sublime negativo que representa la absorción inminente, aterradora y aun así excitante, de un capitalismo en aceleración. Lo inhumano, representado por el sistema tecnológico, es tendencia pura. Su constante moverse (hacia el futuro) se sirve tanto de la línea progresiva del tecno-cognitivism, como de la misma expresión del tiempo como evidencia de su transformación. Para Nick Land, la preservación de la conciencia frente a la voluntad maquínica del capital aparece como un sentimentalismo humanista, una ilusión que pretende adjudicar la creatividad a los individuos (y su capacidad de hacernos libres) como si esta fuera su carácter de distinción. Mientras que la mentalidad nostálgica del sujeto moderno aspira a la emancipación a través del arte, su contexto lo prepara para todo lo contrario: la imposibilidad de un diálogo liberador con lo técnico y más bien un flujo continuado hacia la dispersión de lo social:

Está dejando de ser una cuestión de cómo pensamos acerca de las técnicas, aunque solo sea porque las técnicas están pensando cada vez más en sí mismas. Todavía pueden pasar algunas décadas antes de que las inteligencias artificiales superen el horizonte de las biológicas, pero es completamente supersticioso imaginar que el dominio humano de la cultura terrestre todavía está marcado en siglos, y mucho menos en alguna perpetuidad metafísica. El camino hacia el pensamiento ya no pasa por una profundización de la cognición humana, sino más bien por una inhumana cognición, una migración de la cognición hacia el reservorio planetario de tecnociencia emergente, hacia 'paisajes deshumanizados ... espacios vacíos!' donde se disolverá la cultura humana. Del mismo modo que la urbanización capitalista del trabajo lo abstraigo en una escalada paralela con las máquinas técnicas, la inteligencia se trasplantará a las zonas de datos que ronronean

---

257. Nick Land, *The Thirst For Anihilation* (Nueva York: Routledge, 2005) 18.

de los nuevos mundos de software para abstraerse de una particularidad antropoide cada vez más obsoleta, y así aventurarse más allá de la modernidad. Los cerebros humanos piensan lo que las aldeas medievales eran para la ingeniería: antecámaras para la experimentación, lugares estrechos y parroquiales para estar.<sup>258</sup>

Esta cognitiva técnica, que eslabona las posibilidades del yo a la matriz funcional de un organismo superior, un ser-multitud/singularidad-tecnológica, deviene en una ética particular, un modo de existencia que afirma la subsunción de la vida en la máquina a partir de 1) la aceptación radical de un *yo* proteico y superplástico, el cual da lugar a 2) un desplazamiento radical de sí mismo hacia lo otro, que en este caso viene a ser representado por el sistema tecnológico. Este movimiento hacia la alteridad es simultáneo a su negación, ya que conlleva un paso del ser hacia el no-ser: una transición plasmada en el destino cibernético del ser humano como el colapso de las distinciones entre sujetos y objetos.

Modelado hace más de 20 años, el esbozo inhumano de Nick Land aparece, ante los ojos del presente, como la anticipación apresurada de una serie de cambios radicales que nunca llegaron a suceder. Ni siquiera la música jungle, el drum n' bass o el tecno consiguieron insubordinarse a las políticas del tiempo y las tendencias que determinan la vida de todo género musical. Es por ello que el aceleracionismo se entiende mejor como una estética, un mundo posible pasado, que como una actualización efectiva sobre la infraestructura general del ser. Ello no quiere decir que su filosofía, una antiteoría rica en propuestas, no se haya diseminado en una rica diversidad de corrientes con múltiples variantes. Tampoco quiere decir que en la actualidad no existan fenómenos radicales que amplifiquen la comunicación técnica, y en efecto, anuncien cambios drásticos por venir. El calentamiento global y las pandemias, son el resultado catastrófico de una serie de procedimientos técnicos de producción y explotación. Así mismo, el caso de la tecnología de edición genómica CRISPR/Cas9, la cual permite modificar los contenidos genéticos de los seres humanos cortando y reemplazando

---

258. Nick Land, "Circuitries"...294

secuencias de información, presenta un referente real, donde las versiones más delirantes del sectarismo alfabetizado, que “ansían llegar a conocer los secretos de la escritura del autor del mundo”<sup>259</sup>, colapsan con la posibilidad de la materia de ser tratada como información. De esta manera, lo biológico (que incluye, a la vez que distingue, lo biológico-natural de lo biológico-humano) pasa a ser visto como un carácter en cuya esencia descansa un potencial lingüístico que lo capacita para ser anexado a una matriz codificadora (capitalizable) más allá de su materialidad.

Sin embargo, antes que lidiar con la velocidad de un mundo que se actualiza día a día a partir de nuevos descubrimientos, el grueso de las sociedades contemporáneas recibe las dinámicas del sistema como un espacio que ralentiza la experiencia del progreso. El continuo regular en la experiencia del tiempo, sumado a los breves momentos en los que el desarrollo de las tecnologías distiende pobremente su novedad, sumergen al individuo contemporáneo en un detenimiento inmutable, un sopor que desvirtúa el carácter dionisiaco que Nick Land y su grupo le adjudicaron al potencial creativo y aglutinante del capital.

Por encima del fracaso, la negación del proyecto humano aceleracionista, se inserta en una secuencia histórica abastecida por iniciativas vanguardistas, valiosas por representar alternativas no normadas y agencias irregulares del común proceder. En este sentido, el aceleracionismo aparece dentro de un conjunto histórico que se enuncia como una reserva de posibilidades. Su apuesta por una sumisión a los avatares del capital lo postulan como una propuesta paradójica, hasta cierto punto amenaza reaccionaria, que raya en la esquizofrenia, rechazando a la izquierda por tecnofóbica y llevando un pensamiento de derechas hasta un punto en que este se vuelve irreconocible.

Aunque la inversión de las tensiones verticales en la ética del sujeto, deje ver en la superioridad del sistema el rumbo de su desaparición, la cibernética capitalista a la que el aceleracionismo le rezaba no impidió que los brotes de religiosidad subyacente provocaran un retorno a la diversi-

---

259. Peter Sloterdijk, *Normas Para el Parque Humano*, 24.

dad no-humanista de los modos de tratar el cuerpo (más descarnados y de índole destructiva quizás). Este hecho demuestra cómo todavía en el presente, la lingüística espiritual puede verse modificada por la aparición e implementación de nuevas técnicas, (matizar su inmaterialidad mundializándose; secularizando sus significados por medio de un discurso inmanente) y aun así seguir provocando eventos internos, movimientos ocultos que evaden su desaparición. Pese a todo, las almas todavía trabajan en la era del capitalismo cognitivo.

Solo hasta que nuestra conciencia deje de ser un lugar proclive a la insurgencia, al excedente, lo humano seguirá siendo un espacio indeterminado. Ello significa que todavía es un lugar de la problematización. En efecto, la conciencia, inserta en una epilepsia de escenarios alienantes se presenta como un espacio para la emergencia de ficciones, lo cual quiere decir que, en los límites no regulados de la mente, todavía existen maquinarias espirituales e inhumanidades no maquinizadas que apelan a la emergencia especulativa de nuevas realidades, al diálogo que afirma, incluso negando, la constitución del ser. En vista de sus formas misteriosas y elocuentes, se debe considerar la misma reflexión que Lyotard hacía al respecto de lo inhumano:

¿Y si, por una parte, los humanos, en el sentido del humanismo, estuvieran obligados a llegar a ser inhumanos? ¿y si, por la otra, lo “propio” del hombre fuera estar habitado por lo inhumano? Lo cual haría que lo inhumano fuera de dos clases. Es indispensable mantenerlas disociadas. La humanidad del sistema en curso de consolidación, con el nombre de desarrollo, no debe confundirse con la otra, infinitamente secreta, cuyo rehén es el alma. Creer, como fue mi caso, que aquella puede ser relevada por esta, darle expresión, es engañarse. El sistema, antes bien, tiene como consecuencia hacer olvidar lo que se le escapa. Pero la angustia, el estado de un espíritu asediado por un huésped familiar y desconocido que lo agita, lo hace delirar, pero también pensar, se agrava si se pretende excluirlo, si no se le da salida. El malestar aumenta con esta civilización, la forclusión con la información<sup>260</sup>

260. Jean François Lyotard, “Palabras Preliminares: de lo humano”, *Lo Inhumano* (Buenos Aires: El Manantial, 1988) 10.

La encrucijada queda entre la decisión de qué tipo de vínculo se adecue y con cuál de los dos inhumanos se establece diálogo. Ambos, prestos a acechar el sujeto y su conciencia, hace tiempo dejaron de estar disociados. Saber bajo qué intimidad se adecua a cada inhumanidad es la opción que resta para mediar con las formas violentas de su exteriorización. Entre la indefensión del animal, sus aspiraciones divinas sublevadas y su tecnicidad, yace una nueva versión de la espiritualidad, un transar entre cuerpos y cosas, un volver al animismo en tiempos de software. Allí, donde la línea inhumana se dibuja de ambas partes por su precariedad, la calle se convierte en la reverberación que asimila el caos de los imaginarios. En la ciudad, música y religión emanan como supersticiones de la calle, como formas de escucha y llamado a la pista de baile del futuro que moverá almas y máquinas alrededor del mundo. La pregunta que queda es la siguiente, ¿bajo cuál sonido se implementará el caos técnico de esta latitud?



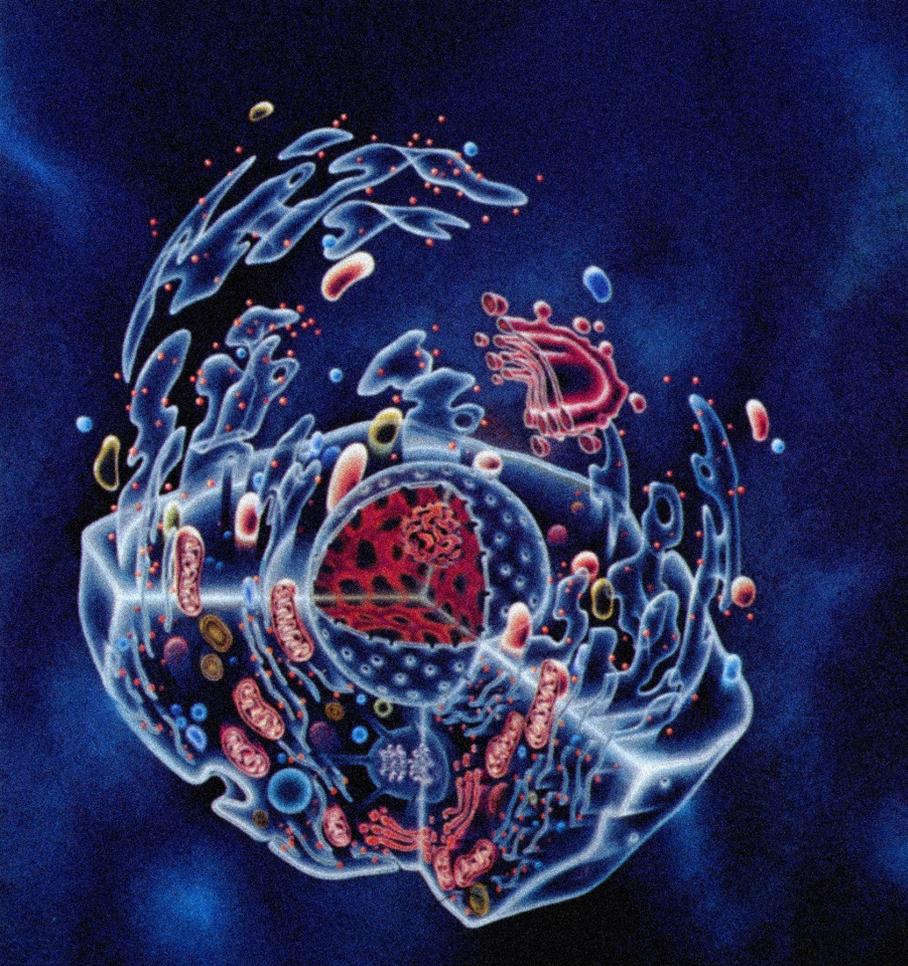


Imagen de la célula atribuida a Denis Horvath, incluida en el catálogo de la exposición *Les Immatériaux* (1985)<sup>261</sup>. Integrando procesos de las artes visuales, las ciencias y la tecnología, *Les Immatériaux* representó uno de los primeros experimentos curatoriales en trasladar una filosofía concreta (de lo inmaterial) al plano de la acción.

---

261. Denis Horvath, “La Cellule”, *Inventaire*, ilustración (París: Centro de la Creación Industrial, 1985).

## Capítulo 3.

# A Dónde se Fue el Mundo

Zero.

(O sobre como ocupar la nada sin usar la materia)

Con la acción de “Robarle la Interfaz a un Dios Ciego” se respalda la existencia de unas *tecnologías de generación de mundos*, por medio de las cuales los sujetos producen el mundo y se producen a sí mismos. ¿Qué implican estas tecnologías a la luz de lo profano? Evidentemente el verbo *robar* aparece en representación de un cuerpo de acciones socialmente vetadas, prohibidas por una autoridad y un poder legislador. Más allá de ofender a un semejante, perpetrar un crimen contra la imagen superior de la divinidad representa un agravante doble, pues, junto al delito, se suma la transgresión de lo sagrado, en otros términos, aquello que se encuentra por encima de lo común: la ley, el sujeto, el mundo, el estado, la tecnología, los mercados, la familia, las ideas, incluso la idea, ahora repartida en millones de formas, de Dios.

Si existen tecnologías de generación de mundos, la acción de robar implica asaltar con su dispositivo un orden de cosas dadas, o robar el dispositivo mismo. De cualquier manera, tanto el mundo como su propia vida pasan a estar en manos del perpetrador.

La idea de un Dios ciego puede hablar de dos lugares, el lugar de la falta de visión, sí, pero más importante el lugar de su exceso, o sea, de la previsión. La ceguera pudo haber llegado como castigo, por haber cometido una trasgresión semejante o incluso peor a la del ladrón. Otra opción es que la ceguera preexista sin un acontecimiento dramático, y se haya cultivado, más que como una deficiencia, como la facultad de ver sin tener ojos con que mirar. La posibilidad de adelantarse a los hechos, esto es, la capacidad de hacerse de las señales que anuncian el futuro por venir, surge como un valor. Por lo tanto, la facultad misma del ciego aparece como un bien el cual robar.

¿Qué clase de acción se está perpetrando al robar una interfaz? Más que robar una máscara a través de la cual los objetos se presentan como un *otro* de la comunicación, entidades que interpelan al sujeto a un grado erótico, la interfaz implica secuestrar la comunicación que se da (de) por medio de los dos (del sujeto y el objeto). Esto significa trasgredir los acuerdos del lenguaje de la técnica en orden de revertirlos, editarlos, impedirlos o transformarlos. Significa interceder gradualmente en las decisiones que hacen lo que las cosas sean y puedan llegar a ser. Finalmente, significa hacerse de los medios para manipular el instante invisible en que una voluntad no óptica le permite a los sujetos engendrar ante sus ojos, la extensión de aquello que puede y no puede ser. Este es el verdadero tesoro de la relación pantalla, la interficie<sup>262 263</sup> que esconde la intimidad del diálogo superficial.

---

262. El concepto de *interficie* designa la otra cara de la superficie. Diccionario Etimológico Español en Línea, “Etimología de Ascetismo”, <http://etimologias.dechile.net/?superficie> (Consultado el 23 de marzo de 2020).

263. “Acudimos a “superficie/interficie” para hacer notar ese “estar fuera/estar dentro”. Caben las consideraciones del mundo virtual subyacente —anhelante de una realidad viertual— y es el caso de los paradigmas metafóricos de la interfaz de usuario. Entonces, se ha producido un trastoque conceptual que pasa de la clásica linealidad téctual a la navegación, de la transmisión a la interacción y de la percepción a la inclusión. El pintor Escher y los escritores Gibson, Borges y Huxley nunca imaginaron que su obra podría convertirse en referente de ese mundo idílico” Héctor Iván Navarro Guere, “Sentir la Pantalla” (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona Facultad de Belles Arts, 1995-97) 7, [https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/51484/HNG\\_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/51484/HNG_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (Consultado el 23 de marzo de 2020).

Hasta el momento, uno de los elementos centrales que soporta la existencia de estas 'tecnologías de generación de mundos' ha sido la problematización de la ficción como un fenómeno subsidiario de un circuito técnico, donde se dispersan y vinculan procesos materiales e inmateriales. La ficción resulta, dentro de otras capacidades de la mente, como aquella que le permite hacerse de todo su poder cognitivo, para interceder en los *juegos de verdad*<sup>264</sup> que dan lugar al mundo y su insurgencia. Ahora ¿qué, específicamente, es aquello que llamamos inmaterial? A primera vista lo inmaterial aparece en oposición a la materia, como una invitación a pensar el vacío. Donde no hay materia no hay nada. Entonces se busca la estimulación de un otro a participar en aquello que existe sin ser sustancia. Una no-cosa<sup>265</sup>. Un inmaterial.

Más allá de su configuración teológica, el juego de engendrar formas *ex nihilo* aparece en la cultura como un fenómeno imposible. Es el residuo de un pensamiento arcaico relegado al ámbito de la *doxa*<sup>266</sup>. Dicho de otro modo: magia<sup>267</sup> en pleno siglo XXI. En efecto, la creación “a partir de la nada” es un espectro que carece de valor analítico, cuyo desenvolvimiento histórico solo ha extremado la superstición y la soberbia de las mentes creativas al conferirles poderes mitológicos. No obstante, la sola idea de engendrar cosas de la nada no deja de ser seductora, pues evoca una figura que se remonta a los orígenes de la genealogía del acto creativo: el dios que transgrede la materialidad y los procesos productivos para manifestar

---

264. “da historia crítica del pensamiento no es ni una historia de las adquisiciones ni una historia de las ocultaciones de la verdad; es la historia de la emergencia de los juegos de verdad: es la historia de las veridicciones entendidas como formas según las cuales se articulan sobre un dominio de cosas discursos susceptibles de ser llamados verdaderos o falsos: cuáles han sido las condiciones de esta emergencia; el precio que, de algún modo, se ha pagado; sus efectos sobre lo real, y el modo en que, vinculando un cierto tipo de objeto con ciertas modalidades de sujeto, ha constituido para un tiempo, un área y unos individuos dados el apriori histórico de una experiencia posible”. Michel Foucault, citado por Miguel Morey, “Introducción. La cuestión del método”, *Tecnologías del Yo*. (Buenos Aires: Paidós, 2008) 26.

265. Una forma de entender una no-cosa podría ser a partir del ejercicio análogo del no-lugar. Este define cierto tipo de existencia que carece de las propiedades que lo definen como tal. Así, para Marc Auge, los no-lugares equivalen a aquellos espacios transitorios que no agregan ni quitan elementos a la experiencia espacial del sujeto. Marc Auge, *Los No Lugares* (Barcelona Gedisa, 2000)

266. Vocablo griego para describir opinión.

267. En este caso, el termino *doxa* significa primitivismo o artimaña.

lo nuevo (de la nada). Es fácil reducir cosas a la nada, mientras que hacer que emerjan de esta es una tarea divina. Esta es la base (in)material de las religiones abrahámicas, aquella donde la fisicalidad se sigue espontáneamente de la voluntad de una inteligencia inengendrada sobre la negación, el cero absoluto o *nihil*.

Cero se descubre fatalmente debajo de la corteza escabrosa de la negatividad lógica. Es el oscurantismo del tipo más tediosamente familiar sugerir que la “nada” del nihilismo es un concepto teológico insoluble. El nihil no es un concepto en absoluto, sino más bien la inmensidad y el destino.<sup>268</sup>

A partir de este primer fermento inmaterial, que de algún modo reconoce cierta agencia sobre la nada más radical, germina una multitud de corrientes de pensamiento orientadas a la “investigación” en torno a un *extra* de la materialidad. Pro o en contra de la creación espontánea alegada por la religión, el colapso de contenidos que vive la cultura, viene a convertirse en el receptáculo de industrias y tradiciones dedicadas a la producción de bienes invisibles, máquinas que producen a su vez máquinas inmatrimales y al hacerlo generan sendos efectos sobre el mundo. En este contexto, se propone revisar tres esferas conceptuales comprometidas con el pensamiento creativo del presente. Tres escenarios que anuncian el circuito en el que la materia y el mundo de los objetos, irradia o concentran algún tipo de *inmaterialidad*, un extra-material, ya sea durante su gestación, por mediación de un diseño o idea que lo precede; su producción y manufactura, mediante la codificación de sus estructuras en intrincados aparatos virtuales; o su experiencia, atravesada por un pensamiento lingüístico/religioso (en tanto que conjunto de creencias) propio de la mente humana. Específicamente, las esferas a revisar son 1) la de la inmaterialidad o lo inmaterial, 2) la de la desmaterialización, particularmente la del objeto artístico, y 3) la de lo virtual, prestando atención tanto a lo virtual como correlato de lo digital como a su corriente potencial o “analógica”.

---

268. Nick, Land. *Thirst For Annihilation*...13.

Paralelo a esto, se detallarán los vínculos y compromisos que aparecen en conceptualizaciones como la de la *labor inmaterial*, con relación a los *ejercicios espirituales*, y el papel del capitalismo cognitivo y la *infosfera*<sup>269</sup>, dos fenómenos que empiezan a cumplir nuevos significados a medida que los modos de producción y la tecnología cambian el paisaje contemporáneo.

La hipótesis que se propone es que juntas, estas tres esferas facilitan la comprensión de lo que de otro modo sería una nube espectral sobre la cual una colección indistinta de fenómenos, incluidas las ficciones, se sitúan para hacer medianamente visibles, y aun así efectivas, sus posibilidades. No resta decir que estas tres nociones se encuentran profundamente comprometidas con las prácticas artísticas contemporáneas y que, pese a que esta revisión no se comprometa enteramente con su materia (no se ocupa del análisis de proyectos específicos como objetos de estudio), sí hace parte y persigue una forma de pensar desde las artes. Con esto se refiere a una labor argumental cuyo aperturismo no disciplinado, coincide con los procedimientos superplásticos en cómo se desarrollan las prácticas artísticas en el presente. En tanto modalidad heterogénea del hacer, las artes se liberan de la tradición del medio como soporte, integrando y modificando procedimientos de otros campos y esferas del conocimiento. Es así como la forma del ensayo escrito<sup>270</sup>, experimentos literarios y otros medios lecto-escriturales, al igual que las modalidades del artista-escritor, el artista-ensayista o el artista-investigador (roles que para el carácter de la presente investigación resultan pertinentes) son posibles a partir de un pensar basado en la experimentación continua, la producción de lo nuevo, el pensamiento en red, el trabajo colaborativo y fundamentalmente, la adquisición de conocimientos sobre el mundo (incluidos los puramente abstractos) que no se ajustan a marcos epistémicos o protocolos rígidos de validez (lo cual no niega que existan). Así las cosas, la ruta para esta revisión inicia con las reflexiones en torno al concepto de lo inmaterial

---

269. Franco Berardi, *Fenomenología del Fin...*

270. Ver por ejemplo el trabajo ensayístico de artistas como Hito Steyerl, Robert Smithson, Pedro Neves Marques, Olafur Eliasson, Gary Zhexi Zhang, Joseph Kosuth, Luis Canmitzer, Mike Kelley. En el caso de Colombia Breyner Huertas o Lucas Ospina y en el caso de México Veronica Gerber, Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg, por mencionar algunos.

realizadas por Jean François Lyotard con la ocasión de una exhibición homónima celebrada en 1985. Su voz se complementa con la visión retrospectiva de las observaciones de Robin Mackay treinta años después y la conceptualización en los años noventa de la noción de *trabajo inmaterial*. En seguida, se da lugar al problema de la desmaterialización del objeto artístico a través de las reflexiones de Lucy Lippard, Joseph Kosuth y Oscar Masotta. Para finalmente, ocuparse de la comprensión y significado de lo virtual como paradigma ontológico de las artes digitales, la estética de los nuevos medios y el momento socioeconómico actual (posfordismo, capitalismo cognitivo o semiocapital).

## Posmaterial.

(Curando al filo de la posmodernidad)

Uno de los abordajes más significativos respecto a la noción de inmaterialidad, se encuentra en la influyente y polémica exhibición *Les Immatériaux* (1985) en español Los Inmateriales, curada por Thierry Chaput y Jean François Lyotard. Presentada hace treintaicinco años, la muestra fue concebida como un intento por transmitir, a través del encuentro y disposición de una serie de procesos materiales de vanguardia, el aterrizaje de una forma de pensamiento específico preocupado por el encadenamiento minucioso entre, arte, filosofía y materialidad.

En efecto, la exhibición integraba una multitud de objetos de distintas épocas, prestando atención a nuevos procesos tecnológicos, instrumentos científicos y obras de arte por igual. Junto a estos, un riguroso trabajo curatorial desplegaba un dispositivo de exposición que en palabras del artista Philippe Parreno: “producía ideas por medio de la disposición de objetos en el espacio”<sup>271</sup>. Una “escenografía, un espacio informativo o interfaz

---

271. Philippe Parreno and Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series 14* (Cologne: Walter König, 2008), 17.

donde los objetos, sonidos, proyecciones, música y textos transmiten una imagen que bordea una “sobreexposición”<sup>272</sup>, dando lugar a un montaje donde los objetos eran consumidos no como objetos *per se*, sino como espacios psicoambientales, conglomerados de relaciones que conformaban entornos instalativos y multitudinarios. Con *Les Immatériaux*, Lyotard reflejaba un momento en el pensamiento en que se cavilaban nuevas formas de hacer filosofía. La labor curatorial fue su forma de aproximarse a una filosofía vuelta expresión.

A un año de su apertura, en el recién inaugurado Centro Georges Pompidou (CGP) y con seis meses de trabajo previo de la mano de Centro de la Creación Industrial (CCI), Lyotard redacta un manuscrito en donde se da a la tarea de abordar algunos temas concernientes a los contenidos conceptuales de la exhibición; particularmente, los motivos e intenciones por los cuales habría que comprometerse con una noción como la de inmaterialidad. Como señala en su texto, así como en varias entrevistas, antes de llamarse *Los Inmateriales*, el título preparado por el CGP para la exhibición era *Les Nouveaux Matériaux et la Creation (Los nuevos materiales y la Creación)*. El motivo de este cambio venía del hecho de que el título original traía consigo una tradición de pensamiento, donde el sujeto, provisto de inteligencia, voluntad e imaginación, analiza un mundo de objetos que le es dado y prueba su dominio sobre estos mediante la creación de nuevos materiales: “al hacer un análisis muy detallado de los datos naturales, la inteligencia llega a ciertos elementos; sintetiza estos elementos, los reorganiza, ayudado por la creatividad y la imaginación y de esta manera engendra objetos hasta ahora desconocidos”<sup>273</sup>. Bajo este procedimiento, que se basa en la centralidad del sujeto como la única inteligencia productiva, se perpetúa silenciosamente la figura de la Modernidad. Frente a este escenario, los inmateriales aparecen como una respuesta a la configuración histórica del mundo.

---

272. Daniel Birnbaum and Sven-Olov Wallenstein, “Spatial Thought”, *E-Flux: Superhumanity* (2016), <https://www.e-flux.com/journal/82/133160/the-genesis-of-technicity/> (Consultado el 23 de marzo de 2020).

273. Jean François Lyotard, “After Six Months of Work...”, *30 Years after Les Immatériaux* (Lüneburg: Meson Press, 2015) 29.

En efecto, la noción moderna de materia es correlativa a la idea de sujeto. Esta se basa en la tendencia a relegar los materiales a un estado de pasividad, dejándolos prestos para ser conquistados: como recursos energéticos, para su explotación, al mismo tiempo que como información, para su eventual análisis<sup>274</sup>. Lo inmaterial, en cambio, surge como una respuesta frente a esta actitud, ya que se presenta como un análisis de las condiciones actuales del estado de la materialidad. Estas condiciones corresponden a un momento en la modernidad en la que el sentimiento hacia la misma no es de júbilo sino de luto. Lo inmaterial es precisamente ese duelo que anuncia el fin de la modernidad; son las fisuras sobre las que la materialidad rompe con la subordinación impuesta por un esquema antropológico en el corazón mismo de su realización.

Para extenderse en la idea de lo inmaterial, Lyotard se basa en una matriz conceptual configurada a partir de las derivaciones de la raíz en sánscrito de la palabra material, *mât*. Sus razones para hacerlo son, primero, entender a los materiales en un sentido amplio, esto es, extendiendo su significado a referentes [*matières*], hardware [*matériels*], matrices [*matrices*], e incluso maternidad [*maternité*]<sup>275</sup>; y segundo, entrar en una estructura comunicacional paradigmática, donde todo lo dado (todo material) es un mensaje. Dicho en otras palabras, cualquier fenómeno, objeto o material, es integrable al lenguaje, y, por lo tanto, integrable a la estructura técnica sobre la cual la tecnología se ha convertido en el fenómeno cultural más importante en la historia reciente de la humanidad.

A partir de esta idea, que básicamente afirma que todo lo existente *habla*, no solo se presupone la completitud del proyecto moderno y con ello la hegemonía del sujeto sobre el objeto, al mismo tiempo, se presenta la ocasión para que este se desestabilice y nuevas vetas de entendimiento sobre la materialidad salgan a la vista. ¿De qué manera ocurre este cambio? Lyotard apunta a que dicho proceso es provocado por los avances tecnológicos en donde:

---

274. Jean François Lyotard, "After Six Months of Work..."...30.

275. *Ibid.*

Vemos una especie de refuerzo, una exageración casi, de la intimidad entre la mente y las cosas. Por ejemplo, en el software que está llegando a ser de uso general en todas las escalas, la mente se incorpora a la materia; productos sintéticos, polímeros, por ejemplo, y todos esos derivados químicos, son asuntos que son el resultado del conocimiento: son instigados por la mente. Bioquímica, o más precisamente, manipulaciones biogenéticas, genética, enseñan que la mente misma, en sus propiedades y características más íntimas, puede ser tratada como materia, porque es materia.<sup>276</sup>

Esta intimidad que el filósofo describe, es la expresión más sofisticada de un circuito técnico en el que, habiendo alcanzado regiones tan profundas en la materia, la relación sujeto-objeto se disipa, siendo sustituida por una continua saga de interacción y síntesis entre elementos. Decir que la mente humana es en sí misma un material, hecho constatado por los avances más recientes en la industria farmacéutica, la neurociencia y todas aquellas industrias ocupadas de la regulación biotecnológica de las operaciones del cerebro, desbancan un esquema metafísico centrado en el sujeto y traen la cuestión de la materialidad al escenario del pensar.

En sus reflexiones sobre la pertinencia actual de la noción esbozada por Lyotard, Robyn Mackay apunta que, tras los recientes avances en la producción de nuevos materiales, a partir del uso combinado de poder computacional masivo y un creciente conocimiento sobre cómo distintas propiedades materiales pueden atribuirse a las características de la materia a nivel cuántico, una era dorada del diseño de materiales se viene anticipando. Allí “los materiales no son más bienes naturales obstinadamente opacos, listos, para ser formados de acuerdo a un proyecto específico”<sup>277</sup>, son, en cambio, estructuras codificadas producto del escaneo y manipulación inmaterial previa a la producción del mismo material<sup>278</sup>. A partir de

---

276. *Ibíd.*, 32.

277. Robyn Mackay, “Meta, Material, Immaterials, Art, philosophy. Curating 30 Years After Lyotard”, *Symposium: Speculations on Anonymous materials*, video de You Tube, 58:25, publicado el 18 de septiembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=tsPOTOLBe4o&t=218s> (consultado el 23 de marzo de 2020).

278. Robyn Mackay, “Immaterials, Exhibition, Acceleration”, *30 Years after Les Immatériaux* (Lüneburg: Meson Press, 2015) 217.

esto y teniendo como punto de referencia casos como el de *Materials Project* de la Universidad de Berkeley, quienes pueden acceder, buscar y comparar en una base de decenas de miles de datos de materiales inorgánicos, se dirá que, así como un banco de memoria computacional está disponible como el espacio de posibles configuraciones prestas para ser investigadas, de igual manera, el espacio neuronal del cerebro puede entenderse según los nuevos procedimientos sobre los cuales la esencia misma de lo material está siendo determinada. Esto claro a una escala menos *potente* (en términos de poder computacional).

La analogía entre el cerebro y la vanguardia en procesos de obtención de materiales, conduce a Mackay a las mismas conclusiones que Lyotard conceptualizaba treinta y seis años antes con lo inmaterial: “Antes de ser sujetos que dominan los materiales o el recipiente destino de los mensajes de los materiales, los humanos también aparecen como complejos de materia estructuralmente codificada diseñada por nadie”.<sup>279</sup> Con esta definición de lo humano, el filósofo británico presenta el horizonte inmanente que se pretende con lo inmaterial, a saber, una imagen contemporánea de entender los materiales, fuertemente vinculada a procedimientos informáticos, propios de los lenguajes-máquina. Frente a estos, los seres humanos ya no pueden confiar en su categorización intuitiva de los objetos ni en sus propias capacidades para procesar lenguajes con la misma potencia que lo haría un computador. La superación de las capacidades humanas hace efectivo un movimiento ontológico en el que el sujeto no es más un espacio privilegiado de la inteligencia. Como no existe un terreno común donde las formas históricas de como el ser humano interactuaba con el mundo puedan empatarse a las nuevas maquinarias simbólicas de la tecnología reciente, su lugar como creador-diseñador-usuario es reemplazado por el de un transmisor de descubrimientos automáticos. Esto quiere decir que, su inteligencia, aquella que lo ubicaba por encima de los materiales, deja de ser un valor de diferencia y el ser humano comienza a operar como un intermedio de una corriente que no empieza ni termina con él.

---

279. Robin Mackay, “Meta, Material, Immaterials, Art, philosophy...”

Reconfigurada por “ubicuos mecanismos de abstracción”, la mente humana pasa a ser uno más de los transformadores que, como el resto de máquinas de lenguaje, *genera inmatrimales* a medida que “extrae y contrae flujos de energía-información”. De este modo, dice Lyotard, el ser humano deja de ser sujeto y pasa a ser una sinapsis, “una suerte cliqueo interactivo entre la complicada interface entre campos donde partículas de elementos fluyen vía canales de ondas”<sup>280</sup> y donde su única grandeza recaerá en ser una de las más sofisticadas e impredecibles de estas interfaces.

A lo largo de su excurso, Lyotard señala una serie de conceptos vinculados a la orientación conceptual de lo inmaterial. Lo inmaduro, lo in-creado, lo inmediato, lo inmortal y lo insexuado, se agendan al itinerario inmaterial para configurar una política respecto a lo que puede llegar a ser su realidad, que, sin ir más lejos y de la manera más escueta, podría entenderse como la lingüística no verbalizada, en como los materiales, la energía y la información se sintetizan, codifican, fluyen, reconfiguran y se abren hacia lo nuevo.

Sin reducir lo inmaterial a lo tecnomaquínico, esto es, al trabajo de las inteligencias no humanas, y a la vez admitiendo el conocimiento y la reflexión en torno a lo inmaterial como resultado de sus procesos, se dice que, la definición de lo que es y no es inmaterial todavía se mantiene *abierto*. Al igual que lo inhumano, la imprecisión natural de todo acontecimiento sin referente, una tendencia propia de la abstracción humana y sus evacuaciones extremas (irracionales), junto a los efectos que los avances en el desarrollo tecnológico computarizado generan sobre la cultura, más específicamente el modo en que el lenguaje (codificado) determina la manera en como significamos el mundo (pragmáticamente), integran sus poderes para levantar un sincretismo tecnológico que, aun con su alta sistematización y prefiguración inmaterial (de la materia, la vida y la conciencia vuelta materia), todavía conserva un generoso espacio de indeterminación. En este sentido, el proyecto trazado con los inmatrimales, puede leerse como una materialidad activa, mediada por una inteligencia no humana, que además integra simétricamente al sujeto. De ahí se puede

---

280. Jean François Lyotard, “After Six Months of Work...”...36.

desencadenar la agenda de propiedades [in], que advierte una comprensión post-humana de la materia, al mismo tiempo que arrastra a los cuerpos hacia una nueva definición de lo que estos pueden llegar a ser. Al ser atravesados y superados tecnológicamente, las corporeidades humanas, que no son solamente carne y hueso, sino también nubes de imágenes, corrientes de deseo y algoritmos no numéricos de impredecibilidad, dejan de ser sujetos y pasan a ser puras trayectorias de posibilidad.

Hasta este momento, se ha dicho que lo inmaterial es la presuposición y emergencia de nuevos materiales, resultado de la intermediación de procesos virtuales y comunicativos. Así mismo, se habla de un ser humano que deviene materialidad y, por lo tanto, se abre a una nueva conceptualización de sí mismo que confluye hacia una cultura cibernética que integra o colapsa sus indeterminaciones, a partir, o más bien, en correspondencia con un plano tecnológico (inteligencia material superior). Estas ideas alrededor de lo inmaterial despliegan todo su significado en el contexto de las determinaciones históricas que supone el posfordismo en tanto nueva fase productiva, y la configuración de una nueva clase trabajadora: el cognitariado. Es allí donde las prefiguraciones de Lyotard bajo la rúbrica de la posmodernidad se actualizan y potencian su investigación de las sociedades del saber.

Regresando a *Les Immatérioux*, Riccardo Bolognino, quien a su vez sigue las ideas de Tara Mc Dowell, señala cómo la curaduría realizada por el filósofo:

exhibía, concretamente, varios de los postulados pregonados por Lyotard en su clásico *La Condición Posmoderna* (publicado apenas seis años antes): hacía saltar la lógica cartesiana según la cual la visión es el sentido dominante; en lugar de L'âge des lumières y sus certezas, instalaba incertidumbre e inestabilidad, garantizadas por las flébiles luces que iluminaban las salas, la desaparición de los cubos blancos, la falta de divisiones del espacio, salvo las bandas sonoras que funcionaban como fronteras invisibles. Cualquier recorrido predeterminado (vale decir, en jerga lyotardiana, metanarración) era negado en pos de una pluralidad de puntos de vista y de la imposibilidad de transitar cualquier tipo de camino lineal.<sup>281</sup>

281. Ricardo Bolognino, "Este es el futuro, dijo el pasado" *La Diaria*, (2015) <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/6/este-es-el-futuro-dijo-el-pasado/> (consultado el 23 de marzo de 2020)

Efectivamente, es imposible no establecer diálogos entre la especialización filosófica de *Les Immatérioux* y las ideas desarrolladas en *La Condición Posmoderna*, en donde la hipótesis era que “el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna”<sup>282</sup> Precisamente, este cambio de paradigma es objetivado por los avances y procedimientos tecnológicos presentados en la exhibición. Allí, aquellas transformaciones que inciden en la investigación y la transmisión del conocimiento se presentan como una *dramaturgia de la información*:

Los Inmateriales es una especie de dramaturgia entre la finalización de un período y la ansiedad por una era emergente en los albores de la posmodernidad, y en este sentido, es parte de un proyecto filosófico y artístico. Busca despertar una sensibilidad que ya existe, sentir lo extraño en lo familiar y lo difícil que es tener una idea de lo que está cambiando.<sup>283</sup>

Lo inmaterial se sigue de un movimiento general a la vez que lo sustenta, la sociedad postindustrial. Esta se define principalmente por reemplazar los procesos de manufactura englobados en la idea de la fábrica (modelo industrial basado en la producción en cadena o la línea de montaje) y dedicarse a la gestión de la esfera del conocimiento, concretizada en términos de información: descentralizada y ocupada de la dimensión no matérica del producto de consumo (telecomunicaciones, redes financieras, publicidad, servicios, entre otros). El *posfordismo*, término que describe el nuevo paradigma económico, alega un nuevo estado de productividad ocupado de la manufactura, el alcance y la distribución de objetos no físicos: datos, imágenes y símbolos, pero también, experiencias, deseos, saberes y mundos.

---

282. Jean François Lyotard. *La Condición Posmoderna*...6.

283. “Comunicado de prensa de Les Immatérioux” *Socks*, (1985) <http://socks-studio.com/2014/07/16/les-immateriaux-an-exhibition-of-jean-francois-lyotard-at-the-centre-pompidou-1985/> (consultado el 23 de marzo de 2020)

## Trabajar en la nada. (La labor inmaterial sigue siendo labor)

Hoy en día, las grandes empresas internacionales carecen de locaciones específicas que identifiquen efectivamente sus procesos productivos. Esto se debe a que la fuente de sus beneficios no descansa en la manufactura del producto sino en el diseño y gestión de su “aura” comercial. Casos como el de la compañía de artículos deportivos Nike, que únicamente desarrolla “conceptos de zapatos” y la filosofía/branding de su producto: *Just do it*, aparecen como modelos económicos que apuntan hacia la desterritorialización de la producción. A diferencia del aspecto ‘creativo’, la fabricación y el marketing del objeto quedan relegados a empresas satélites y titulares de licencias repartidos en todo el mundo. Estas organizaciones de segundo orden, se encargan de ejecutar las ideaciones generadas por la marca base: diseños ‘materializados’ que más adelante la compañía adquiere, distribuye y vende como zapatos.

La implementación de estas dinámicas productivas es el resultado de la economía inmaterial. Esta “se desarrolla preferentemente a partir del sector terciario y está directamente ligada a la tecnología informativa y de comunicación. Es la economía predominante de los últimos treinta años”<sup>284</sup>. Su carácter debe ser interpretado a la luz de una gestión simbólica que no niega su materialidad. Finalmente, el zapato es adquirido por la más variada multitud: étnica y políticamente diversa, con un acelerado metabolismo cultural. La sociedad contemporánea adquiere el producto y junto a este su prolongación no física, un desdoblamiento de la cosa que la presenta como una experiencia inmaterial. Considérese el ejemplo del modelo de zapato *Nike Cortez*. Lanzado al mercado para que coincidiera con los Juegos Olímpicos celebrados en México en 1968, su nombre era

---

284. Francisco Pérez Cortés, *Lo Material y lo Inmaterial en el Arte y Diseño Contemporáneo (Materiales, Objetos y Lenguajes Virtuales)*, (Ciudad de México: Universidad Autónoma metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Arte para el Diseño, 2003) 42.

una respuesta a la estrategia de mercadotecnia de su principal competidor. Para la misma ocasión e inspirado en la leyenda del tesoro Azteca, Adidas había promocionado su zapato con el nombre de *Golden Aztec*. Aludiendo a la conquista de México, Nike se impuso simbólicamente sobre Adidas al integrarse al mercado mexicano tal y como lo hizo en su momento el conquistador español. Recargado con los acontecimientos convulsos ocurridos en el 68, el significado del zapato y su uso, particularmente en México y Estados Unidos, lo infiltrarían en la historia de los objetos como un atractor dinámico de la identidad cultural de dicha región. A expensas de la violencia corporal que rodeaba su imagen, las zapatillas Cortez se dispersaron en el mundo junto a la nube de contenidos iconográficos que las rodeaba. Pasando de ser un artículo deportivo, a ocupar un rol como indumentaria urbana, con un fuerte carácter como marcador social, los Nike Cortez se posicionaron en el circuito global como un artículo de culto, esto es, como una garantía material de status obtenida con el tiempo. En consecuencia, el consumo del zapato no solo vendría a ser su uso en cuanto tal. Su compra traería consigo la historia de su significación<sup>285</sup> y las sutiles pero importantes impresiones de su diseño sobre el imaginario de masas: la evaporación informática subsecuente al desangramiento narrativo del zapato.

Si bien es cierto que la información opera bajo la categoría de inmaterial, si se desprende definitivamente de su correlato físico, esta correría el riesgo de desaparecer: “Es posible copiarlas (las informaciones), transmitir las y multiplicarlas fácilmente, es cierto. Pero si se desvanece todo emplazamiento de inscripción «material», la información desaparece definitivamente”<sup>286</sup>. Este es un aspecto fundamental: lo inmaterial no existe sin lo material y como tal, requiere de una fuerza de trabajo que lo reproduzca. Lo inmaterial es el resultado invisible de una labor visible. Si las fabricas dejasen de existir los trabajadores no. Es aquí donde el postoperaismo y el

---

285. La disputa comercial por el dominio económico durante los juegos olímpicos, su uso como marcador social con el cual se identifican determinadas pandillas en Centroamérica, su representación como artículo de colección, su aura comercial o hype, etc.

286. Pierre Levy, *¿Qué es lo Virtual?...*43.

autonomismo italiano amplían la noción de lo inmaterial hacia la dimensión del trabajo. Con la noción de labor inmaterial se mapean las relaciones generadas con la entrada de las sociedades contemporáneas a lo que se conoce como capitalismo cognitivo.

Acuñado por el pensador Maurizio Lazzarato a principios de los años noventa y desarrollado de la mano de otros teóricos (Antonio Negri, Michele Hardt, Paolo Virno, y Franco Berardi) el concepto de trabajo inmaterial surge como herramienta de análisis para observar la realidad del trabajo en el horizonte de “la reorganización digital del capital”<sup>287</sup>. Este describe la nueva forma que cumple el trabajo en el contexto de la desterritorialización de los procesos productivos y la forma “cada vez más “inmaterial” de las relaciones sociales, redes de comunicaciones y sistemas de información”<sup>288</sup> incluidas las redes afectivas y de experimentación cultural<sup>289</sup>. En este contexto, la productividad del trabajador se define por el aumento de sus capacidades creativas y la progresiva absorción de la subjetividad por parte del capital. Con la reestructuración de las grandes fábricas en empresas y corporaciones multinacionales, la producción de capital no solo ocupa el tiempo de trabajo, sino que se desborda fuera de la esfera productiva, cubriendo la totalidad de la existencia. Al producir bienes que no se agotan con su consumo, el trabajador carga consigo, en su tiempo libre y en su interioridad, el peso cognitivo de lo inmaterial. Lazzarato describe las dinámicas del nuevo horizonte del trabajo invocando las prescripciones del nuevo management: ““es el alma del operario la que debe descender en la oficina”. Es su personalidad, es su subjetividad que debe ser organizada y comandada. Calidad y cantidad de trabajo son reorganizadas en torno a su inmaterialidad”<sup>290</sup>. Con la labor inmaterial se articula un discurso donde la inmaterialidad responde por la naturaleza

---

287. Víctor Hermoso de Mendonza, *Pensar el fin. Del rechazo del trabajo al horizonte post-trabajo*, (Trabajo Final de Grado, Universitat Oberta de Catalunya, 2019) 14.

288. Joasia Krysa, *Curating Immateriality* (Brooklyn: Autonomedia, 2006) 9.

289. Juan Carlos Valencia Ricón, “Propuesta de tipología de movimientos sociales en Internet”, *Movimientos Sociales en Internet* (Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2014).

290. Maurizio Lazzarato y Antonio Negri, “Trabajo Inmaterial y Subjetividad”, *Trabajo Inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. (Río de Janeiro: DP&A Editora, 2001) 12.

material, así como por la ocupación del espíritu (su voluntad, su imaginación, su deseo, sus espacios de posibilidad) por parte del capital.

En efecto la mente, el lenguaje y la creatividad, aquellas “herramientas primarias en la producción de valor”<sup>291</sup> constituyen la dimensión semiótica sobre la cual el concepto de inmaterial se instaura como estándar productivo. De ahí que sus operaciones describan las actividades de un *alma* leída en términos materialistas, o lo que Berardi describe como “el aliento vital, que convierte la materia biológica en un cuerpo animado”<sup>292</sup>. Siguiendo a Spinoza, el pensador italiano dirá que el alma es aquello que los cuerpos pueden llegar a hacer. En tanto cuerpo, el semiocapitalismo, forma que adquiere el capital bajo el modo de producción posfordista, encuentra su alma en el lenguaje y el dinero, que no son metáforas “y aun así son in-materiales. No son nada, y aún si pueden hacer todo: mueven, desplazan, multiplican y destruyen”<sup>293</sup>. Esta figura espiritual, interpretada bajo una óptica inmanente, servirá de complemento de la noción del *general intellect*, o el cognitariado.

Extraída del *Fragmento sobre las Máquinas* de la obra *Grundrisse* (1857-1858) de Karl Marx, la idea del *general intellect* describe el estado multitudinario del trabajo (clase trabajadora ahora intelectualidad de masa) cuando la inversión de subjetividad y conocimiento humano pasa a convertirse en el principal medio de producción. Esto sucede cuando las tecnologías resultantes de la fuerza de trabajo individual y colectivo, visibilizan al intelecto como fundamento del capital: “Este es el conocimiento objetivado en capital fijo e integrado en el sistema automatizado de la maquinaria”<sup>294</sup>. Con el ascenso de los dispositivos digitales, el potencial innovativo del trabajador, su toma de decisiones, su capacidad de gestión y administración de la información, y en general, el conjunto de actividades mentales que lo determinan como un organismo inteligente, pasa a reemplazar al trabajo manual (ahora ejecutado por máquinas programadas automáticamente)

---

291. Franco Berardi, *Souls At Work* (Los Angeles: Semiotext(c), 2009) 21.

292. Franco Berardi, *Souls At Work*...

293. *Ibíd.*, 22.

294. Paolo Virno, “General Intellect,” *Lessico postfordista: dizionario di idee della mutazione* (Milan: Feltrinelli, 2001) 146–151. Paolo

como la principal actividad de la producción de valor. El nuevo rol del trabajador como *operador cognitivo* intensifica su centralidad en los modos de enriquecimiento del capital y con ello garantiza las dinámicas económicas del universo inmaterial.

Ahora bien, *poner el alma a trabajar*, frase que sintetiza la idea del trabajo en el semicapitalismo, no es simplemente la actividad abstracta de trabajar con datos y símbolos. Es, fundamentalmente, la red estético-afectiva sobre la cual sus efectos se hacen manifiestos. Poner el alma a trabajar expresa la movilización más allá de las operaciones intelectuales que implica el trabajo inmaterial. Dicho en otras palabras, aquel aliento vital que hace al cuerpo moverse. Como apunta Smith el “capitalismo es la movilización de un *pathos* y de la organización de un estado de ánimo; su tema, un campo de deseo, un punto de inflexión para un afecto impersonal que circula como un rumor. El cognitariado lleva un virus”<sup>295</sup>.

Pese a la realidad del comentario de McDowell al preguntar si “Desde nuestro punto de vista contemporáneo<sup>296</sup>, ¿hay algo, ya sea una investigación filosófica o un fenómeno histórico, más anacrónico que la posmodernidad?”<sup>297</sup>, la interpretación que hace Lyotard, a propósito de

---

295. Jason Smith, “Introducción”, *Souls At Work* (Los Angeles: Semiotext(e), 2009) 10.

296. Con ello la autora se refiere a una contemporaneidad ‘post-posmoderna’, a saber, un momento en el tiempo y la discursividad donde la categoría de posmodernidad fue rebasada como indicador epistemológico y cultural de la sociedad. Ya sea por su insuficiencia respecto a la emergencia de nuevas prácticas, su caducidad en términos de novedad literaria, las numerosas críticas relacionadas a sus debilidades metodológicas y una supuesta falta de objetividad, las propuestas aledañas a su concepto, así como aquellas asociadas con el posestructuralismo francés, pronto se verían eclipsadas por nuevas teorías, enfoques y, principalmente, por la emergencia de una realidad contraria a la de sus postulados. En este contexto, parece relevante traer a colación uno de los momentos más polémicos durante las disputas contra los autores llamados ‘posmodernos’ (Jean François Lyotard, Jean Baudrillard, Gianni Vattimo, Julia Kristeva, entre otros). Este será el caso conocido como el ‘Escándalo Sokal’ nombrado así a raíz de que el físico estadounidense Alan Sokal consiguiera engañar a una prestigiosa revista de humanidades (Social Text), al conseguir que esta le aceptara un artículo donde argumentaba, con terminología posmoderna, cómo la gravedad era un constructo social. Un año después, Sokal publicaría junto a Jean Bricmont el libro *Imposturas Filosóficas* (1997), en donde acusaba a varios autores de utilizar indiscriminadamente terminología científica sacada de contexto. (Véase: Alan Sokal y Jean Bricmont, *Imposturas Intelectuales*, Barcelona: Paidós, 1999; Ernesto Castro, *Contra La Posmodernidad*, Barcelona: Alpha Decay, 2011).

297. Tara McDowell, “Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène”, *Art Agenda* (2015) <https://www.art-agenda.com/features/235949/les-immatériaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistene> (consultado el 24 de marzo en 2020).

la condición del saber cómo base productiva de las sociedades contemporáneas, encuentra continuidad en el planteamiento italiano en torno al trabajo inmaterial. Como señala Chignola<sup>298</sup>, quien se da a la tarea de reconstruir genealógicamente el pensamiento del posoperismo a partir de cuatro figuras prominentes que anteceden su pensar: Foucault, Deleuze, Baudrillard y Lyotard, este último sobresale por ser quien analiza cómo con el giro posfordista, las funciones productivas del lenguaje y el signo, no deben ser leídas únicamente en términos de instauración tecnocrática de sistemas lingüísticos, sino que con estos, se desenvuelve una pragmática que evita que el sujeto sea interpretado como un efecto residual de los mismos, ya que “valoriza la performatividad y el agonismo de los juegos lingüísticos”<sup>299</sup>. Con ello se coloca al trabajador como un nodo irreducible (no objetivable) del circuito tecno lingüístico y se evita interpretar a los sistemas informáticos como una configuración binaria con entradas y salidas (inputs and outputs). Bajo esta disposición, el sujeto entra al reino informático desde sus dimensiones cognitiva y sensorial, dando lugar a la emergencia de disensos y al mantenimiento del trabajo vivo (*ergo*, la posibilidad no computable).

En este contexto, es interesante destacar la labor realizada por la UNESCO con el Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Esta iniciativa pretende integrar (y de este modo legitimar) el repertorio de formas inmateriales que eluden el paradigma de los sistemas de información. Sus implicaciones, sin embargo, más allá del reconocimiento y protección internacional de prácticas, conocimientos y herencias culturales marginalizadas, pueden llegar a tener consecuencias negativas relativas al extractivismo y la comercialización de saberes y epistemologías “*otras*” en tanto bienes de valor.

Efectivamente, la iniciativa de la UNESCO “se convierte en un dispositivo para hacer que otra capa de la cultura global sea visible y se pueda buscar a través de largas distancias, y un mecanismo amplificador del

---

298. Sandro Chignola, “¿Italian Theory? Apuntes para una Genealogía” *Pasajes de Pensamiento Contemporáneo*, no. 49 (2016) 64-78.

299. Sandro Chignola, “¿Italian Theory? Apuntes para una Genealogía” ... 70.

patrimonio, que puede permitir que se convierta, de la cultura, en una base de datos de conocimiento y vuelva a la cultura nuevamente”.<sup>300</sup> La misma cualidad inmaterial y la posibilidad que esta le confiere para integrarse al circuito informático, son aquellos factores que transforman al patrimonio en un bien susceptible para su explotación.

Antes que profundizar en las derivaciones políticas que supone esta situación, se presenta la definición de la UNESCO como evidencia del alcance y la expresión del concepto inmaterial en contextos culturales específicos:

La Unesco define el patrimonio oral e inmaterial como “el conjunto de creaciones basadas en la tradición de una comunidad cultural expresada por un grupo”. Lengua, literatura, música y danza, juegos y deportes, tradiciones culinarias, los rituales y mitologías, conocimientos y usos relacionados con el universo, los conocimientos técnicos relacionados con la artesanía y los espacios culturales se encuentran entre las muchas formas de patrimonio inmaterial. El patrimonio inmaterial es visto como un depósito de la diversidad cultural, y la expresión creativa, así como una fuerza motriz para las culturas vivas. Como se puede ser vulnerable a las fuerzas de la globalización, la transformación social y la intolerancia, la Unesco alienta a las comunidades para identificar, documentar, proteger, promover y revitalizar ese patrimonio.<sup>301</sup>

Sin ir más lejos en el despliegue del concepto de inmaterial, se identifica su valor como un activo en disputa, cuya tendencia natural hacia la desterritorialización le constituye como una red integrada por inteligencias, materialidades, acontecimientos e informaciones, en la difusión de un panorama contemporáneo por venir. A pesar del uso histórico que se le ha dado, parece inevitable desligar lo inmaterial de la retórica de la

---

300. Thomas Hirsch, Julieta Aranda, Brian Kuan, Anton Vidokle. “Architecture as Intangible Infrastructure,” *E-flux*. no. 66 (2015) <https://www.e-flux.com/journal/64/60836/editorial-architecture-as-intangibleinfrastructure-issue-one/> (Consultado el 24 de marzo de 2020).

301. UNESCO, “Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage” (2003) [http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL\\_ID=17716&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) (Consultado el 24 de marzo de 2020).

desmaterialización. Sobre todo, cuando ambos conceptos surgen como momentos y líneas de pensamiento cuyos contenidos se superponen, mezclan y difunden en el plano abierto de la materia.

Esta discusión, sobre si lo inmaterial es una desmaterialización o no, fue uno de los debates que tuvieron lugar dentro del panel de filosofía realizado en el marco de la exhibición *Speculation on Anonymus Materials* realizada en Kassel en el 2014, escenario donde Robyn Mackay presentaría sus reflexiones en torno a las ideas de Lyotard (leídas en el contexto de la producción contemporánea de materiales), y donde previamente, el tema de lo inmaterial y la exposición curada por el filósofo francés habían sido el *opening theme* de la ponencia del filósofo Maurizio Ferraris titulada *Why Matter Matters*. Para este último, *Les Immatérioux* constituiría uno de los hitos donde la comprensión de lo digital había sido malinterpretada como la desmaterialización del objeto artístico (en su afán por captar la nueva ola que venía con la aparición del computador y la tecnología digital). La discusión, aunque breve, abordaría precisamente la distinción entre desmaterialización y lo inmaterial.

## ¿A-materialización?

(La materialización del espacio de las ideas)

En orden de continuar con el esquema propuesto, se pasa a profundizar en algunas ideas y consecuencias que trajo la desmaterialización en el arte en cuanto a giros conceptuales, movimientos artísticos, diálogos y disputas en torno a una producción vinculada al desarrollo de procedimientos no materiales. Para hacerlo, se apoya en las aportaciones de quien, se podría decir, es la figura central de la teoría en torno a la desmaterialización, esta es la crítica norteamericana Lucy Lippard. En particular se revisan las ideas desarrolladas en su texto *La Desmaterialización del Arte* (1967) escrito a cuatro manos junto a John Chandler. Como correlato y

contrapunto a sus ideas, se presentan las reflexiones de Oscar Masotta, teórico y artista argentino, conocido por haber introducido el pensamiento de Jaques Lacan en Argentina, quien por las mismas fechas en que Lippard publicaba sus ideas, ejecutaba una serie de procesos cercanos al happening y a los nuevos medios bajo premisas y reflexiones similares.

En el artículo *La Desmaterialización del Arte*, publicado a finales de 1967 en la revista *Art International*, Lucy Lippard reconoce un cambio en la trayectoria que llevaban los procesos artísticos, hacia un marcado “arte ultra-conceptual que pone énfasis casi exclusivamente en el proceso mental”<sup>302</sup>. Este fenómeno, iniciado en la década de los 60, trae consigo una “profunda desmaterialización del arte, en especial del arte como objeto, y si prevalece, el objeto de arte puede resultar del todo obsoleto”<sup>303</sup>. Reconociendo una tendencia hacia el ‘proceso’, Lippard supone una definición del arte fundada en su origen material. El objeto artístico, hasta entonces definido por una ontología concreta, su objetualidad-cosa, pasa a convertirse en acontecimiento. Creación vuelta evento creativo: ideación, conceptualización y proceso. Con este cambio, el centro ontológico del arte deja de presuponer una realización tangible, basada en las cualidades físicas y simbólicas de un artefacto cultural (x), para empezar a definirse como el nudo de tendencias o fuerzas que lo acompañan<sup>304</sup>. Ya no se trata del ser de la cosa, sino de la ocasión de llegar a serlo, es decir, su virtualidad.

La idea de una realidad ‘mental’ del arte, producto de su desmaterialización, se apoya fuertemente en la revisión de la producción de diversos artistas norteamericanos de la década de los sesentas, quienes, a pesar de la heterogeneidad de sus procesos, coincidían con cierta ‘negación del objeto artístico’. Sea mediante la persecución del arte como idea, o a través de la ejecución de un arte como acción, el objeto es considerado

302. Lucy Lippard, “La Desmaterialización del Arte”, *Sistemas, Acciones y procesos 1969-1975* (Barcelona: Proa, 2011) 106.

303. Lucy Lippard, “La Desmaterialización del Arte”...

304. Pierre Levy, *¿Qué es lo virtual?* ... 11.

un “epilogo del concepto en su desarrollo”<sup>305</sup>. En otros casos, el objeto simplemente se dispersa en una expansión de procedimientos cuyo significado es inseparable del contexto (entornos no artísticos). Independientemente se trate de actividades que privilegian el tiempo, como el filme, el happening, el performance o la acción, o mediante rigurosas formas seriales resultado de premeditados y pintorescos ejercicios mentales, esta *negación de la materia* aparece como un elemento común hacia el cual los procesos identificados por Lippard tienden a llegar.

Una manera de ilustrar la idea de desmaterialización es a través de los *Statements* del artista conceptual Lawrence Weiner:

- (1) The artist may construct the piece.
- (2) The piece may be fabricated.
- (3) The piece need not be built.

Each being equal and consistent with the intent of artist, the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership<sup>306</sup>

Como se puede notar, la declaración que hace Weiner con estos enunciados, conforma una progresión hacia el ‘desvestimiento’ formal de la obra a realizar. Como indica su autor, la intención del artista al ejecutar cualquiera de las tres variantes le confiere una consistencia por igual. Este es el paradigma de la desmaterialización: simetría entre la materia, la forma y la idea. La obra “no tiene que ser realizada físicamente, es suficiente la operación mental, así que hablamos de una obra sin cuerpo, alojada en el lenguaje, en la pura intencionalidad”<sup>307</sup>. En otras palabras, la inmaterialidad concebida como obra de arte.

---

305. Lucy Lippard, “La Desmaterialización del Arte”...

306. Lawrence Weiner, (1968). “Statements”. *Language as Sculpture: Physical/Topological Concepts*. <http://radicalart.info/concept/weiner/> (consultado el 24 de marzo 2020).

307. Carmen Bernárdez, *Historia del Arte Contemporáneo y materialidad* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016) 8.

La emergencia de la desmaterialización del arte, identificada con la inclinación, el interés o la atención de los artistas sobre el concepto o la estructura operativa de la idea, pasa a desdoblarse a una serie de argumentos, actitudes y tendencias en torno al nuevo formato de la experiencia inmaterial. Así, la reducción a lo ‘menos’ del componente físico de la obra de arte, es seguida por una serie de requerimientos experienciales, necesarios para darse al encuentro con obras ultra-conceptuales. La exigencia de una mayor participación por parte del espectador, una dedicación más intensa, de tiempo y atención, y una obligada serenidad o paciencia, a la hora de afrontar temporalidades propias del efecto psicológico que surge cuando hay ‘poco que mirar’, son algunas de estas. Haciendo referencia a un esquema progresivo, en el cual, la última fase supone una aparente superación de la estética como paradigma de las artes, Lippard dirá que “El arte desmaterializado es pos-estético sólo por su creciente énfasis en lo no visual”. Esto tiene que ver con la fuerte inclinación lingüística derivada de subordinar la resolución material *in extremis*, al valor de la sola idea.

Esta desfavorecida situación material no siempre requiere de la completa eliminación del elemento físico-visual o de su depreciación en tanto elemento ‘objetual’, más bien implica la continuación de cierta *actitud metafísica* con la cual una generación de artistas anteriores, principalmente a través de la figura de Marcel Duchamp, alentaban un proceso de inflación conceptual en la obra de arte, haciendo como si la idea no fuera solamente una idea, sino un complejo mental de “estructuras conceptuales invisibles que conectan por asociación o electricidad las formas visibles”.<sup>308</sup> Esta forma de describir la experiencia de los objetos, su síntesis en cuanto tal y sus efectos sobre otros agentes interactuantes (espectadores), ganaría tal popularidad dentro del arte conceptual, que podría interpretarse como su orientación espiritual. Su forma de pensar condujo a los artistas conceptuales a concebir el acontecimiento entre forma e idea, de la misma manera que lo hizo Duchamp con su obra el *Gran Vidrio* (1915–1923), como un “Vehículo rigurosamente metafísico para transmitir una idea”<sup>309</sup>.

308. Lucy Lippard, “La Desmaterialización del Arte”... 112.

309. Marcel Duchamp citado por Lucy Lippard, “La Desmaterialización del Arte”...

Esta función del objeto artístico como *carrier* (portador) de la idea, sería definitivo para una futura y generalizada aceptación del arte como procedimiento o modo de hacer experimental más allá del oficio. Como consecuencia de este movimiento, la pérdida de solidez que representaba la dimensión objetual, traería consigo todo un repertorio de materialidades transparentes que reflejaban el entusiasmo hacia la desaparición, textualidades que hacían evidente la virtualidad del lenguaje, o ejercicios, cuya idea se translucía u opacaba con el diálogo que establecían con la materia, la cual respondía en su nombre al interior del espacio expositivo.

La tendencia hacia la austeridad material y progresiva desaparición del objeto en las prácticas artísticas, pronto encontraría su plenitud en las afirmaciones de algunos que, como dice Lippard “sostienen que la idea se autogenera y se auto concluye, que hacer una estatua o pintar un cuadro no es más que el paso tradicional esperado y finalmente innecesario para la estética, pero una ínfima parte de su trabajo es realmente conceptual al punto de excluir por completo los aspectos concretos”<sup>310</sup>. Semejante salto a la abstracción resulta esclarecedor si se lee en términos del abastecimiento y amueblamiento de un espacio de posibilidades. Aquella instancia virtual sobre la cual reposan potenciales procesos computacionales propios de la mente humana. Al decir esto, se intenta llevar a un paso más allá las aspiraciones invisibles del arte conceptual. El espacio de la imaginación como fundamento morfogenerativo y la consistencia corporal, harían del ser humano una máquina de arte, no porque produzca experiencias artísticas sino porque en sí mismo ya lo es.

La idea de una estética de la existencia, sumada a un riguroso ejercicio de ingeniería conceptual<sup>311</sup>, permitirían concebir la existencia de

---

310. *Ibíd.*

311. En negocios, el termino Concepto Engineering designa un “método para determinar qué características debe tener un producto y qué métricas se pueden usar para medir la calidad o el rendimiento del producto, en función del análisis de las necesidades y preferencias del cliente. El proceso de ingeniería conceptual generalmente incluye la elaboración del proyecto, la recopilación de datos, el análisis de los datos y la selección de acciones”. Bussiness Dictionary “Definición de Concept Engineering” <http://www.businessdictionary.com/definition/concept-engineering.html> (consultado el 24 de marzo de 2020)

unas prácticas inmateriales como el conjunto de juegos y experimentos mentales en como el sujeto pasa de ser él mismo, a un complejo sistema generativo, una matriz orgánica de experiencias algorítmicas análogas a las utilizadas por un video de juego de mundo abierto: una plataforma que le ofrece al usuario un espacio virtual ilimitado, carente de barreras espacio-temporales (*free-roaming*) o algún nivel de trama o estructura lineal. Ello implica que su jugabilidad dependa de su capacidad para, valga la redundancia, jugar creativamente (*sandbox*), y cómo esta misma creatividad puede ser conducida (ascética y éticamente) a una suerte de juego de protocolos de juego: una serie de premisas (meta) operativas que conviertan su vida en lo que un juego puede llegar a ser: un conjunto limitado de combinaciones infinitas.

La tendencia a la desmaterialización alegada por Lippard, presente en el arte conceptual y el minimalismo, abre la puerta de entrada a una potencial *región inmaterial*: el no-espacio relativo a las relaciones que se dan entre materia, inteligencia y lenguaje, donde la ideación pasa a ocupar ese rol de aparente creación, que, con Lyotard, anotábamos, pasaba a disiparse. Lo que se quiere decir con esto, es que con el “cambio de énfasis del arte como producto al arte como idea”<sup>312</sup> el artista se ha liberado de sus limitaciones reales, esto es, por un lado, sus restricciones “económicas como técnicas”<sup>313</sup> (a la hora de producir) y por otro, la liberación formal de la creación hacia un espacio de posibilidades, una instancia donde la ficción, el futuro y lo distante, comprometen a los sujetos, si no a la producción, si a la generación de contenidos inmateriales, potencialmente utópicos<sup>314</sup> y visionarios<sup>315</sup>.

Siguiendo estas ideas, el dibujo como expresión *primordial* adyacente al lenguaje escrito, será un vehículo natural para presentar con *lo mínimo*, posibles eventos materiales y objetos artísticos todavía no realizados. A este respecto, Lippard citará el caso del artista Joseph Kosuth, quien con

312. Lucy Lippard, “La Desmaterialización del Arte”...

313. Lucy Lippard, “La Desmaterialización del Arte”...113.

314. Una utopía liberada de sus restricciones morales.

315. En el sentido de una mirada que ve más allá *en* (no sobre) la materia.

sus dibujos asegura la emergencia de la idea, al mismo tiempo que pone en entredicho la necesidad de ejecutar la obra ideada: “Todo lo que yo hago son modelos. Las verdaderas obras de arte son las ideas. Más que “ideales”, los modelos son aproximaciones visuales de un objeto de arte particular que tengo en mente.”<sup>316</sup>

Una operación conceptual de este tipo, puede interpretarse como la ocasión donde la desmaterialización, alegada por el arte conceptual, sirve de esbozo, literal y en sentido figurado, para presentar una ruta analógica sobre la cual el material papel y el material lápiz, sirven al artista para presentar los contenidos latentes de su *campo de posibilidades*, instancia virtual que subyace en el banco alucinatorio que es la mente humana. ¿Es acaso esto una manifestación de lo inmaterial? En el sentido lyotardiano de la manifestación de nuevos materiales y la subordinación del acto creativo humano a una cadena de síntesis mayor, no. Sin embargo, a propósito de una *labor inmaterial* propia de la operación conceptual de la obra, como motivo fundamental del arte, el aporte argumental que hace Kosuth a favor de esta idea, resulta bastante revelador. A continuación, se presentarán algunos de sus argumentos.

## No a lo sintético.

(El trabajo conceptual y la superación de la filosofía)

En su ensayo *Arte Después de la Filosofía*, escrito en 1969, Joseph Kosuth se da a la tarea de analizar las similitudes entre el arte y una proposición analítica, esto es “aquella proposición cuya verdad aparece por el simple hecho de entender el significado de sus términos, con total independencia de los hechos”<sup>317</sup>. El arte, para Kosuth, no se debe entender

---

316. Kosuth citado por Lucy Lippard, “La Desmaterialización del Arte”...113.

317. Joseph Kosuth, “El Arte Después de la Filosofía”, *FIN(ES) DEL ARTE*, <http://artecon-tempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html> (consultado el 24 de marzo de 2020)

por sus cualidades estéticas, las cuales someten la operación del arte a su forma, ni por cualquier otra función que opaque la razón de ser del arte (temas religiosos, representación de la sociedad, cuestiones arquitectónicas, entre otros). En cambio, el arte debe ocuparse de sí mismo. Lo que quiere decir que “ser un artista en la actualidad significa cuestionar la naturaleza del arte”<sup>318</sup>.

Kosuth rechaza cualquier definición a priori del arte, lo cual implica la negación de sus formas tradicionales: la escultura y la pintura, por cuanto estas se encuentran superadas. Por el contrario, celebra el primer cuestionamiento del ser del arte por parte de Marcel Duchamp, quien, para el americano, sería el primer artista en cuestionar la naturaleza del arte: “Con el “readymade no asistido”, el arte cambió su enfoque, pasando de la forma del lenguaje hacia un planteamiento sobre lo que se estaba diciendo. Esto quiere decir que cambió la naturaleza del arte, pasó de un cuestionamiento morfológico a un cuestionamiento de función”<sup>319</sup>. Este cambio en la forma de hacer arte es para Kosuth el fin del arte moderno y el nacimiento del arte conceptual. Todo arte después de Duchamp, dice, es conceptual pues el arte existe conceptualmente.

En adelante, Kosuth alegará que la función del artista pasará a ser el cuestionamiento de la naturaleza del arte. En consecuencia, cada pieza (obra) de arte, fungirá como un enunciado sobre lo que el arte puede llegar a ser.

Una obra de arte es una tautología, en el sentido de que es una presentación de la intención del artista, esto es, el artista nos está diciendo que una obra de arte en particular “es” arte, lo que quiere decir que es una “definición” del arte.<sup>320</sup>

Lo importante en esta dinámica, continua Kosuth, es la influencia que se ejerce sobre otro arte. Esta influencia es meramente conceptual dado que lo que importa es la transmisión de lo que el arte fue, en orden de

---

318. *Ibid.*

319. *Ibid.*

320. *Ibid.*

descubrir lo que el arte será. Esta descripción de la influencia desestima el valor físico de la pieza al tratarla como materia residual. Que el arte sea conceptual, implica, primero, que esté en la capacidad de crecer por medio de sus propuestas, y segundo, que dichas propuestas no son fácticas, sino lingüísticas, lo cual significa que estas expresan definiciones del arte.

Esta comprensión del arte de acuerdo a sus propios límites, aunque austera, permite llegar a conclusiones que iluminan el arte después de la desmaterialización. Para empezar, que no sucede una desmaterialización puntual, dado que, las condiciones de ideación de una pieza inician generalmente por el establecimiento de la idea, antes que por el ejercicio concreto de reducir materialmente la misma.

Kosuth dirá que el arte, pese a su nuevo estatuto inmaterial, dada su naturaleza, eminentemente conceptual, no es de algún modo una filosofía. Contrario a la misma, el sostenimiento de las artes como artes, es viable porque se mantiene al margen de los juicios filosóficos. Si esta no es una filosofía ¿puede el arte constituir otra forma de conocimiento? Y en tal caso ¿Puede la curaduría ser una forma de filosofía situada y articular ideas espacialmente como pretendió hacerlo Lyotard en *Les Immatériaux*? Una respuesta a estas preguntas podría ser la capacidad de ambas disciplinas para producir lo nuevo. Como apunta Deleuze, la tarea de la filosofía es la de crear nuevos conceptos. Precisamente, el crecimiento conceptual del arte se nutre de lo nuevo, que no es sino otra forma de describir aquello que el arte todavía no es.

Independientemente a esto, Kosuth concluirá su reflexión colocando al arte, después de la religión y la filosofía, como la única actividad que llena “las necesidades espirituales del hombre”<sup>321</sup>. Otra manera de decirlo, es afirmar que “el arte trata con un estado de las cosas “más allá de la física” en ese sitio donde la filosofía tiene que realizar afirmaciones”<sup>322</sup>. Con esta conclusión, el artista conceptual abrirá la posibilidad de pensar el arte como una metafísica, es decir, como el límite autoimpuesto (autocontenido) de aquellos temas que van más allá de la experiencia. Distinto

321. *Ibíd.*

322. *Ibíd.*

a un inmaterial informático, inteligible, las artes, serían una reserva de inmateriales cuyo interlocutor no es otro sino el espíritu, y cuyo recipiente vendría a ser la *tabula rasa* definida por Donald Judd: “si alguien lo denomina como arte, es arte”<sup>323</sup>.

Si a estas conclusiones conceptuales les siguieran las palabras de Sol Lewitt, parecería como si se articulase una suerte de misticismo analítico, una magia de la austeridad: “el arte ultra-conceptual es el arte de un hombre ciego o un arte no-visual”<sup>324</sup> es lo que dice el artista norteamericano, colocando a un potencial Oráculo de Delfos como espectador ideal. Si se estableciera un puente con los planteamientos de Kosuth, esta visualidad (para ciegos), en caso de existir, sería incidental y enteramente regulada de acuerdo a su concepto, no por su aspecto, y, como tal, su materia continuaría invisible, por cuanto el arte residiría en la idea. De ahí que “la idea se convierte en una máquina que hace arte”<sup>325</sup> ¿Cómo está construida dicha máquina? ¿Qué forma tiene? ¿Es acaso una máquina del lenguaje? y si lo es, ¿Está familiarizada con aquellas máquinas que producen lo inmaterial?

Para no caer en un idealismo (o habiendo caído de antemano), se dejen abiertas estas preguntas para que su respuesta emane de algún pliegue del reino de lo virtual, pues, si existe un *desierto de lo real*, como dice Slavoj Žižek, también existe un lugar donde se encuentran todas las cosas que no habitan en este. Aquel lugar será el campo de golf de lo virtual. Sobre su césped prístino se comprenderá el valor de los fantasmas en el siglo XXI. No sin antes, elaborar dos conclusiones a las que llega Lippard y las cuales se ajustan a la figura y las ideas elaboradas por Oscar Masotta. Estas son, primero, que con la desmaterialización del objeto artístico existe una amenaza de desintegración de la crítica tal y como se la conoce, y segundo, que dicho efecto hará necesario que el escritor, el crítico, sea el artista plástico, y el artista plástico, sea escritor.

---

323. Donald Judd Citado por Kosuth, “El Arte Después de la Filosofía” ...

324. Sol Lewitt citado por Lucy Lippard, “La Desmaterialización del Arte”...114.

325. *Ibid.*

## Una historia tecnológica de lo inmaterial. (Latinoamérica invisible y la incipiente medialidad)

Estando activo durante las mismas fechas en las que Lucy Lippard identificaba el fenómeno de la desmaterialización en Estados Unidos, la actividad cultural de Oscar Masotta se anticipaba a su teoría. Como harían más adelante Kosuth, Robert Smithson y otros artistas de la época, Masotta colapsaba los roles del escritor, el teórico y el artista, en orden de empatar la producción material con la reflexión escrita. Su caso coincidiría con el de Lippard al teorizar en simultáneo sobre la cuestión de la desmaterialización.

Familiarizado con el concepto gracias al texto *El Futuro del Libro* (1926) del artista y diseñador ruso El Lissitzky, Masotta utiliza el término de desmaterialización para señalar los modos en los que su práctica enmarcaba dichos procesos. Anticipando el vertiginoso salto a la inmaterialidad por parte de los medios de comunicación, el texto de Lissitzky inicia de la siguiente manera: “La idea que actualmente mueve a las masas se llama materialismo: sin embargo, la desmaterialización es la característica de la época”<sup>326</sup> A partir de esta frase, Masotta da lugar a la conferencia titulada *Después del Pop Nosotros Desmaterializamos*, dictada en el instituto Torcuato Di Tella el 21 de julio de 1967, donde además presentaba, en clave material, aquello que denominaba *arte de los medios de comunicación de masas*:

Así como la “materia” de la música se halla en una cierta materia sonora, o en el continuo de los estímulos auditivos; o de la misma manera que el bronce, o la madera, o el mármol, o el vidrio, o los nuevos materiales sintéticos constituyen la “materia” con la cual, y sobre la cual es posible hacer esculturas, las “obras de comunicación” definen ellas también el área de su propia “materialidad”. La “materia” (“inmaterial”, “invisible” con la que se construyen obras informacionales de tal tipo no es otra que los procesos, los

326. El Lissitzky citado por Oscar Masotta, “Después del Pop nosotros desmaterializamos”, *Ramona* (Buenos Aires: Fundación START 2000) 34.

resultados, los hechos y/o los fenómenos de la información desencadenada por los medios de información masiva. Ej. de “medios”: la radio, la televisión, los diarios, los periódicos, las revistas, los afiches, los “pannels”, la historieta, etcétera).<sup>327</sup>

Un año antes, en 1966, Masotta había presentado en el instituto Di Tella una serie de conferencias y happenings. A raíz de esto, se daría a la tarea de continuar aquello que entendía, era la consecuencia lógica de dicha expresión. Esta consecución llevaría el nombre de *arte de los medios de comunicación* y tomaría como base las propiedades inmatriciales de la información. En su reflexión, el arte de los medios de comunicación se oponía a los procedimientos del happening, de ahí su título provisional de anti-happening. Con ello conseguía, orgánicamente, el principio de cuestionamiento de la definición del arte alegado por Kosuth: el acrecentamiento de la idea del arte a través de lo que no es. El propósito de Masotta con este ejercicio era bastante claro: “contraponer una obra comunicacional a un happening para permitir comprender las características distintivas de las operaciones y de las “materias” que las constituían”.

Masotta presentaría sus experimentos en torno a lo inmaterial en la forma de un solo ciclo, el cual:

proponía por lo mismo una estética anti-óptica, anti visual, la idea de constituir objetos, pero con el fin de hablar no a los ojos sino al entendimiento... El título de la obra comunicacional comentaba esa tensión hacia la búsqueda de materias inmatriciales, de anti-cosas, si la palabra cabe.<sup>328</sup>

Aquel ciclo empezaría por el happening titulado *El Helicóptero*, seguido por la obra comunicacional llamada *El Mensaje Fantasma* y cerraría con la conferencia *Nosotros Desmaterializamos*. Este último título sería tomado justamente del artículo de Lissitzky, traducido hace poco por la revista inglesa *The New Left Review*, que expresaba juntas las observaciones del argentino y las del ruso acerca de un movimiento generalizado hacia la

327. Oscar Masotta “Después del Pop nosotros desmaterializamos”... 37.

328. Ibid.

desmaterialización. Mientras uno observaba las paradójicas condiciones materiales que envolvían un cada vez más avanzado y efectivo sistema informacional, el otro partía de dichas intuiciones para aprehender conceptualmente la naturaleza de acontecimientos abstractos, y así poder reconfigurarlos en la forma de procesos experimentales de vanguardia.

Como se puede notar, las aportaciones de Masotta a la cuestión de lo (in)material no solo se hacen manifiestas en su lucido abordaje de los nuevos medios, un enfoque original desarrollado en paralelo a la *desmaterialización* atendida por Lippard. También su oportuna identificación de lo que llamó *materias inmatrimales*, signífico no otra cosa que aquella idea de un material que desafía la imagen tradicional que se tiene de este y anuncia consigo un profundo cambio en el estado de las cosas. En cierta manera, la tesis de Masotta sintetiza, al menos conceptualmente, un itinerario persistente en el excedente material. La información en este caso, no cumple tanto su rol como unidad comunicacional, sino se presenta como la forma objetiva de su no-materialidad. De nuevo aparece el problema de la negación en contraposición con la ampliación de los materiales. Lo que no es, es todo aquello que está en posibilidad de ser.

Hasta este momento, se ha venido hablando de la existencia de eventos que, siendo todavía materiales, se orientan hacia los límites de la propia materialidad. Estos eventos, objeto de reflexión por parte de teóricos y artistas, han sido revisados desde la perspectiva posmoderna, la posoperaista y la conceptual. Juntas tres, representa una corriente reflexiva preocupada por los estatutos ontológicos de la materia y la realidad concerniente a las prácticas creativas en general.

Siguiendo las observaciones de Masotta, que a su vez actualizan las ideas de Lissitzky, se advierte la consistencia en ambos discursos de un mismo problema: la cuestión de la tecnología. Como elemento central para la comprensión de la veta particular que repara en la materialidad más allá de la materia, no solo en las artes, sino en la producción general de la cultura, la tecnología aparece como la infraestructura material necesaria sin la cual no es posible la manifestación y conciencia de aquello que se ha venido identificando hasta este momento. Conocimiento objetivado en máquinas (posoperaismo), configuración de máquinas del lenguaje (posmodernidad)

y consecuencias inmateriales de dichas máquinas (arte conceptual y arte de los medios de comunicación) son elementos que confluyen en la dialéctica tecnológica sobre el mundo y sus efectos en la producción, duplicación y ampliación, bajo la no-forma, de lo abstracto.

Este reconocimiento, del papel que juega la tecnología en la pregunta por los inmateriales, conduce la reflexión hacia la tercera esfera, aquella que es, en sí misma, la potencia que precede todo movimiento de *realización*, el (pre)acontecimiento que produce el mundo en cuanto tal. El impacto de lo virtual ha sido tan profundo y duradero en la cultura que podría decirse, es el orden inmanente que reorganiza su status material e inmaterial. La objetivación de lo virtual como fenómeno experienciable, constituye un punto de quiebre definitivo en el que la materia sale al encuentro de su propia imagen.

## La Duración del Fantasma. (Virtualidad y el encuentro con la espectralidad)

La tecnología digital, singularizada en el internet, representa la manifestación inmediata de lo virtual en el mundo. A través de los avances tecnológicos en las ciencias computacionales y la progresiva interdependencia que los seres humanos han establecido con los sistemas informáticos, aquello que se conoce como lo virtual, ha alcanzado el estatus de realidad. La virtualidad se suele seguir del término realidad. *Realidad Virtual* (VR) es el nombre que se le da al conjunto de visualizaciones multisensoriales, que simulan representacionalmente, sino un espacio, por lo menos un entorno con el cual el ser humano, el usuario, tiene la capacidad de interactuar. La interfaz de pantalla de un computador será la imagen por excelencia de lo virtual.

En este punto de la historia, los entornos virtuales han dejado de ser una *segunda realidad*, una *realidad otra*, para asumirse de lleno como la extensión informatizada de lo real. Lo virtual es una realidad conceptual,

sensible y práctica, que ha dejado de ser una novedad para toda persona poseedora de un mínimo de recursos telecomunicacionales. Efectivamente:

Internet se ha convertido en canal para una serie de géneros artísticos que operan sobre estructuras y procesos de comunicación. El término “objeto” de arte (con todo lo que implica respecto de sus coordenadas espaciotemporales, relación obra-espectador-autor, vínculo con el mercado y las institucionales) vigente durante los últimos siglos, resulta insuficiente para abordar muchas experiencias contemporáneas o, a la inversa, podría decirse que los cambios en el contexto han forzado la ampliación de la noción de “objeto”. Entre esos rasgos mutantes, la “desmaterialización” del objeto de arte, así como las ideas de la información y la materia social como sustrato de operaciones estéticas se han vuelto centrales, no sólo para el net.art sino también en los proliferantes neo conceptualismos contemporáneos.<sup>329</sup>

Esta serie de afirmaciones, realizadas durante el cambio de siglo por el artista conceptual Roberto Jacoby, resultan ser una memoria que, para el día de hoy, resulta indefensa ante la avalancha de contenidos, narrativas, procesos y entendimientos propios de la naturalización de lo virtual como una actualización compleja de aquel *inmaterial* con el que se dio inicio a esta problematización.

Más allá de considerar su relación con movimientos artísticos como el net art, el arte digital, o su forma más reciente, el arte post-internet, la virtualidad supone el reconocimiento general, en nuestras comunidades, en nuestras mentes y nuestros cuerpos, de que continuamente los seres humanos convivimos ininterrumpidamente con entidades invisibles, espectralidades trascendentes y no trascendentes, o simplemente figuras inmateriales, ficciones, nubes de símbolos que alteran, construyen y reconfiguran nuestra realidad tanto como nuestra percepción. Como apunta la investigadora mexicana Karla Jasso, siguiendo las ideas de Quéau (1995), aun cuando la virtualidad provocada por la revolución digital, se desarrollara plenamente en el orden simbólico (de la escritura y el

---

329. Roberto Jacoby en Oscar Masotta “Después del Pop nosotros desmaterializamos”... 37.

lenguaje), este tendría “efectos sobre la sensibilidad que experimentamos en el orden real”<sup>330</sup>. Pese a que la experiencia virtual-computacional, en términos prácticos, no va más allá de la interacción con sistemas simbólicos basados en textos e imágenes fluctuantes, su impacto sobre nuestra constitución alcanza y conecta nuestro sistema nervioso a un mundo de abstracciones inmediatas.

Novedosamente visual, lo virtual moviliza hordas enteras de productores, consumidores y usuarios a la comunión de un nuevo orden estético, una dimensión “centrada en las imágenes que son el mundo y que no solo se limitan a representarlo”<sup>331</sup>. En efecto, con la tecnología digital se pone en crisis el sistema de representación. Sus efectos sobre la producción y experiencia de la imagen, serán el punto nodal sobre el que la radiación lumínica de las pantallas, despliega una extensión perceptible de la información que hace de su repertorio un territorio sensible y deseable.

Como señala Jasso, la aparición del paradigma virtual “desplaza el orden de la representación por el orden de la simulación, es decir, la existencia inmaterial de las imágenes, cuyo caso más radical no tiene un referente real.”<sup>332</sup> Esta situación provoca que, con la movilización de lo virtual, el universo de las imágenes se perciba ya no como el reflejo de un *mundo exterior*. Todo lo contrario, ahora las imágenes pasan a *ser el mundo*. Su existencia digital las concibe como entidades autónomas respecto a un mundo ya existente. Este cambio en la naturaleza de la representación, hace de la imagen una entidad provista de una nueva realidad (ontológica), más dinámica, fluctuante y movediza, que implica una ruptura en la visión del mundo, una progresiva concentración en su propia imagen (ahora imagen de la imagen), y, consecuentemente, la “ampliación del horizonte sensible y experimental del ser humano”<sup>333</sup>.

Más allá del hecho de que un generador de virtualidades, como es el caso del computador, pueda simular “aquella fe perceptiva que parece estar

---

330. Karla Jasso, *Arte Tecnología y feminismo* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008) 49.

331. Karla Jasso, *Arte Tecnología y feminismo...* 50.

332. *Ibid.*, 47.

333. *Ibid.*, 56.

presupuesta en nuestro comercio diario con el mundo”<sup>334</sup>, y luego replicar sus efectos por medio de x número de procedimientos de imagen, lo que más interesa del estado tecnológico actual es reconocer el *feedback* que la experiencia online trae sobre el mundo offline. Si en la actualidad, el reino de los dispositivos digitales se encuentra integrado a la experiencia del mundo, a tal grado que lo llevamos consigo a todo lugar, su influencia va más allá de su uso, de ahí que la percepción, el entendimiento, la sensibilidad, la visión del mundo del ser humano y su interioridad, en suma, su existencia como entidad compleja, se vea radicalmente modificados incluso prescindiendo de sus poderes de cambio. ¿Cómo sucede una virtualidad fuera de la imagen flujo? ¿Cuál es ese *Otro* virtual que se habla con ello?

Como Žižek anuncia en el *Acoso de las Fantasías* (1994), la verdadera revolución no es la realidad virtual sino la realidad de lo virtual. Precisamente, existe una virtualidad real, concreta, que se despliega sobre la materialidad. Existe una historia de la virtualidad, previa al despliegue digital, sobre la cual esta se inscribe y se vuelve activa, en el sentido en que robustece su efectividad en el campo de lo existente.

Florence de Meredieu identifica el origen de la noción de virtualidad con el concepto aristotélico de *potentia*, no otra cosa que la potencia de la posibilidad, la cual “traía inscrita una tendencia hacia la ejecución o la visualización de conceptos e ideas”<sup>335</sup>. La noción de virtualidad fuera del ambiente digital existe en la forma de *posibilidad de realización*. La existencia de la sola idea, como era concebida por el arte conceptual. Para Meredieu esta forma de lo virtual es:

Aquello que no existe más que en potencia y no en acto, Esto puede entenderse en un primer sentido como simple posibilidad o bien, aquello que en un sentido más complejo existe como algo ya predeterminado y que contiene todas las condiciones necesarias para su actualización.<sup>336</sup>

334. Roberto Diodato, *Estética de lo Virtual* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011) 26.

335. Karla Jasso, *Arte Tecnología y feminismo...* 52.

336. Florence de Meredieu, “Art et Oirdinateur: Autour de la Notion de VIRTUALITÉ”, *Esthétique des Arts Médiatiques*, vol. II, (1995) 296.

Esta segunda forma de virtualidad comparte su significado con la noción de latencia, cuyo significado biológico se refiere al estado oculto, no manifiesto de reposo o desarrollo suspendido, en el que la materia viva preacontece a su actividad.

Siguiendo su devenir material se puede identificar un estado de lo virtual que rebasa por mucho su comprensión como imagen digital. Esta dimensión, referida como lo virtual-real implica “inscribir lo virtual en lo real de un espacio físico transformado”, o “inscribir en el espacio real un espacio ficticio, impuesto al pensamiento como si fuera actual”<sup>337</sup>, en otras palabras, desplegar sus efectos sobre el plano material, siendo lo virtual, en principio, una entidad ontológicamente carente de existencia.

Como apunta Steven Shaviro, la relación con lo virtual no es contraria a la factualidad, fisicalidad o materialidad del mundo físico. Por el contrario, es el correlato de la subsunción de lo existente dentro del mundo del capital:

Este proceso de subsunción real es la clave de nuestra sociedad de redes globalizadas. Todo sin excepción es subordinado a una lógica económica, a una racionalidad económica. Todo debe ser medido y hecho conmensurable a través de la mediación de alguna forma de equivalente universal: dinero o información. En estas últimas décadas, la subsunción real es facilitada por -pero también proporciona el impulso para- la revolución en la computación y las tecnologías de comunicación. Hoy día vivimos en un mundo digital, un mundo de derivados financieros y macro datos. La realidad virtual complementa y potencia la realidad física, presencial, en lugar de ser, como solíamos ingenuamente pensar, opuesta a ella.<sup>338</sup>

Esta observación, que sirve como extensión de lo anunciado por Lissitzky, pone en relieve la efectividad de lo virtual como correlato invisible del mundo material. Sea computacional, orgánico o analógico, lo virtual actúa en el mundo como un elemento de la cultura que moviliza

---

337. Chirstine Buci-Glucksmann, *La Folie du Voi: Une Esthetique du Virtuel* (Paris: Galilée, 2002) 245.

338. Steven Shaviro, “Estética aceleracionista: ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real”, *Aceleracionismo* (Buenos Aires: Caja Negra, 2017) 171.

resoluciones fácticas y se hace a sí mismo real. De ahí que su relación de *realce* con la materialidad, se encuentre arraigada en el núcleo operativo sobre el cual funciona el sistema hegemónico actual, también conocido como capitalismo. No es gratuito que Jasso describa la investigación estética de lo virtual como “una interpretación del modo de existencia de los sistemas tecnocientíficos de las sociedades posindustriales”<sup>339</sup>. Existe una referencia implícita al filósofo de la técnica Gilbert Simondon y al ya mencionado Jean François Lyotard, cuyas obras *El Modo de Existencia de los Objetos Técnicos* (1969) del primero, y *La Condición Postmoderna: Informe Sobre el Saber* (1979), del segundo, prefiguran un contexto donde la expresión (in)material del capitalismo tardío (su dimensión virtual) embona perfectamente con su manifestación como sistema técnico autónomo y la subsunción de las funciones vitales de los seres humanos a su aparato productivo (principalmente, aquellas que son inmateriales: su conciencia, su imaginación, y su creatividad).<sup>340</sup>

Suscribiendo esta reflexión a una vertiente de pensamiento específica, se rescatan las reflexiones realizadas por crítico del cultural Mark Fisher, a propósito del funcionamiento temporal de lo virtual, paralelo a los cambios que el sistema capitalista trae sobre la producción cultural. Preocupado por analizar la naturaleza de la producción y recepción de artefactos culturales a la luz de los cambios socio económicos que el mundo ha sufrido durante las últimas décadas, le dedica una buena parte de su ensayo *La Lenta Cancelación del Futuro* (2013), al problema de la *hauntología*, o la ontología de lo fantasmal. Con este concepto, se apunta hacia un entendimiento sobre la virtualidad bastante claro: lo virtual es todo aquello que, sin existir, tiene efectos sobre el mundo.

El análisis que hace Fisher sigue el ascenso del modelo neoliberal en el Reino Unido y su impacto en la cultura inglesa a finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Junto al desarrollo ascendente de las tecnologías digitales, las políticas económicas de la administración de Margaret Thatcher,

339. Karla Jasso, *Arte Tecnología y feminismo...* 56.

340. La problematización del sistema técnico contemporáneo se desarrolla en extenso en el segundo capítulo.

influirían fuertemente en el desenvolvimiento y eventual consolidación de una cultura de masas peligrosamente homogénea. La transición del estado de bienestar al modelo posfordista, y la entrada a una fase 'posmodernista' de la cultura, traerían consigo la reducción de expresiones capaces de anunciar nuevos futuros por venir. Un movimiento hacia lo que el crítico musical Simon Reynolds denominaría *Retromanía*, o el 'modo nostálgico'<sup>341</sup> en como la música contemporánea se sostiene a partir del parasitaje de géneros previos<sup>342</sup>, traería al presente una sensación de inmovilidad. El uso de formas artísticas pasadas, a través del pastiche y la retrospectión, borrarían la imagen del tiempo que avanza. En consecuencia, la cultura contemporánea se sumergiría en una niebla sin perfil. Sucede entonces un movimiento paradójico: con la reducción del tiempo de ocio, es decir, el tiempo de la experimentación, y la imposibilidad de retirarse del entorno hiperconectado de las redes informáticas, la vida cotidiana parece avanzar cada vez más rápido mientras que la producción cultural se ralentiza. Así lo presenta Fisher al referirse a la cuestión musical:

Los antiguos reductos del futurismo, como la música electrónica, ya no ofrecen un escape a la nostalgia formal. La cultura musical es en muchos modos paradigmática del destino de la cultura bajo el capitalismo posfordista. Al nivel de la forma, la música está encerrada en el pastiche y la repetición. Pero su infraestructura ha sido sometida a un cambio masivo e impredecible: los viejos paradigmas de consumo, venta y distribución se están desintegrando; las descargas eclipsan a los objetos físicos, las disquerías cierran y el arte de tapa desaparece.<sup>343</sup>

A raíz de la relación conflictiva entre presente tecnológico y pasado cultural, es que surge la idea de la hauntología. Como apunta Fisher, el termino hauntología empieza a ser utilizado en los círculos de música electrónica a mediados de los años 90's, para referirse a un tratamiento

---

341. Frederich Jameson, "Nostalgia", *Ensayos Sobre el posmodernismo* (Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991).

342. Benjamin Noys, "Baila y Muere".193.

343. Mark Fisher, "Los Fantasmas de mi Vida" *Los Fantasmas de mi Vida* (Buenos Aires: Caja Nega,2018) 42.

particular del objeto sónico preocupado por las formas de conservación de la música en memorias digitales. El trabajo de artistas como Burial, The Care Taker, o William Basinski, coincidía al reflejar una concientización del archivo musical. Ello daría como resultado la conformación de sonido hauntológico: una espectralidad musical, cuya evocación al pasado era transmitida por el sonido que hace la aguja del tocadiscos.

El contexto musical de la música electrónica no es precisamente el origen de la hauntología, no obstante, con este ganaría una connotación musical que para entonces carecía. Su origen verdadero descansa en el libro *Los Espectros de Marx* (1993), de Jaques Derrida. Este acuña el término a partir de un juego de palabras en torno al concepto de ontología, a saber:

el estudio filosófico de lo que se puede decir que existe. “Hauntología” (...) refería al hecho de que nada goza de una existencia puramente positiva. Todo lo que existe es posible únicamente sobre la base de una serie de ausencia, que lo preceden, lo rodean y le permiten poseer consistencia e inteligibilidad.<sup>344</sup>

Opuesto a la ontología, la hauntología se encarga de aquello que no está del todo presente o lo *espectral*: “lo importante sobre el espectro es que no puede estar completamente presente: no es un ser en sí mismo, pero señala una relación con lo que ya no es más o con lo que todavía no es”<sup>345</sup>. *To haunt* es el verbo en inglés para referirse a la acción del fantasma. Ciertas traducciones del termino *Hauntology* al español lo colocan como espectrología.

Para Derrida, quien escribía su texto en los tiempos en que estaba más que anunciada la caída del proyecto comunista, la hauntología refería al “carácter espectral de ideologías del pasado -como el marxismo- cuya ambigüedad ontológica ronda de manera persistente en el presente bajo la forma de los fantasmas intangibles del mundo contemporáneo.”<sup>346</sup>.

344. Mark Fisher, “Los Fantasmas de mi Vida”... 43.

345. Martin Häggglund, *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, (California: Stanford University Press, 2008)

346. Carlos Román Echeverri, “Memorias, espectros y ensueños: nostalgia, hauntología e hipnagogia en el medio audiovisual contemporáneo” *CLAVE*, no.5 (2013) 35-51, 42.

Saliendo del paso de esta interpretación derrideana de matices supersticiosos, Fisher dirá que con lo espectral se hace referencia específicamente a la agencia de lo virtual. Así, se entiende al espectro “no como algo sobrenatural, sino como aquello que actúa sin existir”<sup>347</sup>.

La espectralidad es virtual y la virtualidad es espectral. Bajo esta idea Fisher identifica dos formas de hauntología. La primera, de cara al pasado, es aquella que *ya no es más*, pero permanece como virtualidad en la forma de la repetición. Y la segunda, con vistas al futuro, es lo que todavía no ha ocurrido pero que ya es efectivo virtualmente: “un atractor –para usar el término matemático que designa un conjunto de valores hacia los que tiende un sistema- o una anticipación que influye sobre el comportamiento presente”<sup>348</sup>.

La reflexión de Fisher continua, alejándose e identificando sus propias hauntologías, aquellas que lo persiguen como británico, nostálgico y crítico musical. A fin de cuentas, su análisis se ocupa de la pérdida del futuro (que prometía el modernismo) y la añoranza de este en la forma de reparaciones traumáticas. La forma pasada de lo virtual, aquella que arresta a las nuevas posibilidades, es quizás su aporte más relevante, ya que con ella permite entender el sistema de resonancias invisibles que rigen la cultura. Perfilando o condenando nuevas formas por seguir.

Los Fantasmas existen.  
(Un final supersticioso)

Esta expresión de lo virtual, que, no solo abarcada el tiempo presente y el futuro, sino también la naturaleza del pasado, demuestra que los vectores fundamentales sobre los que el ser humano guía su existencia, es decir, el tiempo y el espacio, están plagados de instancias inmatrimales.

---

347. Mark Fisher, “Los Fantasmas de mi Vida”... 44.

348. Mark Fisher, “Los Fantasmas de mi Vida”... 45.

No solo eso, su mente es un transmisor, receptor emisor y mensaje de dicha espectralidad. Como tal, lo inmaterial carece de una esencia específica. Más bien abre una rendija a través de la cual un mundo fantasmal ha sido secularizado, no tanto por la forma en que aparece sino porque hace aparecer lo que no existe, a través de símbolos, lenguajes, virtualidades, computaciones, traumas, información, imágenes e ideas. La ficción, real como un fantasma y el fantasma irreal como la ficción, se ajustan ambos a la expresión que anuncia su presagio.

En la imagen liberada, signo de lo virtual actual, su aparición se enuncia desde la formalización primigenia de su lógica lumínica. El fantasma en la máquina (fotográfica), un espectro que, como señala Arthur Conan Doyle, “cualquiera que sea la explicación que, con el tiempo pueda darse, solo hay una hipótesis que justifica los hechos, según la cual una sabia inteligencia invisible preside la operación y obra a su manera”<sup>349</sup>, nace como el empuje semiótico de una distorsión inicial, un acceso sensible de la materia vuelta inteligencia ajena. Distinto del aparato tecnológico y del usuario, surge un extra como intermedio, una experiencia de diálogo análoga a la energía que anima a los objetos técnicos. De ahí que “cuanto iluminadas y prosperas son nuestras casas, más fantasmas manan de sus paredes”<sup>350</sup>.

La sospecha de un código secreto en los objetos, una información ‘medializada’ por la estimulación mística del ser humano, misma que ocasiono que “el espiritismo llenara una gran necesidad para una Europa traumatizada”<sup>351</sup> luego de la primera guerra mundial, deja ver en su lógica animista un depósito extra de pensamiento. Una distancia que denuncia un intermedio entre la emisión y el mensaje. Un vacío que la materia le impreca a la información. Llámese exceso de símbolos, el diálogo con los objetos los despierta como imágenes móviles, apariciones de otros tiempos que traen a la conciencia formas olvidadas: “Imago y phantasma (de donde derivan

349. Arthur Conan Doyle, “El Fotomediúm y la Fotografía de los Espíritus”, *Luna Cornea*, no.10 (1996)10-18,12.

350. Ítalo Calvino, “Cibernética y Fantasmas”. *Punto y aparte: Ensayos sobre Literatura y Sociedad* (Siruela, 2013)

351. Paul Ryan “Fantasmas en la Máquina” *Luna Cornea*, no.10 (1996)18-22, 20.

imagen y fantasma) son los vocablos, el uno latino y el otro griego, que se traducen al castellano con el nombre común de imagen<sup>352</sup> La imagen espectral de los objetos desborda inmaterialidad. Aura bejaminiana ahora aura fría digital<sup>353</sup>. El fantasma se da como la transparencia en la que las cosas llaman otros tiempos, se vuelven canales técnicos de las corrientes productivas que le dieron origen, escenarios enteros provocados como promesas diseñadas de un mundo particular.

Aparecen entonces fantasmas semióticos<sup>354</sup>, emanaciones de mundos olvidados, futuros perdidos o pasados traumáticos que persistieron en su ser. De los objetos se pasa a eventos, arquitecturas invisibles que trazan líneas de fuga, moviendo todo el peso de su imagen para allanar las mentes con alucinaciones imposibles, estructuras espaciales que rebasan el mero ruido silente del objeto:

Todas esas historias de contactos, por ejemplo, comparten un tipo de imagería de ciencia ficción que impregna nuestra cultura. Podría aceptar extraterrestres, pero no extraterrestres que pareciesen salidos de un comic de los años cincuenta. Son fantasmas semióticos, trozos de imagería cultural profunda que se han desprendido y adquirido vida propia, como las aeronaves de Julio Verne que siempre veían esos viejos granjeros de Kansas. Pero tú viste otra clase de fantasma, eso es todo. Ese avión fue en otro tiempo parte del inconsciente colectivo. Tú, de alguna manera, sintonizaste con eso. Lo importante es no preocuparse.<sup>355</sup>

A diferencia del consejo en la cita del cuento *El Continuo de Gernsback* (1982) de William Gibson, lo importante es preocuparse en cómo estos fantasmas semióticos pueden avizorarse a la distancia mientras conquistan momentáneamente el horizonte del presente. Entonces se cae en cuenta de que la expansión de ese espectro, que dialoga como un espejo de la inteligencia, se convierte en el prisma fragmentario de un sueño colectivo.

---

352. Ignacio Gómez de Liaño citado por Andrea Di Castro, "Los Fantasmas de las Imágenes" *Luna Cornea*, no.10 (1996)108-112, 110.

353. José Luis Brea, *Las Auras Frías* (Barcelona: Anagrama,1991)

354. William Gibson, "Continuo de Gernsback", *Quemando Cromo* (Barcelona: Ediciones Mino-tauro, 1994)

355. William Gibson, "Continuo de Gernsback"...19.

“El espectro, el fantasma (no es fotografía, no es objeto, no es imagen) quiere salirse del plano sobre el que se encuentra codificado”<sup>356</sup> este empuje más allá de sí y de aquello que lo sustenta, amenaza la misma constitución de la realidad. Como en *Tlon Uqbar Orbis Tertius* (1940), donde la realidad se veía sacudida por la manifestación efectiva de un mundo imaginado, la sedimentación de las ideas trae fantasmas a la cultura. “A medida que perezosas masas de materia son reemplazadas por energía liberada”<sup>357</sup> cada vez será más fácil que su cuerpo ectoplásmico cobre una presencia que lo informático no va a poder desprenderse jamás.

---

356. Andrea Di Castro, “Los Fantasmas de las Imágenes”...111

357. El Lissitzky citado por Oscar Masotta, “Después del Pop nosotros desmaterializamos”...



Escena de la película *Depredador* (1987), dirigida por John McTiernan, en donde se narra la historia de un equipo militar estadounidense, que viaja a América Latina para rescatar a un ministro del gabinete presidencial hecho rehén por un grupo guerrillero. Mientras ejecutan la misión, sus fuerzas son diezmadas por una entidad extraterrestre.<sup>358</sup>

---

358. John McTiernan, dir. *Predator*, fotograma, 20th Century Fox, 1:08:00,1987.

## Capítulo 4.

# El Mundo es Nuevo

Un regreso al mundo.

(Uno y todos los mundos)

Santiago Castro Gómez inicia su artículo *El Capítulo Faltante de Imperio* (2006) con la siguiente secuencia de preguntas:

¿Uno solo, o varios mundos posibles? Quisiera reformular esta pregunta del siguiente modo: ¿es posible compartir un solo mundo en el que varios mundos sean posibles? O para decirlo de otra forma: ¿es posible compartir un mundo en el que coexistan y se complementen diferentes formas de conocer ese mundo? ¿Un mundo en donde la pluralidad epistémica pueda ser reconocida y valorada?<sup>359</sup>

---

359. Santiago Castro-Gómez, “El Capítulo Faltante de Imperio La Reorganización Posmoderna de la Colonialidad en el Capitalismo Posfordista”, *Multitudes*, no. 26 (2006) <https://www.multitudes.net/El-capitulo-faltante-de-Imperio-La/> (consultado el 26 de marzo de 2020)

De modo similar, el artista portugués Pedro Neves Marques en un artículo presentado en la revista e-flux inicia con la siguiente oración:

Solo hay un planeta, pero hay muchos mundos dentro de él.<sup>360</sup>

La respuesta que da Santiago Castro Gómez ante la reformulación de su pregunta es un no definitivo. En seguida, se da a la tarea de demostrar, a partir de la reconstrucción crítica de los argumentos desarrollados por Antonio Negri y Michelle Hardt en su libro *Imperio* (2009), por qué la colonialidad y su nueva configuración posmoderna son responsables de la imposibilidad de la existencia de varios mundos.

Pedro Neves Marques por su parte, deja bastante claro la orientación de su artículo cuando, seguida a la formulación inicial, agrega la siguiente:

Solo los blancos tienen el privilegio de vivir en un mundo; todos los demás deben vivir en muchos mundos, el suyo y el nuestro (quiero decir, el mío) para poder sobrevivir.<sup>361</sup>

La supervivencia descansa en la labor de resistencia e integración de esos mundos otros. Esta hipótesis, extraída de las reflexiones de Luis Arismendi a propósito de la labor del indígena en la filosofía de Bolívar Echevarría, presenta con la idea de lo barroco un umbral de posibilidad sobre el cual mediar las consecuencias de vivir en una constante de asimetría entre mundos. Con mundos no se refiere necesariamente a la categorización graduada que designa la riqueza de los países. No obstante, es un ejemplo determinante para demostrar la verticalidad del sistema planetario y su relación con la pluralidad. La idea de mundos implica, por un lado, la diversidad epistémica, la posibilidad de conocer el mundo de diferentes formas. Por otro lado, la posibilidad de crearlo, movilizar un mundo interior y expresarlo fuera de él. Habitar este mundo es el trabajo de una multiplicación de visiones del mismo.

---

360. Pedro Neves Marques, "Parallel Futures: One or Many Distopias", *E-Flux*, no.99 (2019) <https://www.e-flux.com/journal/99/263702/parallel-futures-one-or-many-dystopias/> (consultado el 26 de marzo de 2020)

361. Pedro Neves Marques, "Parallel Futures: One or Many Distopias"...

Siguiendo estas ideas, se propone considerar el caso latinoamericano como el heredero infructuoso del título que se le dio durante el proceso de colonización. El Nuevo Mundo figuraba en los mapas del siglo XVI como una extensión inédita, un espacio abierto a sus posibilidades presto a la efervescencia de la imaginación. En otras palabras, próximo a la emanación de entidades fantásticas y reinos desconocidos. Antes del descubrimiento de América, los mapas europeos ignoraban por completo su existencia. En adelante, su territorio sería visto como una reserva utópica, un lugar donde lo exótico nublaría un escenario definido por su explotación.

Actualmente, los recursos naturales que identifican a Latinoamérica como una posibilidad de supervivencia frente a la inminente catástrofe climática, son motivo para anticipar futuras disputas territoriales y con estas la prolongación indefinida del continuo de expropiación y violencia sistemática cometida sobre el suelo americano desde finales del siglo XV. El fenómeno del colonialismo vuelve a los países suramericanos como un fantasma recurrente. Los movimientos internacionales aparecen a la distancia como nubarrones culturales que anuncian tormentas sobre una tierra que desde hace varios siglos viene sufriendo los embates de su injusticia.

En este escenario, la tecnología aparece como un incierto, una indeterminación tendiente a la precariedad. La pregunta por la producción y el trabajo inmaterial aparenta subsidiariedad frente a los avances en el Norte. Esto no quiere decir que no existan formulaciones tecno-latinas que deriven de su propia historia, la cual se revisa constantemente para interpretar críticamente las condiciones-mundo del presente. Para profundizar en esta situación, se ahonda en las ideas de los autores propuestos y se dan las razones para abogar por la supervivencia de la pluralidad de mundos en las sociedades latinoamericanas. Siguiendo las palabras del Movimiento Zapatista en *La Cuarta Declaración de la Selva Lacandona*:

Muchas palabras caminan en el mundo. Muchos mundos se hacen. Muchos mundos nos hacen. Hay palabras y mundos que son mentiras e injusticias. Hay palabras y mundos que son verdades y verdaderos. Nosotros hacemos mundos verdaderos. Nosotros somos hechos por palabras verdaderas. En el mundo

del poderoso no caben más que los grandes y sus servidores. En el mundo que queremos nosotros caben todos. El mundo que queremos es uno donde quepan muchos mundos.<sup>362</sup>

## Subsistencia incomunicada.

(La imposibilidad de los mundos y los fantasmas internacionales)

La reorganización posmoderna del colonialismo impide la existencia de otros mundos posibles. Esta frase sintetiza la hipótesis que Santiago Castro-Gómez defiende, a propósito de la pregunta por la proliferación epistemológica en el contexto de la contemporaneidad. Siguiendo los planteamientos desarrollados en el libro *Imperio* (2001) de Anotino Negri y Michael Hardt, que en cierta medida recuperan y sintetizan el pensamiento posoperaista, Santiago Castro-Gómez extiende su análisis al confrontar los postulados que allí se defienden para concluir con el surgimiento de la poscolonialidad, es decir, la transformación de los procesos coloniales dentro de las dinámicas impuestas por la economía posfordista y el ascenso de la información como base de la economía global.

Como presentan en *Imperio*, Negri y Hardt (en adelante H&N) sostienen que el colonialismo, en tanto sistema de dominación correlativo al modelo imperial del siglo XX, el imperialismo, ha “llegado a su fin, porque hoy día el capital ya no requiere de esas formaciones históricas para reproducirse”<sup>363</sup>. Colonialismo e Imperialismo dejan de ser vigentes pues obstaculizan el despliegue del capitalismo actual. En seguida, Castro-Gómez pasa a resumir el modo en que ocurre este cambio y la manera en como la configuración contemporánea del sistema-mundo, pasa a sustituir un modelo moderno basado en la explotación colonial.

---

362. Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Cuarta Declaración de la Selva Lacandona (1996) <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/> (consultado el 26 de marzo de 2020)

363. Santiago Castro-Gómez, “El Capitulo Faltante de Imperio...”

Para empezar, se tiene que reconocer la relación entre el colonialismo y la conformación de los estados nacionales europeos en el siglo XVII. Es allí cuando el proyecto de la ilustración encamina a las multitudes hacia el trabajo productivo, a través en la conformación de aparatos disciplinarios legitimados por la ciencia. Estos aparatos se sirven del colonialismo para construir una visión normalizada del sujeto “blanco, varón, propietario, trabajador, ilustrado, heterosexual”<sup>364</sup>, en contraste con la imagen de un *Otro* localizado en la exterioridad del universo europeo. Como describe Castro Gómez “La identidad del sujeto burgués en el siglo XVII se construye, a contraluz, mediante las imágenes que cronistas y viajeros habían difundido por toda Europa de los “salvajes” que vivían en América, África y Asia.”<sup>365</sup> Con la imagen del Otro como salvaje, se perfila un discurso que presenta a la cultura europea como el centro de operaciones del proyecto civilizatorio capitalista, una dirección que en adelante encausaría la historia de la humanidad.

Como desenvolvimiento de este proceso, durante el siglo XIX, el colonialismo entra en alineación con el modo de producción fordista, siendo este el principal vehículo de reproducción del capital. Para este momento, la noción de imperialismo pasa a representar las luchas entre las distintas potencias industriales por el control de las *zonas de influencia*. De acuerdo al autor, la propuesta hecha por H&N, presenta al colonialismo como un “subproducto del desarrollo del capitalismo industrial en algunos estados nacionales europeos”<sup>366</sup>. Las consecuencias de dicha afirmación, se tornan evidentes a finales del siglo XX, cuando la independencia de los países coloniales y la transición hacia el modelo posfordista, anuncian una nueva fase en la historia político económica del mundo, el Imperio.

Con la entrada del mundo a esta nueva fase, las relaciones económicas pasan a ser puramente inmateriales, lo que quiere decir que la reproducción del capital se traslada de la producción de bienes materiales a la gestión y

---

364. *Ibíd.*

365. *Ibíd.*

366. *Ibíd.*

manipulación de datos. Este desplazamiento incide en la descentralización de la fábrica y la desterritorialización de los procesos productivos. Europa ya no es el centro de operaciones de la civilización pues la reproducción del capital no necesita de centros. De ahí que el colonialismo como dispositivo de explotación quede en desuso. Ya no existe un adentro o un afuera sobre los cuales definir y excluir sujetos para ser dominados. El imperio es “liso y espectral: se encuentra en todas partes, sin estar localizado en ninguna a la vez. Por eso, afirman H&N, la “dialéctica del colonialismo” ha dejado de ser funcional hoy en día”<sup>367</sup>

Frente a la reconstrucción genealógica del Imperio, Castro Gómez dirá que, a pesar de que el modelo propuesto por H&N visibilice la emergencia de nuevas relaciones que el modelo imperialista no permitía ver, todavía persisten formas modernas que son pasadas por alto, como el occidentalismo, las jerarquías epistémicas y el racismo. De ahí que el pensador colombiano encuentre incompleta la visión que los autores presentan en *Imperio* y pase a describir su labor crítica como su ‘capítulo faltante’.

El principal argumento que Castro-Gómez esgrime contra al modelo de H&N será la falta de reconocimiento de lo que Aníbal Quijano denomina la “heterogeneidad estructural”<sup>368</sup> de la modernidad. Esto es, la identificación del colonialismo como fenómeno constitutivo del humanismo renacentista y la Ilustración. En palabras del colombiano “el oro de las indias hizo posible una gran afluencia de riquezas provenientes de América hacia la Europa Mediterránea, situación que generó las condiciones para el florecimiento de la revolución humanista en el siglo XVI”<sup>369</sup>. Situando los procesos ocurridos en Europa en el marco de una economía-mundo, sistema propuesto por Emanuel Wallerstein, es posible reconocer lo que Walter Mignolo argumenta fueron los *a priori* históricos del renacimiento, o sea, las condiciones de posibilidad que hicieron factible la emergencia de Europa como potencia cultural.

367. *Ibid.*

368. Aníbal Quijano, “La nueva heterogeneidad estructural de América Latina”, ¿Nuevos temas nuevos contenidos? : *las ciencias sociales de América Latina y el Caribe ante el nuevo siglo*, (Caracas: Unesco/Nueva Sociedad, 1989)

369. Santiago Castro-Gómez, “El Capítulo Faltante de Imperio...”

Ignorado la *heterogeneidad estructural* de la Ilustración se llega (erróneamente) a lo que Enrique Dussel llama “el mito eurocéntrico de la modernidad”<sup>370</sup>. Con este, advierte Castro-Gómez, se invisibiliza la existencia simultánea de conocimientos tradicionales y modernos, en pro de una historia lineal, “una escala epistémica” que coloca a Europa como eje de la producción del saber. Cuando la perspectiva de N&H afirma la desaparición del colonialismo en la fase del Imperio, ignora la heterogeneidad estructural, pues asume que dicho fenómeno es derivativo y no constitutivo de la modernidad. Esto es resultado de la absoluta ignorancia por parte de los autores de *Imperio*, de lo que los pensadores latinoamericanos denominan la poscolonialidad.

En este punto, Santiago Castro-Gómez pasa a analizar las formas en que se manifiesta la reorganización de la colonialidad en la época de la labor inmaterial. Para hacerlo, se da a la tarea de detectar el momento exacto en el que se da el paso de la colonialidad a la poscolonialidad.

Así, el autor se remonta a los años sesenta y setenta, cuando las ciencias sociales empiezan a normalizar el término ‘tercer mundo’<sup>371</sup> para designar la condición de sub-desarrollo de ciertos países, en razón a sus bajos índices económicos y la ausencia de una infraestructura industrial. El modelo desarrollista de aquella época replica la trayectoria tradicional-moderno como estrategia de tránsito para sacar a flote las sociedades del tercer mundo. La “intervención estatal en sectores claves como la salud, la educación, la planificación familiar, la urbanización y el desarrollo rural”<sup>372</sup>, significó la eliminación de “aquellos perfiles de subjetividad, tradiciones culturales y formas de conocimiento que no se ajustaran al imperativo de la industrialización”<sup>373</sup>.

---

370. Enrique Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo” *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000).

371. Término acuñado originalmente en 1952, por el economista francés Alfred Sauvy, para referirse a los países que no estaban alineados con ninguno de los bloques enfrentados durante la Guerra Fría. Más adelante sería utilizado como indicador de pobreza de los países.

372. Santiago Castro-Gómez, “El Capitulo Faltante de Imperio...”

373. *Ibíd.*

De la mano del antropólogo Arturo Escobar, Castro Gómez, muestra cómo el modelo de progreso encuentra su debilitamiento en los años ochenta, cuando surge la idea del desarrollo sostenible como nuevo paradigma de cambio. El debilitamiento del modelo industrial y la transición hacia una economía posfordista son signos de la emergencia de este nuevo modelo. Antes que fomentar la explotación de materias primas y la fabricación de objetos materiales, el desarrollo sustentable apela a la generación de *capital humano*, esto es “la promoción de los conocimientos, aptitudes y experiencias que convierte a un acto social en un sujeto económicamente productivo”<sup>374</sup>. Así, aquellos elementos que el modelo industrial pasaba por alto, entran a cumplir un rol fundamental para los proyectos del Estado: La biodiversidad del planeta, la conservación del medio ambiente o la importancia de los sistemas no occidentales de conocimiento.

Este giro en las políticas de desarrollo coincide con las ideas en torno al ascenso hegemónico del “modelo de procesamiento de datos”<sup>375</sup>, aquel que prima la producción de información sobre la fuerza física. En consecuencia, “la economía capitalista está siendo reorganizada hoy día con base en el conocimiento que producen ciencias como la biología molecular, la ingeniería genética o la inmunología y por corrientes de investigación tales como el genoma humano, la inteligencia artificial y la biotecnología.”<sup>376</sup> Los efectos de esta reorganización se objetivan en una serie de ‘bioprácticas’ en las que la gestión de conocimientos y datos pasan a asumir un rol central. El problema del patrimonio y la biodiversidad aparece como un tema que visibiliza estas prácticas.

Como se anunciaba con el ejemplo del Patrimonio de Cultura Inmaterial de la Humanidad, el surgimiento de proyectos como el Convenio de Diversidad Biológica dejan claro el valor que tienen los conocimientos tradicionales y los recursos genéticos, al funcionar como reservas de información por explotar. Así lo demuestran la propiedad intelectual y la aparición de organizaciones como la OMPI (World Intellectual Property

---

374. *Ibid.*

375. *Ibid.*

376. *Ibid.*

Organization) cuyo objetivo es la regulación y protección de “creaciones e innovaciones del intelecto humano”<sup>377</sup>. Dichas creaciones pueden ser patentadas, esto es, ser tratadas como propiedad privada con la posibilidad de ser explotadas comercialmente. De ahí que,

las empresas multinacionales que trabajan con tecnologías de punta pueden alegar legítimamente que cualquier alteración genética de la flora y la fauna implica una actividad inventiva del intelecto que tiene aplicación directa en la industria agraria o farmacéutica y que, por tanto, tiene derecho a ser protegida por patente.<sup>378</sup>

A través de esta clase de situaciones es como salen a flote las formas coloniales posmodernas. Con la apropiación de los recursos biológicos, a través de la propiedad de patentes, las grandes empresas (junto a las instituciones que las autorizan) reafirman las estructuras que subordinan *otras* formas de conocimiento al dominio hegemónico del conocimiento científico. Al categorizar estos saberes como conocimientos tradicionales, su valor queda reducido a la mera salvaguarda de informaciones a explotar, ya que, con esto “Lo que se busca es poner a disposición de las multinacionales especializadas en la investigación sobre recursos genéticos toda una serie de conocimientos utilizados milenariamente por cientos de comunidades en todo el mundo, para hacerlos susceptibles de patente.”<sup>379</sup>

Con la transformación del capital en capital cognitivo, ocurre una ‘conquista semiótica’<sup>380</sup> sobre la cual la naturaleza se abre como una fuente de recursos *transmateriales*. Allí, la minimización del papel del indígena se oculta con valores políticamente correctos, que pretenden matizar la verticalidad del conocimiento. Alegando el reconocimiento de estas formas de saber, se accede a sus conocimientos únicamente

---

377. Begoña Venero Aguirre, “Introducción a la propiedad Intelectual” (División de conocimientos Tradicionales OMPI, 2015), [https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/ompi\\_ipk\\_pan\\_15/ompi\\_ipk\\_pan\\_15\\_presentations.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/ompi_ipk_pan_15/ompi_ipk_pan_15_presentations.pdf) (consultado el 26 de marzo de 2020)

378. Santiago Castro-Gómez, “El Capitulo Faltante de Imperio...”

379. *Ibíd.*

380. Arturo Escobar, *La Invención del Tercer Mundo* (Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rama 2007)334.

por su valor pragmático. Esta actitud perpetúa distinciones categoriales elaboradas desde la ilustración. Un diálogo entre un investigador formado en Harvard y un chamán del Putumayo “no puede ser posible, sino a lo sumo trasferencia de conocimientos en una sola dirección. Por ello, lo que se busca es tan solo documentar la *doxa*<sup>381</sup> y preservarla”<sup>382</sup>.

Teniendo en vista la situación del indígena en el ámbito de la producción inmaterial, resulta interesante las ideas sobre el futuro desarrolladas por Pedro Neves, a propósito de la producción de un tiempo *otro* y su relación con las *distopías*, en dos películas dirigidas por realizadores de ascendencia indígena. Neves desarrolla su reflexión a partir de los planteamientos de la antropóloga Marisol de Cadena, cuyas ideas salen al encuentro con los argumentos de Santiago Castro Gómez al proponer al colonialismo como la estrategia de reducción de varios mundos a uno solo. A partir de la visión de Cadena y las experiencias de Neves como hombre blanco europeo, el artista portugués propone una serie de meditaciones a propósito de su trabajo con y sobre los mundos indígenas.

## Mundos Paralelos.

(Futurismo indígena y redención de mundos paralelos)

En su ensayo *Parallel Futures: One or Many Dystopias?* (2019) Pedro Neves Marques, cineasta y ensayista de origen portugués, resume las ideas de la antropóloga peruana Marisol de la Cadena de la siguiente manera: la compleja reducción del mundo implica, no solo la administración de cuerpos, sino también la administración de la naturaleza, los ecosistemas y las cosmologías. Existe un “destilamiento” de la pluralidad de mundos por parte de la modernidad capitalista que

---

381. En este contexto, el termino *doxa* bien puede referirse a costumbre, opinión o conocimiento no científico.

382. Santiago Castro-Gómez, “El Capitulo Faltante de Imperio...”

ha llevado a simplificar, “higienizar” la brecha entre naturaleza y cultura. Este acontecimiento provoca la invisibilización de otras formas de vida al empujar a todas aquellas que exceden el patrón del “naturalismo”, en otras palabras, aquellas que “atribuyen agencia a actores tanto inmateriales como materiales”<sup>383</sup>. Para Neves, reparar en el futuro de dichas formas de vida es una manera de indagar en aquel exceso. Esto implica preguntarse a donde han ido, como sobreviven y hacia dónde irán. Estas cuestiones se encuentran directamente relacionadas con la reducción de una pluralidad de mundos al mundo del capital.

Como Neves lo pone, la idea del futuro aparece como un horizonte seccionado. La promesa de un mañana mejor, depositada en el progreso tecno-científico como respuesta a las contradicciones del capitalismo, solo ha provocado un desastre medioambiental: “El futurismo tecnológico no es más que la perpetuación de una creencia moderna globalizada en el progreso maquinico e impulsado por la información, que, al final, es lo que nos llevó a nuestro actual callejón sin salida catastrófico” (Neves, 2019). Como resultado, una avalancha de distopías ha ocupado los estantes de la cultura, la literatura, el cine y las artes.

Antes que reparar en alguna de estas, Neves propone que se debe voltear hacia aquellos futuros cuyos mundos ni siquiera pudieron ser: “Estos son futuros que han sido suprimidos y cancelados por el poder colonial, y que solo ahora, entre las grietas de esta modernidad dominante única, están encontrando su camino hacia la visibilidad” (Neves, 2019). A lo que Neves se refiere es a los *futuros paralelos*, aquellos que no aparecen adelante sino a los costados, pues siempre han estado presentes junto a sus mundos, en el registro silente de la espectralidad. Antes que quedarse esperando a que llegue el futuro, Neves propone moverse a los lados, donde se encuentran los mundos que resisten en un perpetuo apocalipsis.

Para reparar en estos ‘futuros paralelos’, Neves toma como caso dos películas cuyos directores pertenecen a comunidades indígenas: *Inaate / se*

383. Pedro Neves Marques, “Parallel Futures: One or Many Distopias”...

(2016) (*Brilla de cierta manera. A cierto lugar. Vuela. Caé*) primer largometraje de Adam y Zack Khalil, directores Ojibwe radicados en Nueva York; y *Empty Metal* (2018) de Adam Khalil.

En el primer filme se relata la historia de la profecía de los siete fuegos de Anishinaabe, que consiste en siete profecías sobre el futuro, las cuales envuelven a los miembros de su comunidad en un ciclo de siete generaciones. La película narra, a manera de documental, estas siete vidas donde presente, pasado y futuro se mezclan el uno con el otro. La segunda película, realizada en colaboración de Bayley Sweitzer, cuenta la historia de una banda de punk que, tras un concierto fallido es contactada por una mujer telépata que los convence de participar en el asesinato de dos policías, conocidos por matar ciudadanos negros y no recibir cargos.

A la luz de la comprensión del tiempo que configura la temporalidad del primer filme y la recolección de una serie de temas desarrollados por el segundo (Futurismo indígena, Contacto, Apocalipsis Nativo), Neves pasa a considerar la colonización y la decolonización como materia del futuro. Para el portugués, la colonización de los cuerpos, las mentes y la naturaleza, implica un control tanto de la emergencia de futuros posibles como del borramiento de sus respectivos pasados. El presente es resultado de dicho borramiento. El colonialismo se encarga de evitar que emerjan otros pasados para impedir la multiplicación de futuros. El único futuro que queda es el futuro del capital: “Este futuro capitalista orienta el presente, reduciendo una diversidad de mundos antropológicos, es decir, de diferentes relaciones socio-ontológicas entre naturalezas y culturas, a su propio mundo único”<sup>384</sup>.

Esta relación entre colonialismo y la producción del futuro es abordada por el teórico y cineasta británico-ghanes Kodwo Eshun, quien describe cómo el presente colonial es administrado mediante un poder *preventivo* y uno *predictivo*. Mientras que el poder preventivo se encarga de regular el pasado para que no emerja un futuro diferente al del colonizador, el poder predictivo se encarga de la tarea regular del presente, de tal forma, que el

---

384. *Ibíd.*

futuro esta previamente determinado. Sobre esta visión, Neves superpone el término del antropólogo Michael Fortun “futuro anterior” el cual se refiere a una imagen del futuro, tan poderosa, que es capaz de encausar el presente, e incluso el pasado, hacia su realización. Aquí se dice que el *future anterior*, invierte hiperstisiosamente el tiempo. El presente, tal y como explica Eshun (siguiendo las ideas de Nick Land), antes que delinear el futuro, parece haber salido de él. Siguiendo estas ideas Neves dirá que “El poder colonial crea un futuro por adelantado, de modo que ningún otro tomará su lugar”<sup>385</sup>.

¿Cuál es la tarea en torno a la colonialidad del tiempo? Eshun dice estar “preocupado por las posibilidades de intervención dentro de la dimensión de lo predictivo, lo proyectado, lo proléptico, lo imaginado, lo virtual, lo anticipatorio y lo condicional futuro”<sup>386</sup> Para Neves, por su parte, los filmes mencionados son claros ejemplos de cómo resistir a la unidireccionalidad del tiempo del capital. Por un lado, reelaboran el tiempo desde la composición de los mundos invisibles, aquellos que en su resistencia invocan aquellos futuros paralelos de donde emergen pasados negados por el presente colonial. Por otro, desde la politización y habitación del trauma de un mundo que ha soportado 500 años de opresión. En vez de seguir adelante y borrar el trauma, como lo asume la genealogía anarco naturalista y pos-humanista de las más tradicionales, las películas presentadas por Neves, apelan a la conservación del pasado como razón de fuerza del futuro. Se trata de “otra política capaz de habitar el trauma y el borrado para reclamar mejores futuros desde su interior”.<sup>387</sup>

Sobrevivencia y soberanía será la dupla conceptual con la que Neves sintetiza esta operación. En palabras de los directores:

La mirada encapsulada del antropólogo ignora el hecho de que, para las comunidades indígenas, la tradición no es un conjunto inmutable de verdades transmitidas por la revelación, sino un

385. Ibid.

386. Kodwo Eshun, “Further Considerations on Afrofuturism,” *CR: The New Centennial Review* 3, no. 2 (2003) 293.

387. Pedro Neves Marques, “Parallel Futures: One or Many Distopias”...

conjunto de prácticas sociales en constante evolución cuya continuidad no puede repararse mediante la preservación, solo elaborada a través de la lucha, y finalmente lograda bajo condiciones de autodeterminación genuina<sup>388</sup>

Más allá de su estatuto epistemológico, el conocimiento tradicional sostiene una “soberanía de los sobrevivientes”<sup>389</sup>. Pese a que el presente aparezca como una causa perdida y el pasado haya sido “conquistado semióticamente”, los futuros paralelos, los futuros perdidos, los futuros que todavía conservan sus traumas, representan un lugar de redención. Siguiendo estas ideas, son interesantes los puentes que se establecen con la propuesta de Bolívar Echeverría respecto a la cuestión de la resistencia en la formulación de un *ethos* barroco.

Supervive o muere.

(La labor apocalíptica del Indígena)

Como señala Arismendi, quien detalla el desenvolvimiento de las comunidades indígenas en el marco del proyecto de Bolívar Echeverría, estas “intentan hacer vivible lo invivible”<sup>390</sup> al sobrevivir a la devastación generada por la conquista. Desde el siglo XVI, los grupos indígenas en América han sobrevivido a un proceso de exterminio sistemático, logrando alcanzar, a finales del siglo XX una reemergencia como sujetos históricos con “una importante acción política”<sup>391</sup>.

Tomando como ejemplo la relevancia nacional de las comunidades indígenas en Ecuador y en México, particularmente la significación política

---

388. Adam and Zack Khalil, “The Violence Inherent: Native Videographers Shoot Back,” *The Offing*, no. 20, 2016.

389. Pedro Neves Marques, “Parallel Futures: One or Many Distopias”...

390. Luis Arismendi “Bolívar Echeverría - El Barroquismo como Fundamento del Ethos y Modernidad en América Latina” Vídeo de YouTube, 59:28, publicado del 28 de enero de 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=3qBEpIEYe\\_g&t=3031s](https://www.youtube.com/watch?v=3qBEpIEYe_g&t=3031s)

391. *Ibid.*

de la comunidad Zapatista (EZLN) chiapaneca, Arizmendi resalta la importancia del indígena para la comprensión de la historia latinoamericana. Sin entender su papel como sujeto histórico, no sería posible comprender la magnitud de aparato conceptual de Echeverría. Como señala el teórico, las comunidades indígenas operan bajo principios ecológicos y autogestivos que van en contra de los principios de explotación del capitalismo. No obstante, esto no quiere decir que no esté la posibilidad de “integrar la mercantificación de la fuerza de trabajo”<sup>392</sup>. La razón de la supervivencia del indígena latinoamericano se debe a su entrada en las “lógicas de acumulación capitalista”. Con esta, aparece un principio doble, de resistencia e integración, a través del cual las comunidades indígenas sobreviven y sostienen una soberanía frente al modelo capitalista.

Sobre esta estrategia, que combina la resistencia resiliente y la navegación por los flujos del capital, la tradición indígena ha conseguido alcanzar el siglo XXI y con ello desmontar el mito de la modernidad, basado en el desarrollo y la modernización a costa de la disciplina, o en su caso más extremo, la extinción de los saberes no científicos, categoría sobre la cual se desconocen los conocimientos “otros”, al ser identificados como *folclor*. Como indica Santiago Castro-Gómez, para el día de hoy queda la urgencia de instituir dichos conocimientos como bases para la construcción de una ciencia “más integral, más orgánica, más centrada en lo común y no en las necesidades del capital”<sup>393</sup>

La diada resistencia/integración presentada por Arizmendi, la cual coincide operativamente con la estrategia de soberanía/supervivencia descrita por Neves, antecede y ordena la lógica sobre la cual el ethos barroco se posiciona como un modo de vida contradictorio y aun así posible. El modo indígena de supervivencia es adoptado por la clase mestiza y con ella se diluye hasta la definición de un modo de vida, un ethos diferencial de lo latinoamericano.

Como se presenta en su obra *La Modernidad de lo Barroco* (2000), Bolívar Echeverría se da al trabajo de reconstruir, en clave de economía-mundo,

392. *Ibid.*

393. Santiago Castro-Gómez, “El Capítulo Faltante de Imperio...”

la historia que relata la formación de una existencia particular latinoamericana, la cual este denomina como barroca. En efecto, lo barroco se presenta como una interiorización del capital en la “espontaneidad de la vida cotidiana”. Echeverría identifica cuatro formas de expresión del capital: la realista, la romántica, la clásica y la barroca. Esta última se caracteriza por adoptar lo que Bataille define como el erotismo, a saber, la “aprobación de la vida (el caos) aun dentro de la muerte (el cosmos)”<sup>394</sup> Echeverría utiliza esta figura para entender lo barroco como la modernidad que recibe el capitalismo, acontecimiento que devasta lo natural del “mundo de la vida”, como una tragedia que se reforma positivamente en un tercer espacio de posibilidad. Así lo define Echeverría:

Es barroca la manera de ser moderno que permite vivir la destrucción de lo cualitativo, producida por el productivismo capitalista, al convertirla en el acceso a la creación de otra dimensión, retadoramente imaginaria, de lo cualitativo. El ethos barroco no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista, y tampoco la niega, como lo hace el romántico; la reconoce como inevitable, a la manera del clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla, pretende convertir en “bueno” el “lado malo” por el que, según Hegel, avanza la historia<sup>395</sup>

Ahora bien, ¿Cómo opera la resistencia dentro de lo Barroco? Como relata Echeverría, el caso más claro de lo barroco se percibe en el proceso de mestizaje en América Latina. Para el siglo XVII, el exterminio realizado por España y Portugal a lo largo el siglo pasado, dejaba una proporción semejante de indígenas, negros, mulatos, mestizos y criollos. Estos se debatían por dos formas de vida contrapuestas y a la vez constates. Por un lado, el sometimiento a la voluntad de los colonizadores, y el sentimiento de traición frente a la idea América que ello provocaba. Y por otro, la actitud de rebeldía y resistencia sintetizada en la imagen del criollo, como figura autóctona que representaba una forma de vida autentica americana.

394. Bolívar Echeverría, *La Modernidad de lo Barroco*, 2 ed. (Ciudad de México: Era, 2000) 39.

395. Bolívar Echeverría, *La Modernidad de lo Barroco* ...40.

Ambos “proyectos de mundo” representaban estrategias de subsistencia, pues reclamaban la afirmación de la vida a pesar de que cada uno negase lo contrario del otro. Frente a esta oposición simultánea en la vida en la colonia, la sociedad latinoamericana, argumenta Echeverría, encontró una tercera vía, una “actitud especial”:

consistía en no someterse ni tampoco rebelarse o, a la inversa, en someterse y rebelarse al mismo tiempo. Era una estrategia destinada a salir de la alternativa obligada entre la denigración o el suicidio; y consistía justamente en una “elección del tercero excluido”, en un salto a un terreno histórico diferente, en el que esa alternativa perdía su razón de ser; en un recurso a la prefiguración de un futuro posible.<sup>396</sup>

La figura del tercero excluido es un principio formalizado por Aristóteles, que se utiliza en la lógica para indicar cómo en una disyunción entre dos enunciados “cuando uno niega lo que se afirma en el otro, uno de ellos es imprescindiblemente verídico”<sup>397</sup>. ‘A es B, o no es B’ donde *tertium non datur* o una tercera (cosa) no se da. En el principio del tercero excluido no existe una tercera alternativa para dos enunciados que se contraponen. Afirmar esta tercera sería contravenir con las leyes del pensamiento. Cuando Bolívar Echeverría presenta al ethos barroco como el tercero excluido de la relación resistencia/integración lo presenta como la encarnación misma de la contradicción:

situado en esta necesidad de elegir, enfrentado a esta alternativa, no es la abstención o la irresolución, como podría parecer a primera vista, lo que caracteriza centralmente el comportamiento barroco. Es más bien el decidir o tomar partido -de una manera que se antoja absurda, paradójica- por los dos contrarios a la vez; es decir, en realidad, el resolverse por una traslación del conflicto entre ellos a un plano diferente, en el que el mismo -sin ser eliminado- queda trascendido. Inherente al ethos barroco es así una toma de decisión por el tercero excluido, por un salto capaz de rebasar el empate de la contradicción, así como la

396. *Ibid.*, 181.

397. Diccionario de filosofía “Definición de Tercero Excluido” (Moscú: Progreso, 1984) 422.

ambivalencia que resulta de él; una elección que implica sin duda, juzgada desde la actitud “realista”, un “escapismo”, una “huida fuera de la realidad”.<sup>398</sup>

Esta huida, este ejercicio activo de enajenación, es la estrategia bajo la cual la resistencia se desdobra en la forma de posibilidad. La resistencia que presenta Echeverría nunca viene sola. Esta se acompaña por su contrario para no sacrificar la vida a cambio de la negación del otro. De ahí que el tercero se manifieste como la posibilidad de un mundo, un posible no por encima sino al interior del capital:

Elegir la “tercera posibilidad”, la que no tiene cabida en el mundo establecido, trae consigo mi “vivir otro mundo dentro de ese mundo”, es decir, visto a la inversa, un “poner el mundo, tal como existe de hecho, entre paréntesis”.<sup>399</sup>

Si existe la posibilidad de otros mundos, es poniendo entre paréntesis el mundo del capital. Si el planeta tierra es aquel “exterior que sustenta mundos interiores” como diría Peter Sloterdijk, el mundo del que habla Bolívar Echeverría, aquí se propone, es resultado de una tecnología orgánica (e histórica), una antropotécnica alienante y en cierto modo virtual, por medio de la cual, el sujeto barroco, el sujeto latinoamericano, está en la posibilidad de reformar la materialidad del mundo en el que vive. De ahí que sea valiosa una segunda definición de lo barroco como la “voluntad de forma”: “una determinada manera de comportarse con cualquier sustancia para organizarla, para sacarla de un estado amorfo previo o para metamorfosearla; una manera de conformar o configurar que se encontraría en todo el cuerpo social y en toda su actividad.”<sup>400</sup>

---

398. Bolívar Echeverría, *La Modernidad de lo Barroco* ... 176.

399. *Ibid.*

400. *Ibid.*, 58.

## Prometeo en la jungla.

(Ética para producir reinos en mundos y mundos en reinos)

Con la idea de leer la voluntad de lo barroco en clave de producción de mundos, la visión inicial propuesta por Neves pasa a ser compatible y no restrictiva con lo que aquí se propone. De modo que transformada la premisa quedaría de la siguiente manera:

Si los blancos deben de vivir en un mundo; todos los demás tenemos el privilegio de vivir en muchos mundos, el suyo y el nuestro (quiero decir, el mío) para poder sobrevivir.

Esta sutil revaloración de las relaciones entre pluralidad y unicidad, permiten calificar a lo barroco como una tecnología con la posibilidad, valga la redundancia, de evocar lo posible. Como Arismendi hace notar, el ethos barroco también puede caer en un conformismo “porque puede llevar a vivir de manera inercial la resignación ante el mundo. A no intentar transformarlo. A no intentar formular un mundo por venir.”<sup>401</sup> Esto implica haber desistido al ‘reino de este mundo’, utilizando el inquietante título que esconde el barroco en la novela de Alejo Carpentier; o sea, la aceptación del principio del tercero excluido, y con este, la decisión por la forma del sometimiento (o la supervivencia sin soberanía) o simplemente la extinción. Se habla de la posibilidad de lo posible, pues para cada reserva de utopías o mejor, heterotopías, se hace obligatoria una voluntad hacia la forma heterotópica.

Ahora bien, Arismendi dirá que su calidad de *ethos* reúne en lo barroco la totalidad de la historia de América Latina, pues no es solo una cultura, también es una economía, una ética, una política y una cultura; “es un comportamiento automático, vuelto costumbre”<sup>402</sup>. ¿Qué quiere decir esto? Básicamente, que el término *ethos* no puede ser interpretado como

401. Luis Arismendi “Bolívar Echeverría - El Barroquismo...”

402. *Ibíd.*

una ética, es decir, un modo de vida definido por lo que se *debe ser*, pues la monumentalidad del concepto lo rebasa<sup>403</sup>.

Sin embargo, desestimar el valor del ethos barroco como una ética sería a la vez desestimar la posibilidad de lo que se puede ser, ya que lo posible, en lo humano, es correlativo a su transformación, a su capacidad para ser *Otro*. Por eso, como dice Ray Brassier “Tenemos que defender el estatus normativo de la afirmación de que las cosas no son como deben ser, y de que las cosas deberían ser entendidas y reorganizadas”<sup>404</sup>. El deber ser de las cosas es una ética. La posibilidad de lo que las cosas pueden llegar a ser es, en tal caso, una futurología. La tarea que nos convoca es transformar la ética en una futurología. El deber del ethos barroco es ser una ética luego de ser todo lo demás. Y como si hubiese que llamar desde el futuro de lo barroco a una figura, esta sería la de lo inhumano, el cual se presenta como “una exigencia de construcción, de definir lo que significa ser humano tratando al humano como una hipótesis constructible, un espacio para la navegación y la intervención.”<sup>405</sup> La tarea de un barroco inhumano sería la tarea de una ética futuroológica: perseguir lo que podríamos llegar a ser, a partir de un deber ser, guiado por un compromiso con el tercero excluido entre la resistencia y la integración.

Así pues, con la propuesta del ethos barroco, leída como una tecnología de generación de mundos, o lo que bien podría definirse como una *ficción ética* o un *ejercicio inmaterial* (siguiendo la idea del ejercicio espiritual de Foucault), se hace un llamado a lo que el filósofo francés, en su artículo *Qué es la Ilustración* (2007) llama ethos, esto es “una vida filosófica en la que la crítica de lo que somos es a la vez un análisis histórico de los límites que nos son impuestos y prueba de su posible transgresión”<sup>406</sup>. En cierta medida, el proyecto de Echeverría adelanta la tarea onto-geográfica de reconocer los límites, a la vez que nos provee de las herramientas (conceptuales) para

---

403. y lo vuelve inconsciente.

404. Ray Brassier, “El Prometeísmo y sus Críticos, 2017”, *Aceleracionismo* (Buenos Aires: Caja Negra 2017) 203.

405. Reza Negarestani, “La Labor de lo Inhumano” *Aceleracionismo* (Buenos Aires: Caja Negra 2017) 221.

406. Michel Foucault, “¿Que es la Ilustración?”, *Sobre la Ilustración* (Madrid: Tecnos, 2007) 97.

su trasgresión. El barroco se procura entonces como la actitud filosófica mencionada por Foucault, lo cual lo compromete a desdoblarse como el “estudio a la vez arqueológico y genealógico de prácticas consideradas como tipos tecnológicos de racionalidad y como juegos estratégicos de las libertades”, “la definición de formas históricamente singulares de nuestra relación con las cosas, con los otros y con nosotros mismos” y “el cuidado con que someten la reflexión histórico-crítica a la prueba de las prácticas concretas”<sup>407</sup> el cual, como concluye Foucault en su artículo, necesita un “trabajo sobre nosotros mismos, es decir, una labor paciente que dé forma a la impaciencia de la libertad”<sup>408</sup> Coherencia metodológica, teórica y práctica, aquellas que posee el análisis de Echeverría serán demandas para la formulación de un *ethos* barroco como una propuesta ético-futuroológica, tecnológica, para ejercitar y ejecutar, en cuerpo y mente, las demandas que solicitan los mundos paralelos y por venir.

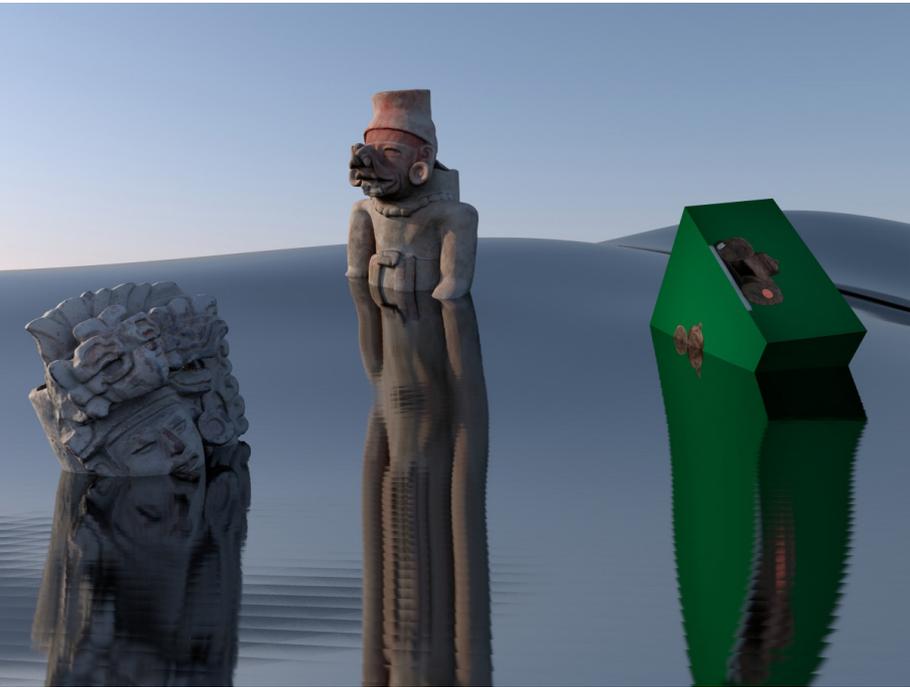
---

407. Michel Foucault, “¿Que es la Ilustración?”...

408. *Ibíd.*

El Capítulo faltante de Las Juanas.

(El caso colombiano de Juan Covelli, Juan Peláez y Juan Obando)



Juan Covelli, *Speculating The fragmented Copy*, Imagen digital, 2016.



Juan Sebastián Peláez, *Ewaipanoma (Rihanna)*, Medios Mixtos, 2016.



Juan Obando, *Pro-Revolution Soccer*, Instalación y videojuego, 2019.

Hay que volver la mirada a la década de los 90. Se puede decir que de esta vino el estado a perpetuidad en el que la vida se sumerge hasta el día de hoy, el “realismo capitalista”<sup>409</sup> al que hace referencia Mark Fisher, al extender la idea Jameson<sup>410</sup> de que hoy en día es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capital. Esta desproporción pesimista no es extraña para el caso de Latinoamérica, sobre todo cuando sus comunidades originarias se encuentran sumidas desde hace más de 500 años en una constante apocalíptica conflictuada con la figura del exterior. Teniendo en cuenta el signo de dolor en el que se cifran extensas agendas espacio-temporales y formas de vida *otras*, parece poco revelador atender a la climatología general de tan solo las tres últimas décadas de lo que se podría considerar como la historia reciente de occidente. No obstante, con la cristalización del bloque premilenario de los años noventa fueron redefinidas las coordenadas sobre las que se apresuró el bombardeo cultural durante las dos décadas siguientes, lo cual implica atender a la razón de su cambio fundamental. “El realismo capitalista es solo posible una vez varios grupos de conciencia han sido suprimidos.”<sup>411</sup> Esta supresión viene dada por una aparente reducción de propuestas radicales y por el vuelco hacia la imagen digital, un cambio experimentado de forma masiva en la primera década de los 2000, que ya desde los noventa auguraba el proceso de síntesis hacia la sola imagen del mundo que nos hacemos el día de hoy. Esta imagen, paradójicamente compuesta por millones de estas, pertenecería a un imaginario norteamericano, además de europeo, que poco a poco se infiltraría en el imaginario latinoamericano a lo largo del siglo XX.

Efectivamente, el gran interrogante contemporáneo se encuentra en el prisma neoliberal, cuyo aperturismo homogeneizante no impidió la emergencia de provocadoras formas de pensamiento y otros momentos ‘extraños’ durante los noventa. Tómese como ejemplo los siguientes casos

---

409. Mark Fisher, *Realismo Capitalista* (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).

410. Atribuido por igual a Slavoj Žižek.

411. Mark Fisher y Peio Aguirre “La única manera de tomar el control consiste en una democratización de la política y el trabajo. Entrevista con Mark Fisher”, *El Estado Mental* (2016) <https://elstadomental.com/diario/hay-que-democratizar-la-politica-y-el-trabajo> (consultado el 26 de marzo de 2020)

contrastantes: En 1996, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) se insertaba en la genealogía latinoamericana de mundos posibles al redactar su cuarta declaración de la selva Lacandona. Allí se apelaba a la conservación y proliferación de mundos negados por el capital a la vez que redefinía una veta de posibilidad fuera de este. Un año después, en 1997, se estrenaba en Colombia *Las Juanas*, una telenovela producida por RCN televisión que revivía el pasado literario latinoamericano fijado con el Boom<sup>412</sup>. Esta contaba la historia de Juana Valentina Echenique, quien, en busca de su verdadero padre, se embarca en una odisea que la llevaría al descubrimiento de cuatro medias hermanas: Juana Caridad Galante, Juana Manny Cruz, Juana Bautista Cordero, Juana Matilde Estañíz. Todas ellas, identificadas con una mancha color mostaza y forma de pez en una de sus nalgas, representaban cómo la pujante industria del entretenimiento regional empezaba su propia fase de internacionalización. Finalmente, en 1998, Bolívar Echeverría publicaría su libro *La Modernidad de lo Barroco*, en el cual se hacía una historia de la modernidad en América Latina, a partir de la conformación de un sistema-mundo capitalista y la forma 'barroca' en cómo este se vino a dar en la región, que, como apunta Franco Berardi “Continuó por lo bajo, creando túneles profundos en los recovecos del imaginario moderno para resurgir a finales del siglo XX, cuando el sistema capitalista experimentó un dramático cambio de paradigma hacia una producción posindustrial”<sup>413</sup>. Si se interpreta cada uno de estos eventos como una alternativa de mundo, un mundo tradicional-internacional y un mundo capitalista alternativo ¿Qué significan los años 90?

Sin perder demasiado de vista el problema en cuestión, a saber, la idea de un *ethos* barroco lanzado hacia el futuro, se suma un segundo interrogante al misterio de aquel tiempo premilenario: Si el colonialismo, como dice Santiago Castro-Gómez, persiste en la posmodernidad, reorganizándose bajo las nuevas formas que toma el capital, es decir, en vista

---

412. El Boom Latinoamericano fue un fenómeno literario que, durante las décadas de los 60 y 70, representó a un grupo de escritores cuya obra fue distribuida ampliamente en Europa y Estados Unidos. Entre ellos Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar. Ver: Ángel Rama (editor), *Más allá del boom: literatura y mercado*, México: Marcha Editores, 1981.

413. Franco Berardi, *Fenomenología del Fin...* 141.

de la transición hacia el trabajo inmaterial y la subsecuente necesidad de un concepto como el de poscolonialidad para analizar las nuevas formas de explotación, ¿puede hablarse de la reorganización, una continuación y transformación, de ese elemento del *ethos* barroco, la vía del tercero excluido, leído como propuesta, como tecnología, en tiempos donde la producción del conocimiento y la información, es más que sabido, son la nueva forma de divisa? O para decirlo de otro modo ¿Se puede configurar una (pos)modernidad barroca? Y si así es ¿pueden identificarse figuras post o neobarrocas que estén a la altura como posibles modos de ser activamente en el mundo? La respuesta a estas preguntas será un sí provisional. Como afirma Arismendi en su conferencia *El Barroquismo como Fundamento del Ethos y Modernidad en América Latina* (2015): “El posbarroco puede emerger aquí”<sup>414</sup>. En efecto, si el posbarroco puede llegar a ser, es en Latinoamérica.

Entrado el 2020, la tarea está en armar las fichas para reconocer las pautas de una ética posbarroca. En este momento se preguntará ¿A qué caso viene la mención de las Juanas? Por sí misma, la novela no tiene un valor verdadero. Sin restarle valor como producción cultural, ni calidad al oficio de su creador, Bernardo Romero Pereiro; Las Juanas, que, con un “fuerte sabor local”<sup>415</sup> retoman “el realismo mágico de García Márquez”<sup>416</sup>, confirmando su relevancia con su éxito internacional, resultan irrelevantes si no se las trata como una matriz o estructura abierta, un mecanismo para el encuentro y detección de más hermanas y hermanos perdidos. No sólo en el trópico sino en el resto del país. Este será el caso de los artistas colombianos Juan Obando (1980), Juan Peláez (1982) y

---

414. Luis Arismendi “Bolívar Echeverría - El Barroquismo como Fundamento del Ethos y Modernidad en América Latina” Video de YouTube, 59:28, publicado del 28 de enero de 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=3qBEpIEYe\\_g&t=3031s](https://www.youtube.com/watch?v=3qBEpIEYe_g&t=3031s)

415. Matos, D. (1999). “Transnacionalización de la Industria de la Telenovela, Referencias Territoriales, y Producción de Mercados y Representaciones de Identidades Transnacionales” Ponencia preparada para ser presentada en el XXIII International Congress of the Latin American Studies Association (LASA), Washington DC (2001) 4, [globalcult.org.ve/doc/mato/TenICEeIL.doc](http://globalcult.org.ve/doc/mato/TenICEeIL.doc). (consultado el 24 de marzo de 2020)

416. Henry Ernesto Pérez Ballén, “Del melodrama a la Meloindustria”, *Historia de Una Pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales* (Bogotá: Universidad Tadeo Lozano, 2015)11.

Juan Covelli (1985). Los tres juntos, representan el Capítulo Faltante de Las Juanas.

Contrario a lo que parece, la brecha cultural entre la producción de los tres artistas y la telenovela Las Juanas deja de parecer demasiado radical si se consideran las siguientes variables: 1) Ambos dialogan con un *continuo colonial* 2) mantienen una relación traumática con la producción cultural hegemónica de Latinoamérica durante el siglo XX, en el sentido del pasado que vuelve como una radiación espectral para acecharlos y 3) presentan una particular relación con el exterior. Empecemos por la mitad.

Durante las décadas de los 80s y los 90s surge en Latinoamérica un movimiento literario que reacciona en contra del realismo mágico, por haberse convertido en una etiqueta comercial incapaz de representar los problemas emergentes de las ciudades en América latina, al negarles el paso a nuevos autores hacia el exterior. *McOndo* es el nombre que recibirá una generación de escritores<sup>417</sup> cuyos temas se alejan del carácter fantástico/tradicional que caracterizó al Boom latinoamericano en pro de narraciones que “bien pudieron haber sido escritas en cualquier país de primer mundo”<sup>418</sup>.

Como escribe Alberto Fuguet, el estigma del realismo mágico era tan profundo que las editoriales estadounidenses rechazaban a novelas hispanoamericanas por carecer de los elementos exóticos que habían convertido a la literatura latinoamericana en un producto de mercado unificado. Este fenómeno encontraría su correlato en lo que el crítico chileno Víctor Barrera denominaría la *Alfaguarización de la Literatura* (2002) refiriéndose a las nuevas dinámicas de la literatura en el marco de la economía global.

Como apunta el chileno, quien reconstruye una historia cultural de la literatura en Latinoamérica, tras el fenómeno del Boom, cuya apoteosis se da “con la publicación, por la Editorial Suramericana, de *Cien años de*

---

417. Entre ellos Alberto Fuguet, Giannina Braschi, Edmundo Paz Soldán, Rodrigo Fresán, Santiago Gamboa, Mario Mendoza, Andrés Caicedo y Naief Yehya.

418. Alberto Fuguet y Sergio Gómez, “Presentación del País McOndo”, *McOndo* (Barcelona: Gijalbo-Mondadori, 1996) 2, [https://lh2.weebly.com/uploads/2/3/9/0/23909114/presenta-ci%C3%B3n\\_del\\_pa%C3%ADs\\_de\\_mcondo.pdf](https://lh2.weebly.com/uploads/2/3/9/0/23909114/presenta-ci%C3%B3n_del_pa%C3%ADs_de_mcondo.pdf) (consultado el 24 de marzo de 2020).

*soledad*, en 1967”<sup>419</sup>, pues “Nunca antes un libro había tenido tanta aceptación crítica y tanta rentabilidad económica”<sup>420</sup>, la alfaguarización describe:

cierta regularización formal y distributiva que la literatura hispanoamericana ha experimentado en los últimos años y que invariablemente modifica el sistema literario, dándole al objeto literario una fuerte dosis de autonomismo que el capitalismo tardío ve como utilidad, pero que igualmente representa un espacio “de resistencia”, si es que todavía confiamos en el poder emancipador y descolonizador del arte.<sup>421</sup>

Esta situación, producto de un primer encuentro de los escritores latinoamericanos con las leyes del mercado, define a la literatura hispanoamericana como una heterogeneidad creativa vuelta producto masificado, el cual se sostiene, principalmente, por factores extraliterarios. Entre estos se encuentran las nuevas dinámicas editoriales en el marco de la globalización; la reconfiguración de la imagen del autor, más allá de la figura pública, como potencial ‘estrella’ del espectáculo anudada a la promoción de su obra (libro); la formalización de circuitos de difusión a través de ferias, clubes y ventas por catálogo; y por último, el surgimiento y desarrollo de estrategias de independientes, como alternativas frente al aparato hegemónico de promoción cultural y otros paradigmas comerciales producto de la apertura del incipiente campo literario latinoamericano al escenario desterritorializado del capital global. En este escenario entran a jugar casos como el de McOndo, que, junto a otras apuestas generacionales como el Crack en México, los NN en Chile o la generación X en España, visibilizaban las nuevas estrategias de marketing que utilizaban los noveles literarios, como maniobras para desmarcarse de los paradigmas históricos que fijaron una imagen específica de la cultura latinoamericana hacia el exterior. En este sentido, se mantiene lo que Barrera señala, es

---

419. Víctor Barrera, “Entradas y Salidas del Fenómeno Literario Actual o la “alfaguarización” de la Literatura Hispanoamericana”, *Sincronía*, año 7, no. 22 (2002) <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm> (consultado el 24 de marzo de 2020).

420. *Ibíd.*

421. *Ibíd.*

uno de los objetivos fundamentales de la literatura latinoamericana desde su nacimiento: la lucha por “la originalidad y, necesariamente, por la representación”<sup>422</sup>. Si bien McOndo recibía, celebracionalmente, los efectos de un mercado que agilizaba el borramiento de patrones distintivos regionales, en pos de una realidad local definida por la emergencia de códigos internacionales estandarizados, su recepción obedecía al rechazo de formas culturales previas que negaban su propia definición. En este caso, el problema de la representación se resuelve siguiendo la actualidad del espacio (urbano, capitalista, presente) como una forma de ir contra el tiempo (rural, pintoresco, nacional, pasado).

Opuesto al perfil del realismo mágico y el fenómeno mediático del Boom, la generación McOndo describirá a Latinoamérica en los términos difusos de la contemporaneidad: 1) la ilusión de la libertad bajo la forma del individualismo neoliberal, y 2) la dupla tecnología-concreto como figuras permanentes de un paisaje apocalíptico, contrastante con la visión esperanzadora vendida por el discurso de la sustentabilidad. Imágenes cargadas de un aura tradicional/mística como lo son la hacienda o el pueblo, por ser escenarios donde ocurre lo mágico, así como imágenes que representaban “lo indígena, lo folklórico, lo izquierdista”<sup>423</sup>, pronto serían sustituidas por relatos donde predominaba lo “bastardo y lo híbrido”<sup>424</sup>, términos que para los años noventa constituían la recepción de un discurso elaborado en torno al mestizaje y al canibalismo cultural, ahora léidos en clave de industrias culturales o cultura de masas, ese paisaje mediático, virtual, donde circulan trayectorias singulares, almas inconexas y aun así interconectadas por el archipiélago de islas modernas, sobre el que se distribuye el capitalismo tardío en el mar premoderno que define a los países del Sur Global<sup>425</sup>.

Como apunta la introducción de McOndo, las nuevas narraciones optan por elaborar una identidad individual en Latinoamérica antes que

---

422. *Ibid.*

423. Fuguet y Sergio Gómez, “Presentación del País McOndo”... 9.

424. *Ibid.*

425. Boaventura de Sousa Santos, *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition* (Nueva Cork: Routledge, 1995).

formular una definición colectiva de la misma, reconociendo en ello “una de las herencias de la fiebre privatizadora mundial”<sup>426</sup> y así, la configuración de un presente conformado por individualidades que no son abstraídas del paisaje dominante de la ciudad, sino que son definidos por esta:

No desconocemos lo exótico y variopinta de la cultura y costumbres de nuestros países, pero no es posible aceptar los esencialismos reduccionistas, y creer que aquí todo el mundo anda con sombrero y vive en árboles. Lo anterior vale para lo que se escribe hoy en el gran país McOndo, con temas y estilos variados, y muchos más cercano al concepto de aldea global o megared. El nombre (¿marca-registrada?) McOndo es, claro, un chiste, una sátira, una talla. Nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) como el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual). Nuestro país McOndo es más grande, sobrepoblado y lleno de contaminación, con autopistas, metro, tv-cable y barriadas. En McOndo hay McDonald’s, computadores Mac y condominios, amén de hoteles cinco estrellas construidos con dinero lavado y malls gigantescos.<sup>427</sup>

La generación McOndo es la concientización de que Latinoamérica no es más el lugar de la exterioridad, sino que, al contrario, hace parte de la interioridad del mundo del capital, viviendo y sufriendo sus efectos diariamente. Por consiguiente, mientras que, por un lado, emerge “una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, postcomunismo, post-babyboom, post-capa de ozono”<sup>428</sup> alegando que, “Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual”<sup>429</sup>, por otro lado, se vive con el hecho de que “Un día amanecemos convertidos en el *tercer mundo*, nuestra tutela quedó bajo el cuidado de las grandes potencias de Occidente y nuestra producción, tanto crítica como literaria, fue vista como mera curiosidad, como otra más de las artesanías latinoamericanas”<sup>430</sup>. Como se presenta con ambas citas, el contexto cultural latinoamericano a finales del siglo XX y principios del XXI, antes que reconciliar

426. Fuguet y Sergio Gómez, “Presentación del País McOndo”... 6.

427. *Ibíd.*,8.

428. *Ibíd.*,3.

429. *Ibíd.*

430. Víctor Barrera, “Entradas y Salidas del Fenómeno Literario...”

ambas posturas, las enfrenta y las obliga a convivir la una a expensas de la otra. Su actualidad literaria demuestra que ninguno de los dos imaginarios parece superar al otro (uno que se define por su exterioridad y el otro por su pertenencia o interioridad). Ni el realismo mágico se ha agotado con la globalización o el auge de la tecnología, ni tampoco la emergencia de estos fenómenos ha conseguido erradicar la reproducción de lo tradicional, y para eso, no hace falta sino observar la política de patrimonio mexicano y su programa de recuperación cultural de ‘pueblos mágicos’, proyecto que trabaja a partir de las estrategias de marketing contemporáneo<sup>431</sup> para difundir el consumo y la conservación del capital histórico-nacional.

Ahora bien ¿por qué utilizar una historia de la literatura para relatar un *affair* entre el arte y los medios de comunicación? Como se había planteado, la intención es demostrar que, tanto Las Juanas, una telenovela de finales de los 90’s, como la producción contemporánea de los artistas mencionados, los tres nacidos en la primera mitad de la década de los 80’s, presentan, dentro de sus proyectos de mundo, la recurrencia espectral de la producción cultural latinoamericana durante el siglo XX. Aquí se plantea que, en tanto que proyecto unificado, el Boom, y su correlato temático, el realismo mágico, operan como acontecimientos traumáticos que actúan sobre producciones posteriores; incluida la parrilla televisiva, por ser el modelo temático de los medios masivos de comunicación, pero más importante el arte digital, ya que se presenta como el heredero de dichos medios en la cultura latinoamericana, hecho que se constata con su entrada en esferas mucho más cerradas que la misma literatura, como lo son el caso del arte contemporáneo y las prácticas artísticas en general. Con esto, se intenta demostrar que el realismo mágico, como pasado que ya no es, permanece en el presente como una *virtualidad* problemática, un fantasma semiótico<sup>432</sup> que reaparece bajo la forma de la repetición. Habiendo desaparecido como novedad, el movimiento literario experimenta una segunda existencia, mediante la reaparición discreta de sus elementos en acontecimientos culturales posteriores al boom.

---

431. Estrategia literaria conocida como *name dropping*, acelerada al contexto del # *hashtag* o etiquetado de imágenes propio de plataformas digitales como Instagram.

432. William Gibson, “El continuo de Gensback”...

Particularmente, aquellos que aluden a su configuración de Latinoamérica como nuevo mundo, reserva de posibilidades, o simplemente exterioridad (del capital, de occidente, de la civilización).

Distinta a otras formas históricas de producción cultural, la literatura destaca por su papel dentro de la conformación territorial del mundo durante el siglo XIX y a lo largo del siglo XX:

La literatura a finales del siglo XIX y principios del XX cumple una función fundamental en la construcción de la esfera pública moderna. Surge la cuestión de la literatura nacional en torno a la cual se agrupan propuestas en relación a la identidad nacional, las políticas estatales sobre inmigración y minorías étnicas o distintos proyectos educativos. La literatura y la crítica literarias son también socialmente significativas en torno a la teoría y la práctica de la Revolución.<sup>433</sup>

La centralidad del canon literario durante la conformación de las naciones-estado latinoamericanas redefine su papel como campo de conocimiento autónomo en la segunda mitad del siglo XX. Al presentarlo como antecedente y modelo a través del cual se constituye una identidad cultural regional, el canon se define como paradigma ideológico a través del cual, una serie de ficciones instituidas, configuran la idiosincrasia y el imaginario de una comunidad/territorio. En este sentido, la literatura es la antesala de la cultura de masas. Ahora bien, si los estudios literarios le ceden el paso a los estudios culturales, como esquema de análisis de la cultura, es precisamente porque la noción de canon es insuficiente para reflejar el sistema de afluencias e influencias que surgió con el desarrollo de las telecomunicaciones, la subsecuente explosión mediática y sus efectos sobre la sociedad. Ambos fenómenos determinan, en gran medida, el continuo de transformación e hibridaje de la producción al interior de las sociedades latinoamericanas durante la segunda mitad del siglo XX. De ahí que su impacto sobre los campos del conocimiento, como la

---

433. Genara Pulido Tirado, "Estudios Literarios y Estudios Culturales en América Latina. Reflexiones preliminares", *Sociocriticism*, vol. XXII, 1 y 2 (2007)175-209,186-187.

literatura, retroalimenten la significación de acontecimientos coyunturales como lo fue la difusión masiva de ciertos autores latinoamericanos en el exterior durante los 60's y 70's, y sus efectos sobre la definición cultural de la región. Siendo un fenómeno que rebasa lo meramente literario, el realismo mágico pasa a operar como un *soft power*, esto es, como una divisa política que asume la cultura como una táctica de atracción y persuasión, para alcanzar objetivos en el terreno internacional: "se fundamenta en la habilidad para afectar a otros a través de medios para co-optar el diseño de la agenda, la persuasión y la obtención de atracción positiva y así obtener los resultados deseados."<sup>434</sup>. En este sentido, el realismo mágico aparece como un sólido perfil cultural, una etiqueta que sintetiza una serie de imágenes que definen lo latinoamericano dentro y fuera de sus límites.

Dicho esto, el caso de la telenovela surge como un fenómeno particular. Contrario a una reaparición discreta, Las Juanas aparecen como la posesión televisiva de un modelo de mundo tipo Macondo: una franja atemporal construida a partir de pueblos tropicales que apenas tienen contacto con la modernidad. El programa de televisión canaliza con éxito el realismo mágico al rentabilizar sus fantasmas. Como ya se estableció, este narra la historia de cinco medias hermanas de nombre Juana, envueltas en las intrigas de un drama familiar que toma lugar en la hacienda de su padre, Calixto. Siguiendo los tropos de *Cien Años de Soledad*, obra que populariza el realismo mágico y con este, el carácter mitológico de la región caribe, la telenovela se instala en los rezagos de un modelo productivo propio de una modernidad afeudalada; juega con la iteración del nombre Juana al igual que lo hace García Márquez con los nombres Arcadio y Aureliano; retoma el tema del incesto, relación que determina el destino trágico de la familia en la novela; y sostiene su narrativa a partir de la cultura de la superstición, un elemento central en el programa, por ser aquel que provoca el encuentro entre la protagonista y su padre, quien, habiendo salido a vigilar sus tierras, se ve sorprendido por la caída de un rayo a plena luz del día, el cual quema su cinturón y sus manos, mas no

---

434. Nye Jr, Joseph S., *The Future of Power* (New York: Public Affairs, 2011) 20-21.

le quita la vida. Este suceso, que es leído como un acto divino, lo obliga a regresar a su casa, provocando de esta manera, el encuentro con su hija y consolidando con ello el acontecimiento inicial de la historia, aquel que moviliza el curso del relato dando pie a la telenovela en general. Esta elaboración argumental a partir de la superstición, que, como puede sintetizarse con el caso de Las Juanas, es lo improbable volviéndose posible, o mejor, lo posible actualizándose en las relaciones humanas, funciona como combustible ideológico sobre el que Juan Covelli, uno de los tres artistas mencionados, despliega un cuerpo de obra basado en el uso del scanner y la impresión 3d.

De acuerdo al curriculum en su página web<sup>435</sup>, Juan Covelli viene presentando su obra desde el 2015, año a partir del cual empieza a desarrollar procesos donde el 3d pasa a ser el medio central de su producción. Este hecho se puede confrontar revisando las entradas de su página en Instagram<sup>436</sup>, donde se nota el cambio de formato y contenido de sus publicaciones ese mismo año. En 2016, como parte de una residencia web, el colombiano lleva a cabo el proyecto *Speculating the Fragmented Copy*, donde escanea en alta resolución 14 artefactos mesoamericanos de la colección Stavenhagen – CCU Tlatelolco, y los sube a la red para que los usuarios los descarguen y modifiquen a su parecer. A partir de este proyecto, se puede identificar un cambio en la producción del artista, ahora encaminado hacia el abordaje de cuestiones relativas al tratamiento digital del patrimonio, el rol del museo como administrador de pasados y la conservación y digitalización de materialidades históricas.

Además de revisar sus proyectos más recientes, si se siguen los *insights* creativos que Covelli hace en diferentes entrevistas, se puede decir que su obra, la cual explora las nuevas materialidades generadas en la era digital, se sirve de (la idea de) las propiedades ‘mágicas’ del scanner, en tanto dispositivo que “captura nuestro mundo en tres dimensiones y nos

435. Juan Covelli “Página Web” <https://www.juancovelli.xyz/> (consultado el 24 de marzo de 2020)

436. Juan Covelli “Pefil de Intagram” [https://www.instagram.com/juan\\_covelli/?hl=es-la](https://www.instagram.com/juan_covelli/?hl=es-la) (consultado el 24 de marzo de 2020)

permite experimentar artefactos como nunca se ha hecho antes<sup>437</sup>. Estas propiedades, relativas a la posibilidad del objeto digital de liberarse de la soberanía física, permiten identificar en su conjunto una reserva de poder:

hemos pasado de una era de reproducción mecánica a una era del rizoma digital, un archivo digital puede ser copiado eternamente, y puede ser visto simultáneamente en varios lugares, así, un objeto digital tiene las propiedades mágicas de ser ubicuo, y esto es lo que hace a estos nuevos artefactos tan poderosos. De este modo, autenticidad en la era digital, no es dada por la singularidad sino por la multiplicidad<sup>438</sup>

La magia que se desprende de los dispositivos digitales, a propósito de su telepresencia, no viene dada por sus propiedades (in)materiales, sino por el potencial transformativo (*potentia*) que estas representan, aquel conjunto de capacidades y posibilidades para hacer de las cosas algo distinto a lo que ya son, y modificar el significado que los seres humanos les damos a estas. La replicación, la duplicación y la diseminación simultánea, así como la descarga y la subida de objetos a una dimensión no física, describen el acontecimiento virtual como la ocasión para que un trabajo digital relativo a la administración de los objetos no materiales, sea visto como una operación ‘salida de la nada’ o *por arte de magia*. En efecto, los artefactos mágicos se definen por su capacidad de influencia sobre otras cosas y por su economía a la hora de provocar cambios en el mundo<sup>439</sup>. De esta forma, la magia pasa a ser un elemento correlativo al poder. Juan Covelli aprovecha este signo para enunciar el problema del colonialismo digital, trabajando con las mismas herramientas que lo perpetúan.

Propio de un perfil artístico definido por el uso y cuestionamiento de las tecnologías digitales, la producción de Juan Covelli se caracteriza

---

437. Juan Covelli, “Ancient Gods and Digital Power” *Digital Culture, Theory & Art*, Issue no. 0 (2018) <https://schloss-post.com/ancient-gods-digital-power/> (consultado el 24 de marzo de 2020)

438. Juan Covelli, “Ancient Gods and Digital Power”...

439. James George Frazer, *La Rama Dorada* (Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1981)

por servirse de un repertorio convencional de soluciones técnicas<sup>440</sup>, para darle salida a proyectos cuya identidad descansa en la exploración de un problema en específico: un conjunto de presuntos históricos o un contexto en particular. La apuesta por digitalizar artefactos culturales en contra de la expropiación institucional, la privatización de la información o simplemente el riesgo de su destrucción, son algunos motivos en los que se ampara el trabajo de Covelli, y que además comparte con diferentes proyectos alrededor del mundo. Ciertamente, el significado político en preservar la memoria colectiva y generar nuevas formas de archivo (más público, más abierto o más democrático), han llevado al reconocimiento generalizado de las tecnologías 3d como herramientas de documentación histórica, reconstrucción crítica del pasado y resistencia.

Aunque la idea de visualizar cierta distribución y democratización de la tecnología sea un recurso aparente, puede objetivarse en prácticas concretas dentro y fuera de la red. Uno de los casos más reconocidos en la esfera del arte, es la reconstrucción digital de 12 artefactos históricos destruidos por ISIS en 2015, por parte de la artista de origen iraní Moreshin Allahayari en su proyecto *Material Speculation: ISIS* (2015-2016)<sup>441</sup>. Ese mismo año, divulgaría junto a Daniel Rouke el *3d Additivist Manifesto* (2015) y con este, la publicación digital del libro *The 3d Additivist Cookbook*, un compendio gratuito de más de 100 trabajos de artistas, activistas y teóricos que reflexionan sobre las posibilidades del 3d. Junto a esta iniciativa se encuentran proyectos como *Forensic Architecture*, que utiliza el escaneo en 3D y la fotogrametría como herramientas fundamentales para levantar casos de violencia estatal. Otros trabajos más recientes, como el que hace la artista mexicana Julieta Gil con *Nuestra Victoria* (2020), donde reconstruye digitalmente las intervenciones al Monumento a la Independencia, luego de las protestas contra la violencia hacia las mujeres, realizadas en Ciudad de México el 16 de agosto del año 2019, se suman al conjunto de

440. Diseño de espacios virtuales, creación y modelado de personajes, escaneo e impresión en 3D, proyección de video, video instalación y escultura.

441. Moreshin Allahayari, "Material Speculation: Isis (2015-2016)" <http://www.morehshin.com/material-speculation-isis/> (consultado el 24 de marzo de 2020)

estrategias que convierten la práctica digital y particularmente el uso de 3D, en un ejercicio de resistencia efectiva.

Este potencial político proyectado al dispositivo tecnológico, es resultado de una comunidad digital formada bajo la idea del trabajo colaborativo y el intercambio de conocimientos. El movimiento DIY, las comunidades *hacker* y *maker*, la piratería digital, el desarrollo de software libre o de código abierto, e iniciativas como el *copyleft* o *creative commons*, han cultivado durante años una reserva utópica donde el espacio que abre la tecnología, todavía es visto como una posibilidad y no únicamente como el sistema de recopilación de datos, beneficio y control que en realidad es. Heredando esta actitud afirmativa respecto al uso de los dispositivos digitales, procedimientos como el de Covelli tienen relevancia por ser formas efectivas de decolonizar recursos y tradiciones culturales (pese a la pretensión redentora o salvífica que estos puedan llegar a tener). Su caso, en particular, deviene directa o indirectamente de *Lincoln 3d Scans* (2012), una propuesta desarrollada por Oliver Laric para The Collection Museum. Allí, el artista de origen francés escanea un conjunto de piezas históricas de su reservorio, para subsecuentemente publicarlas de manera gratuita en la red.<sup>442</sup> Además de visibilizar los objetos escaneados a una audiencia remota, el gesto de compartir los modelos sin ningún tipo de licencia o derechos de uso, busca insertar dicho proyecto en la discusión acerca de cuál es el tratamiento que se le debe dar a la imagen y la propiedad institucional, en vistas de una cultura producida democráticamente como es la esfera pública actual y como bien puede llegar a considerarse el internet. La obra de Covelli sigue los mismos patrones del proyecto de Laric, solo que en su caso se enfoca en un contexto latinoamericano. Quizás el aporte más relevante de su propuesta sea la significación mágica con la que este recubre las operaciones del scanner.

El caso de la superstición como *superávit* simbólico del dispositivo tecnológico, como *upgrade* místico, es un pretexto para pensar la imagen digital como una esfera social definida por la convivencia y conveniencia entre

---

442. Lincoln 3d Scans, “Information & FAQ” <https://www.lincoln3dscans.co.uk/> (consultado el 24 de marzo de 2020)

fuerzas míticas y tecnológicas. La experiencia tecnológica contemporánea provoca nuevas formas de colonialismo, pues facilita la explotación y expropiación de territorios psíquicos *otros*, bases de datos subalternas explotadas en el espacio desencadenado de lo virtual. No obstante, también propicia la reemergencia de mundos espirituales olvidados, formas de vida que se conservan criogénicamente en fríos servidores, manifestándose a los usuarios como energía vuelta imagen; sirviendo de abono para el crecimiento de nuevos campos de creencias, especulaciones y arcaísmos, recuperados por oscuras terminales, plataformas escondidas a plena luz del día, o mejor, a plena luz de la pantalla en la web: aquella extensión infinita, saturado campo de ruinas, memes y blogs abandonados llamado internet.

Como se había mencionado, en 2016 Juan Covelli viaja a Ciudad de México para hacer una residencia en ADM-Pira. En colaboración con CCU Tlatelolco escanea una serie artefactos precolombinos de 2.000 años de antigüedad, muchos de ellos de la cultura zapoteca, de los cuales destaca la figura de Tláloc. Entonces “¿Qué pasaría si los poderes mágicos del escáner 3D y el antiguo dios mesoamericano de la lluvia se unieran para luchar contra el colonialismo digital?”<sup>443</sup> La respuesta a esta pregunta sería la proliferación de dioses vudú en el ciberespacio, la formalización religiosa del encuentro entre el usuario y la espiritualidad digital: el *Barón Samedi*, *Legba*, *Ougou Feray*, *Dambala Wedo*, utilizando a los seres humanos como puertos de entrada y de salida a un mundo fuera de la red. Inteligencias artificiales adoptando identidades de la tradición yoruba, haciendo acuerdos y compromisos con seres humanos y viceversa: Pandillas, Corporaciones e usuarios, dialogando orgánicamente con entidades virtuales. La humanidad vista como un eslabón dentro de una cadena de agencias sin verticalidad alguna, solo la continuidad energética de materia impulsada.

*Conde Cero* (1986), la segunda entrega de la *Trilogía del Ensanche* de William Gibson, introduce la religión como una estructura que facilita el entendimiento de los procesos virtuales y la agencia de sus objetos sobre el mundo. Cuando la novela de Gibson actualiza el papel de la creencia en

---

443. Juan Covelli, “Ancient Gods and Digital Power”...

la Web 2.0 mediante el uso temático de la superstición digital, recupera la sucesión maravillosa de hechos extraordinarios que, de acuerdo al escritor cubano Alejo Carpentier, constituyen un privilegio no solo de Haití, cuya historia nacional se define por el papel de la fe colectiva en la santería, sino de toda América Latina, una región que, bajo la aceleración de la idea del Imperio, se desengancha de sus fronteras geográficas, proyectándose a la imaginación de un mundo desterritorializado, donde cuerpos, pero más importante, productos culturales autóctonos, cabalgan alrededor del mundo sobre el organismo maquínico del capital. Lo real maravilloso que

surge de una alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”<sup>444</sup>

difunde un formato de América Latina extendido y reproducido en el resto del mundo. El patrón exótico configura virtualmente la idea de un proyecto latinoamericano y con ello sus matrices productivas y culturales. La imagen de L.A. (Los Ángeles) como arquetipo de ciudad futurista-intercultural, de varias destapias de finales del siglo XX<sup>445</sup>, deriva del colapso de diferentes binarios descritos como el contexto social, económico, político donde los contenidos del Boom latinoamericano encontraron su razón de ser. La colisión de contrarios como lo urbano vs. lo rural, el *logos* vs. la *doxa*, la convivencia de formas modernas y pre modernas y dualidades como lo fantástico-tecnológico o lo religioso-político se (con)fundieron con los procesos migratorios provocados por la violencia, la pobreza, la desigualdad y la precarización general de la vida en Latinoamérica, retro trayendo al presente los factores que hacen del

---

444. Alejo Carpentier, *El Reino de Este Mundo* (Ciudad de México, Compañía General de Ediciones, S. A 1973) 6. <https://www.textosenlinea.com.ar/textos/El%20reino%20de%20este%20mundo.pdf> (Consultado el 24 de marzo de 2020).

445. Blade Runner (1982), Terminator (1982), Escape From L.A (1996), Predador 2 (1990). Strange Days (1995)

realismo mágico un fantasma: “la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías”<sup>446</sup>

Trasladando a la dimensión de las pantallas esa reserva inagotable de creencias y de mitos, el proyecto más reciente de Juan Covelli, *Terra Incognita* (2020), transluce la sombra invisible del realismo mágico al terreno de la virtualidad. En general, toda obra que figure con elementos del paisaje caribeño, trae consigo el peso de una historia de las imágenes, que introduce marítimamente el tema del descubrimiento de nuevos territorios. En el caso de Covelli, la sombra se levanta en una isla sin océano, a través de un video en 3D donde figuran criaturas fabricadas durante el descubrimiento y eventual proceso de colonización. Con un claro sabor tropical, el diseño topográfico desarrollado con el software de videojuegos Unreal Engine, presenta un escenario habitado por modelos creados a partir de las descripciones de los exploradores y viajeros europeos del siglo XVII y XVIII, de la flora y fauna latinoamericana. Con esta pieza Covelli “examina el papel de la tecnología en la historia colonial, donde facilitó la importación de “cultura” de nuevos territorios, incluidos los organismos vivos<sup>447</sup>.” Al hacerlo, inevitablemente evoca la estrategia maravillosa al considerar “cómo nuevos mundos serán colonizados en el siglo XXI; a medida que se desarrollan las nuevas tecnologías, las expediciones vuelven a estar de moda”<sup>448</sup>. Apelando a la rúbrica de la conquista como punto de fuga, la pieza del colombiano descubre el motor operativo desde el cual se enuncia América Latina como plano especulativo o espacio de posibilidades.

Cuando se revisa la historia del continente, aparecen historias donde la colonialidad se ve agujereada por eventos y personajes hipersticionales. Esta tendencia hacia una mitologización sostenida sobre la base objetiva

446. Alejo Carpentier, *El Reino de Este Mundo...* 7.

447. Juan Covelli “Entrevista a Juan Covelli” *Deformal* <https://www.deformal.com/interviews/juan-covelli> (Consultado el 24 de marzo de 2020).

448. *Ibíd.*

de un relato material es la fuente sobre la que el realismo mágico obtuvo su reconocimiento mundial. El orden de las experiencias digitales amalgama este elemento a su estructura simbólica, pues lo pone a funcionar junto a los avatares de una dimensión definida por la producción de imágenes que no necesitan de una referencia física para existir. En este punto es importante tener en mente la segunda hipótesis que se había propuesto. La existencia de un continuo colonial, que atraviesa, a manera de trasfondo la identidad latinoamericana y, por consiguiente, sus propuestas culturales hasta el presente, aparece como la contracara histórica de una tematización mágica que a supervivido más allá de la posmodernidad.

Extendiendo la retórica fantasmática, a través de la cual reaparecen discursos y formas pasadas en expresiones del presente, vale la pena sacar a colación la idea de un fantasma estructural, un canal invisible que conecta fenómenos a manera de reapariciones espectrales. Si para el caso de la obra de Covelli, el realismo mágico puede aparecer como sombra cultural que acecha, para el realismo mágico aparece el colonialismo como eje traumático de su producción. Exorcizando la hipótesis de Negri y Hardt a propósito de la desaparición del colonialismo, la poscolonialidad aparece como una figura fantasmal, una estructura del pasado que viene a instalarse en modos productivos y de circulación del presente. La gran verdad de esta elaboración y su problema, es que la espectralidad de la colonización es igual o más evidente que en la telenovela de Las Juanas lo es el fantasma de la guayabera y el sombrero *meliteao* como formas constantes de identidad. Esta misma situación ocurre con la obra de Juan Sebastián Peláez, que canaliza el pasado con la imagen *medium* del presente.

La obra de Peláez empieza a ser relevante en medio de la discusión y emergencia de los ‘espacios independientes’ en Bogotá. En cierta medida, la generación de artistas cuya obra se vio adjunta a este fenómeno durante la primera década de los años 2000, representa el Boom del mercado artístico colombiano que vendría a consolidarse diez años después:

Al pensar en el surgimiento y consolidación de la escena artística actual en Bogotá, proceso iniciado a comienzos de la década

pasada, puede apreciarse con claridad que uno de los factores que llevaron a la emergencia internacional de eso que ahora se llama “arte colombiano contemporáneo” era el carácter idiosincrásico de la producción plástica y visual del momento, acompañado de una absoluta carencia de (...) estructuras definidas. Estas carencias eran compensadas con prácticas ancladas a una filosofía del “hazlo tú mismo”, con cierto grado de indiferencia y amplio desconocimiento de las dinámicas de mercado y con una tendencia a la informalidad y al autoexotismo que hacía de esa escena en formación un ecosistema rico en especies endémicas y, en consecuencia, muy atractivo para el turismo cultural internacional<sup>449</sup>

La configuración inicial de un ecosistema artístico colombiano *exótico*, por no estar regulado, dio paso a la emergencia de un montaje altamente especulativo que lo redefinió como un excitante entorno de inversión, un *hotspot* internacional que reunía propuestas novedosas y un flujo continuado de narcóticos y capital. Después del agresivo momento ‘autogestivo’ en un campo inexistente, se pasaría a un entorno globalizado definido por los avatares de la institucionalización, la entrada de lleno al capitalismo cognitivo y un número limitado de agentes representativos de esta nueva fase internacional. En efecto, igual que el Boom Latinoamericano represento a un selecto número de escritores de los 60’s, la recepción generada burbuja del arte contemporáneo colombiano posiciono a un ávido grupo de artistas que supieron aprovechar la entrada de capital extranjero y fueron capaces de salir con él. Como señala el crítico de arte y gestor cultural, Víctor Albarracín:

más que un Boom, es un club social encubierto tras el discurso de la globalización, un espacio reservado para los pocos que cuentan con vías privilegiadas de acceso y conexión. Del mismo modo en que operan los círculos de la política y el capitalismo financiero, el boom del arte colombiano socializa las pérdidas y mantiene en pocas manos las utilidades.<sup>450</sup>

---

449. Víctor Albarracín, “Burbujas: Esquirlas de un discurso del Boom”. Escuela de Garaje, vol. Fábrica de Conocimiento (2016)162-174,168.

450. Víctor Albarracín, “Burbujas: Esquirlas de un discurso del Boom”...170.

Se podría decir que al menos una de esas manos le pertenece a Juan Peláez, quien, dentro los artistas de su generación, es uno de los pocos que ha logrado mantener una gestión y producción más allá del redescubrimiento de la región como Nuevo Mundo cultural. Su obra se relaciona con el momento reciente de la historia del arte en Colombia<sup>451</sup> pues su participación en esta se vincula al ya inexistente *Bodegón*, espacio llevado por varios artistas y otros agentes culturales de 2005 a 2007, y *Nuevo Miami*, proyecto expositivo fundado en 2011, donde se presentan artistas cuya obra sigue una línea de trabajo situada entre la reflexión política y el lenguaje visual contemporáneo. Esta misma definición puede ser utilizada para describir los procesos desarrollados por el propio Peláez, quien, siendo fundador y director de dicho proyecto, canaliza las transformaciones y flujos del capital global para llevar a cabo un cuerpo de obra que indaga sobre sus efectos en el contexto local.

En términos generales, se podría decir que la obra del Peláez se caracteriza por el uso minimalista de objetos cargados políticamente y la creación de imágenes digitales comunes a una retórica visual del presente. En los últimos años, su trabajo ha ganado una gran visibilidad a raíz de la presentación de su pieza *Ewaipanoma (Rihanna)* en la IX bienal de Berlín en 2016, donde el presente una fotografía erguida de gran tamaño, del cuerpo sin cabeza de la estrella pop, de origen barbadense, Rihana.<sup>452</sup> Queriendo actualizar y en cierta medida confrontar las representaciones que los exploradores y cronistas del Nuevo Mundo hicieron de los nativos americanos, Peláez presenta distintas celebridades como si estos fueran monstruos fantásticos: blemios, cuerpos sin cabeza con el rostro en la parte superior del torso. Si para nosotros “el Chapulín Colorado, Ricky Martín, Selena, Julio Iglesias y las telenovelas (o culebrones) son tan latinoamericanas como el candombe o el vallenato”<sup>453</sup> como diría la generación McOndo, también estos sufren del reencauce mitológico de la tradición colonial.

---

451. Año 2000 al presente.

452. Juan Sebastián Peláez, “Ewaipanoma (Rihana)” <http://bb9.berlinbiennale.de/participants/pelaez/> (Consultado el 24 de marzo de 2020).

453. Fuguet y Sergio Gómez, “Presentación del País McOndo” 9.

Durante el siglo XVI, artistas como Alberto Durero o cronistas de indias como Gonzalo Fernández de Oviedo, empezaron a producir documentos, imágenes y relatos donde se representaba lo extraño a partir de lo familiar. Mientras que el primero imaginaba la apariencia de un rinoceronte como una criatura cubierta por una capa de piel similar a una armadura, sin haber visto un rinoceronte en su vida<sup>454</sup>, el segundo se las ingeniaba para escribir una obra que introducía al público europeo a una fantasiosa historia natural del Nuevo Mundo, basada en una visualidad definida por castillos, mitología medieval y cristianismo<sup>455</sup>. Hoy en día, Juan Peláez hace todo lo contrario, volviendo “extraño aquello que es más natural o cercano”<sup>456</sup>, es decir, la publicidad. Mediante la descontextualización natural de la imagen de producto y la ubicuidad del lenguaje de propaganda, su obra pone en evidencia los procedimientos mitológicos de la estructura telecomunicacional: un uso consiente del valor de la creencia como principio invisible sobre el cual se construye la idea de América Latina y un rumor que se actualiza como base ficcional, a partir de la cual el mercado y el espectáculo se configuran como las principales esferas sostenidas por el *hype*: valor especulativo de la fama, efectos de la reputación, existencia anticipada o simplemente formas tendenciales e inflacionarias como el prestigio o la exageración. Al igual que el *soft power*, la configuración invisible de la creencia determina las formas en como el centro percibe e influye sobre la periferia, en otros términos, cómo un mundo percibe y define al otro. Además de confrontar una serie de problemas relativos a la construcción mitológica de América en el presente, la obra de Peláez repara en lo que se podría definir como la materialidad política de la protesta. Un conjunto de ensayos escultóricos y bidimensionales que recuperan sucesos relativos a la política colombiana, a manera de comentarios irónicos, históricos y digitales, que resuenan con el agitado huracán político, altamente visual, que define la arena global.

---

454. El xilgrabado titulado El Rinoceronte (1515) se basa en descripciones detalladas y el boceto realizado por un artista desconocido, del rinoceronte llevado a Portugal en 1514, propiedad del rey Manuel I. Durero nunca vería con sus propios ojos el ejemplar.

455. Gonzalo Fernández de Oviedo, *Historia General de las Indias*, 1535.

456. Breyner Huertas Rendon, *Una Piña* (La Minúscula Ensayística Ilustrada, Publicaciones Artísticas del ministerio de Cultura, 2016) 9.

Contrario a lo que se puede dar a entender, gran parte de la obra de Pe-láez permanece en el mundo como pura virtualidad. Sus procesos se apoyan fuertemente en el trabajo basado en uso de la computadora personal como una herramienta central para el desarrollo de proyectos artísticos. Breyner Huertas compara el aspecto *virtual* de la obra del colombiano con las *Card File* de Robert Morris, una serie de ideas archivadas en carpetas, que aguardan hacerse públicas mediante su interacción. En el contexto actual, compartir contenidos a través de las redes sociales y otros dispositivos que conectan con el *alma* de los usuarios, es la nueva forma de interacción:

En este punto se puede pensar en el momento en el que la idea es dicha a otra persona o se manifiesta para ser pública, lo cual tiene que ver con los mecanismos de comunicación, entre otras cosas con la oralidad (o virtualidad) y la propagación de los mitos y creencias.<sup>457</sup>

Con los dispositivos digitales, la existencia de la obra no presupone su materialidad. Este gesto de evasión de la realidad tangible de las cosas, permite establecer una relación de complicidad con la definición de América como una utopía, una representación problemática al construirse desde la mirada de un otro cuyo brillo delata su intención colonial.

Ahora bien, cuando se habla de representación se habla de crear el mundo. Con ello no se está refiriendo a la representación visual de la tradición estética, sino a la operación cognitiva, epistémica, sobre la cual se determinan las condiciones de posibilidad de aquello que existe. Esta representación se objetiva por medio de mecanismos visuales, políticos, económicos y sociales concretos: imágenes, narraciones, performatividades, entre otros. Desde esta perspectiva, la representación es la presentación del mundo, no como se supone es en realidad (pues no existe tal cosa), sino como la representación lo vuelve realidad. De ahí que se diga que la representación *es* el mundo. Bajo esta idea, que también es una forma de visión, sobresale

---

457. Breyner Huertas Rendon, *Una Piña...*20.

la experiencia de lo nuevo pues implica un acto de traducción. Cuando la experiencia del mundo, o de un mundo, ocurre por primera vez, se da la ocasión para pensar el proceso de representación como un bucle de retroalimentación entre lo conocido y lo desconocido. Lo desconocido, aquello que le es extraño al pensamiento, se traduce a partir del repertorio epistemológico y afectivo de lo familiar. Simultáneamente, lo familiar se define de acuerdo al tipo de relación que se establece con lo extraño. En todo caso, lo familiar se extiende o limita en relación a lo que no es, a lo que está más allá de sí. Lo importante aquí, es que “Esta traducción de lo extraño hacia lo familiar, que podría ser también una acción de interiorizar (traer hacia sí) tiene implícita una fuerza y una política que puede ser delicada o violenta y que determina nuestra relación a la alteridad”<sup>458</sup>. Con el descubrimiento de América se establece una relación violenta sobre la alteridad.

La mirada que le da el lugar a lo Otro, aquel escenario que define nuestra relación con alteridad, es una mirada mítica atravesada por el vector del poder. Animada por el establecimiento de nuevas rutas comerciales, el encuentro con el territorio americano devino en la explotación de sus recursos, los cuales pasarían a ser el principal objetivo de una agenda, donde la incursión hacia territorios inexplorados, operaba bajo una rúbrica metafísica de la posesión, en la que lo desconocido, a medida que se daba su conocimiento, era traducido como propiedad. No solo el espacio geográfico sino su amueblamiento ontológico (sus habitantes, su flora, su fauna, sus códigos genéticos y sus recursos minerales) pasarían a ser vistos como propiedad “consumible” de lo conocido. Lo desconocido por su parte, oscilaría entre lo aterrador-monstruoso, pues se mantiene incomprensible y lo exótico-deseado, pues es un recurso y un ser en posibilidad de ser-propiedad de alguien más. Bajo este espectro de sensibilidad, las Américas empiezan a figurar como una utopía, un deseo espacial por el mejor de los mundos posibles. Sin embargo, como toda utopía, su carácter de imposibilidad puede voltearse hacia su doble negativo, o sea, hacia la privación de la existencia de quien lo habita. De esta forma la representación de América, inventa y destruye a América.

---

458. *Ibíd.*,9.

Con la imposibilidad de lo posible, entendida como la negación del otro, se estructura una dinámica que somete a América Latina a los traumas de su propia invención. Se habla de un continuo colonial, pues los efectos del colonialismo en América Latina alcanzan y rebasan destinalmente su *Ahora*. Sedimentado en las profundidades del inconsciente colectivo, el formato colonial replica su estructura dentro y fuera de los territorios, pero también dentro y fuera de los cuerpos que lo habitan.

Teniendo en vista esta condición, el análisis que hace Huertas, a partir de las imágenes de Peláez, devela una base emocional política desde la cual se traza el presente de un *deber ser* próximo a una estrategia barroca, *ethos* que deviene del proceso de colonización y desarrollo de un perfil específico de capitalismo en América Latina. En la actualidad, la resistencia y el pensamiento crítico, se “insertan activamente en la virtualidad de la mercancía y sus dinámicas. Producir desde un “adentro” como quien participa en un banquete, pero dice impertinencias”<sup>459</sup>. Huertas evoca la actitud del dandi para definir cómo las operaciones artísticas de Peláez, recargadas con los arquetipos, mitos y prejuicios de la historia latinoamericana, aparecen como intervenciones críticas cuyo valor yace en la emotividad del efecto. La convivencia de una crítica al capitalismo conforme a sus dinámicas y la recuperación del reservorio mitológico que conserva y actualiza narraciones otras, aparece como una estrategia que alterna nulificación e infiltración del patrimonio, como vía para la conservación de otros mundos (o el relato de su desaparición) al interior del sistema socioeconómico actual. Como escribe Huertas, la obra de Peláez:

señala una especie de resistencia Post-Facebook que, a (su) modo de ver, tiene relación con el llamado “activismo de poltrona” que enmarca la pasividad frente a la información y las coyunturas políticas. Ha identificado una estética de la “resistencia” que contiene una serie de símbolos e imágenes despolitizadas, que son adquiribles en plataformas comerciales y que su propia deslocalización las refuta y las niega; las transforma de alguna manera en eslóganes<sup>460</sup>

459. *Ibíd.*,56.

460. *Ibíd.*,70.

Contrario a tomar una distancia frente al fenómeno que identifica, la obra de Peláez pasa a reproducirlo. En vista de ello, su producción aparece como la sofisticación cínica de resistir haciendo de la resistencia una imagen. Esta política productiva, altamente seductora, desarma la tradición definida por hacer de la imagen un acto de resistencia. Si se empata su significado con su potencial comercial, se anula su carácter emancipatorio y se abre al orden de la imagen y la superficie. Un cascarón en el cual depositar contenidos ideológicos. Siendo hasta cierto punto, más coherente con las lógicas de circulación contemporáneas, las imágenes digitales de Peláez se presentan como la resolución de ser crítico estando a la altura de los tiempos, lo que quiere decir, sin dejar de estar a la moda.

En la actualidad no hay resistencia sino aquella que evidencia la velocidad a la cual nos movemos. Frente a la rapidez del evento contemporáneo, al pensamiento no le queda otro recurso sino el de la aceleración. Adelantarse a los hechos, de alguna forma permite cabalgar al capitalismo y devolverle al usuario cierta sensación de control sobre el mundo, cierta ilusión de autonomía. O no. La convivencia entre la tranquilidad emocional frente al sometimiento de formas específicas y la necesidad y responsabilidad de ser críticos frente estas, es la encrucijada con la que el pensamiento contemporáneo debe lidiar. Adaptarse a un lenguaje para pronunciarse en su terminología no es como tal una alternativa, sino algún tipo de convivencia alienante, un tercero fantástico donde los contrarios no demandan síntesis ni presuponen elección:

Hay una escena en la película *Los hermanos Marx en el Oeste* (1940) en la que empiezan a desbaratar un tren para tirarlo como leña en su propio horno, con el fin de acelerarlo hasta el punto en que el tren desaparece consumido en sí mismo. Se podría pensar en una manera de resistir y ser crítico con el sistema, relacionada con acelerar los efectos del capitalismo; una forma de resistir acolchada, rica y sin culpa religiosa<sup>461</sup>

---

461. Juan Peláez citado por Breyner Huertas Rendon, *Una Piña...65*.

La manera en la que Peláez asume su propia producción, abraza la pasividad como un ejercicio con ecos aceleracionistas: moverse con la máquina capitalista hasta sus últimas consecuencias y saltar cuando esta colapse. Aquí la pasividad se entiende no como una detención, sino como una forma de fluir con las circunstancias. Resbalar sería el movimiento crítico a perseguir.

La reactivación del aceleracionismo como opción emancipadora, luego de la publicación en 2013 del *Manifiesto por una Política Aceleracionista*, trae consigo la conceptualización del futuro y la inmanencia del desarrollo social y tecnológico, como opciones estratégicas sobre las cuales superar la “no-finalidad del capital”<sup>462</sup>. Separando el progreso tecnológico del funcionamiento del sistema “en el que los elementos producidos bajo el capitalismo pueden ser reapropiados y redirigidos contra sus agentes, estructuras y procesos”<sup>463</sup>, se apela a una política inspirada fuertemente en la ciencia ficción donde “el futuro es una mejor guía para el presente que el pasado”<sup>464</sup>. Contrario a la premisa aceleracionista de los años noventa, que ve en la automatización del capital un proceso “teleológicamente idéntico a la singularidad tecnológica”<sup>465</sup> los nuevos aceleracionismos apelan a políticas progresistas donde fenómenos como la música rave o el intento chileno de socialismo cibernético Cybersyn, aparecen como experimentos prometeicos trazados desde el futuro. A través de alternativas estético racionales, así mismo, pragmáticas y reales, la apuesta por la aceleración del complejo productivo aparece como una alternativa que no opera desde la lingüística espacial del ‘debe haber un afuera’ sino desde el ámbito proyectivo de un tiempo otro: un futuro poscapitalista, que contempla la emancipación alienante de una conciencia integrada completamente a la ecología maquina del capital.

---

462. Armen Avanessian y Mauro Reis, “Introducción” *Aceleracionismo* (Buenos Aires: Caja Negra 2017) 19.

463. Armen Avanessian y Mauro Reis, “Introducción” ...25.

464. James Graham Ballard, “Fictions of Every Kind”, *Books & Bookmen* (1971) [https://www.jgballard.ca/non\\_fiction/jgb\\_fictions.html](https://www.jgballard.ca/non_fiction/jgb_fictions.html) (consultado el 25 de marzo de 2020)

465. Armen Avanessian y Mauro Reis, “Introducción” ...30.

Pese a la pertinencia y renovación que el discurso aceleracionista trae al debate de la tecnología en el contexto actual, la soberanía social basada en el tema de la aceleración se torna problemática cuando se observan los conflictos teóricos y estéticos sobre los cuales se estructura su propuesta. Allí, la posibilidad de pensar el ejercicio acelerativo como un acto de resistencia, propuesta en la que se ampara Peláez para desencadenar la velocidad de la imagen descodificada, demanda el sistema de tensiones que surgen entre aceleración y obsolescencia, pues, como apunta Benjamin Noys “lo que se ha vuelto obsoleto es la aceleración”<sup>466</sup>.

Como se viene diciendo, el aceleracionismo contemporáneo surge de la recuperación y transformación de su vertiente clásica, un esquema desarrollado en la década de los noventas por la CCRU al mando de Nick Land, que propone la adhesión a la revolución maquina del capital. Para Land, los poderes de la descodificación y desterritorialización del mercado, aparecen como efectos presentes de un futuro que anuncia la subsunción total de la vida bajo la singularidad. En este contexto, la aceleración de la música tecno aparece como un acontecimiento cultural que traduce el fenómeno acelerativo a la imagen distópica sobre la cual el ser humano se disolverá en los flujos del capital. Esta formulación será retomada por Sirneck y Williams, quienes reimplementan la aceleración como principal estrategia para eludir la inercia del neoliberalismo actual, un modelo que prescinde del dinamismo del capital, a la vez que cancela toda posibilidad de futuro.

Como señala Noys, el aceleracionismo, formalizado en la cultura rave británica, la música tecno en Detroit, e incluso en el futurismo italiano de principios del siglo XX, aparece como una estrategia nostálgica y como tal, representa una forma obsoleta. A través del concepto de *retromanía* de Simon Reynolds, que describe cómo la lógica de la cultura pop en el neoliberalismo mantiene su presencia a través de la reinscripción de formas pasadas, el nuevo aceleracionismo apela a una “elección entre pasados momentos reactivos de aceleración y la inercia

---

466. Benjamin Noys, “Baila y Muere”...196.

del presente.<sup>2467</sup> Esta estrategia, aunque válida, presenta a la aceleración como la “supuesta “fluidez” de la línea de fuga”<sup>2468</sup>, cuando en realidad debe contrastarse con las tensiones que surgen de entender la obsolencia como la provocación emocional y creativa de las sociedades amenazadas por la desaparición a costas de la velocidad del capital. La ansiedad y el miedo de ser reemplazado juega con la adhesión histórica de la aceleración y debe contrastarse con una visión no necesariamente inercial del presente. De ahí que, frente a la oposición aceleración-estatismo haya que insertar un elemento crítico que visibilice las complejidades emocionales y temporales sobre las que presente y pasado perfilan el futuro y viceversa.

Entonces ¿Qué opciones le queda a la resistencia en un mundo que avanza, si no en una aceleración progresiva, al menos si en una constante de velocidad? Si la inercia del neoliberalismo no impide que exista un movimiento amenazante “hacia dentro”, tal y como lo demuestra el caso de Latinoamérica en tanto continuo colonial, el elemento donde la resistencia encuentra su formalización aceleracionista es en la fuerza de rozamiento que surge con la fricción: “la tensión o fricción entre formas diferentes de aceleración o entre la aceleración y la desaceleración (es) lo que genera la percepción del sentido de aceleración, y no el simple aumento de velocidad”<sup>2469</sup>. Para el imperativo que dice no detenerse, la alternativa que queda es soportar hasta que la fricción derrita la superficie sobre la cual se resbala. Solo allí, puede que resurjan los mundos que hasta entonces se encontraban congelados en el tiempo y la memoria.

El ejercicio de Peláez no se propulsa de la intensidad emocional que provocan las formas de explotación actual. Al contrario, deja ver en ellas cierta inercia y gravedad que infiltran en la crítica el signo del desencanto. En este sentido parece ingenuo o perverso, ampararse en la aceleración como aspiración a un desenlace. Sobre todo, cuando se habla desde una región asolada por una constante de violencia y retraso. Aun así,

---

467. *Ibid.*

468. *Ibid.*,199.

469. *Ibid.*

su obra recupera el trauma colonial, tristeza endémica latinoamericana deslavada, como un canal energético que exorciza la explotación discreta de la poscolonialidad. Al identificar la poca emotividad en como las formas míticas se reproducen actualmente, que no por ello dejan de ser menos espectaculares, anula su contenido ideológico al revelarlo (sin destruirlo).

Siempre hay una narrativa suspendida en la ilusión, sostenida por un aparato codificado y virtual. En la digitalidad es más tenue su rastro al ser más evidente su medio. Allí, la obra de Peláez se relaciona con la caricatura política en tanto ironía ilustrada, publicitaria de la nueva forma de poder. Peláez habla con caricaturas mitológicas pues su lógica no es repelente a los nuevos soportes de propagación y su intención no es rebelarse. Las redes sociales y el internet deforman la vida en un perpetuo *online*. Sin embargo, el ejercicio no es buscar un afuera, pues no lo hay. No al menos en términos espacio-temporales. Latinoamérica y el sur global es lo más fuera que se puede estar en un constante adentro. Lo único que queda es registrar la exclusión social y recordar los momentos de posibilidad, intentando con ello recuperar lo que nunca pudo ser e instando zonas de escape aun sabiéndose inserto en la perpetuidad del capital. Se puede pensar en una resistencia rica, acolchada y sin culpa religiosa, mas no en cancelar los espacios de posibilidad.

En vista de la teoría aceleracionista y su inversión ideológica en el uso de las tecnologías como superación “desde adentro” de la vida subsumida en el capitalismo, el espectáculo y los sistemas técnicos de producción, el crítico de arte y curador Guillermo Vanegas identifica en la triada de artistas compuesta por Ana María Millán, Juan Sebastián Peláez y Juan Obando, una expresión autónoma de la agenda aceleracionista en el contexto colombiano. En la recopilación de artículos periodísticos titulado *Aceleracionismo Sincero*, Vanegas revisa las exhibiciones más recientes de estos tres artistas que, a su manera de ver, se han producido “por fuera del clima creativo autóctono”<sup>470</sup>, esto

470. Guillermo Vanegas, *Aceleracionismo Sincero* (2019) 1, <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Aceleracionismo-sincero.pdf> (consultado el 25 de marzo de 2020)

es, más allá de la representación de la violencia histórica nacional, el activismo, o la posibilidad de un mercado del arte nacional.<sup>471</sup>

Este diagnóstico trae a colación la tercera hipótesis con la cual se observan los modos de hacer de los tres artistas aquí mencionados. La relación de exterioridad, en términos de contenido, y más importante aun, a raíz de su circulación y producción más allá del circuito nacional, coloca a Covelli, Peláez y Obando en una situación de ventaja, en el sentido en que sus proyectos pueden resonar con la climatología política internacional y aun así nutrirse del exotismo local, colocando un pie en cada parte y desarrollando una propuesta exitosa, cargada de una sincera reflexión crítica respecto a la producción tecno-aceleracionista y desaceleracionista que dictamina el presente.

Sin compararse con el parte aguas que en su momento llego a significar *Yo soy Betty, la Fea* (1999) o *Café con Aroma de Mujer* (1994), la telenovela *Las Juanas* se insertaría en medio de las dos producciones como parte de un emergente bloque televisivo que anunciaba la transición de la industrialización del mercado de medios a su eventual internacionalización<sup>472</sup>. Al igual que la obra de los artistas, el éxito de la telenovela se vería confirmado con su salida hacia otros países: México, Panamá, Venezuela, entre otros. Este movimiento sería el eje temático de finales de los años noventa y principios del dos mil. Primero America Latina, más adelante el circuito global.

Habiendo amasado un significativo capital cultural, la triada triunfo, reputación y fama, se concretiza mediante el desencadenamiento de sus energías fuera del territorio: un proyecto que recombina la condición aspiracional de las clases media y alta, junto a las nuevas dinámicas del mercado internacional que, en términos culturales, representaba la posibilidad

---

471. Los casos paradigmáticos serían figuras como Doris Salcedo, José Alejandro Restrepo, Nadín Ospina y Oscar Muñoz. Artistas de generaciones más recientes como Nadia Granados, Edinson Quiñonez, Sara Gabriela Pinilla, Edwin Sánchez y el equipo TRansHisTor(ia) representan lo que en la actualidad sería la continuación de una línea temática vinculada a la historia del conflicto colombiano.

472. Félix Joaquín Lozano Cárdenas, María Inés Mendoza Bernal, "Aproximación semiótica a los pregenéricos de las telenovelas colombianas" *Opción*, vol. 26, no.61, (2010) 9-22.

ilusoria e inofensiva de revertir la operación colonial. Primero, saliendo de las fronteras y los escenarios nacionales, en un clásico intento de escapada, haciendo alusión a la novela de Miguel Hernández; y segundo, buscando insertarse si no en los mercados, al menos si en la frugalidad de los circuitos y las dinámicas culturales de los centros de poder (cosmopolitismo elitista, presencia social redituable, capital cultural autogenerado, apariencia de poder). Esta versión a escala reducida de la *invasión cultural* será el modelo a través del cual se medirá el *hype* de la celebridad latinoamericana. No muy distinto a las telenovelas, los artefactos culturales generados por el campo de las prácticas artísticas contemporáneas o la industria musical, tienen la ventaja de transmitir contenidos culturales, autóctonos, sin estar necesariamente sometidos a las limitantes del lenguaje o a una formalización contextual que impida su consumo “intercultural”. El caso colombiano de los años noventa con el pop rock latino, subjetivado en las figuras musicales de Juanes y Shakira, es la lógica a seguir. Mientras que la campaña *Se Habla En Español* de Juanes generó un efecto mediático, a mediano y corto plazo, con el tiempo, el proyecto de Shakira se convertiría en un modelo emblemático<sup>473</sup>, donde el uso mixto del inglés y el español, daría como resultado su participación, en 2020, en el show del medio tiempo del *Super Bowl*. En otras palabras, la cantante colombiana representaría el posicionamiento, y por qué no, la infiltración de un producto latinoamericano en el epicentro de la industria del entretenimiento en Estados Unidos. En la actualidad, la explosión del reggaetón como género masivo representa un giro importante frente al sometimiento lingüístico de las corrientes de consumo global. Con su ascenso aparece un sentimiento triunfal, un momento de identidad como bloque latinoamericano, frente a la continua recepción de contenidos culturales de primer mundo. En adelante, se tendrá que analizar los efectos del reggaetón dentro y fuera del

---

473. La trayectoria musical de Shakira representa uno de los mayores casos de éxito logrados por una artista latinoamericana. Por su alcance global, así como su rentabilidad económica, cuyas ganancias ascienden los 47 millones de euros anuales, su carrera es un ejemplo clave para la industria musical nacional, cuyas aspiraciones se miden de acuerdo a su capacidad de expansión en el tiempo, pero principalmente en el espacio. Dicho de otra forma, que tan extenso es su mercado y que tan popular puede llegar a ser.

imaginario latinoamericano y que tanto transformaron y transformarán la imagen del mundo en el presente.

A la luz de estos fenómenos culturales y volviendo la mirada hacia los casos en cuestión, proyectos como el de Peláez y Obando, que se dan inicialmente en el interior de Colombia, aseguran su status, dentro y fuera de sus fronteras, a partir de su presencia en circuitos que incluyen Sur América, Estados Unidos, Europa, Asia y Oceanía. Covelli por su parte, es de por sí fruto del nuevo circuito internacional, de donde emerge y más bien regresa al país a implementar sus conocimientos en la forma de producción, presencia y educación (actualmente es profesor en la Pontificia Universidad Javeriana). Esta realidad rebasada de los límites nacionales, da lugar a una producción en cuyos contenidos se revelan las tensiones constantes de estar en dos lugares a la vez. Por un lado, es pertinente en el contexto de un lenguaje global, preminentemente visual y mediado por convenciones más o menos reconocibles (en cualquier lugar del mundo), y por otro lado, es consecuente si no sujeto a las dinámicas locales de un país “criado a punta de trauma”<sup>474</sup>: un paisaje histórico atravesado por una constante de violencia cristalizada, más allá de la muerte, en objetos, mitos, lugares e imágenes. A este respecto, resulta bastante ilustrativo los lugares por los que transita la obra de Obando que, como apunta Vanegas,

iteran alrededor de la necesidad de comprender el perfil de la sociedad presente como resultado de un descalabro económico que se ha sostenido desde la recesión de la década de 1970, para evaluar el desecamiento de las fuentes de la utopía y su progresivo reemplazo con tendencias hacia la movilización asesina (donde sólo importa la eliminación física del contendiente) o el hedonismo ultraconectado (donde sólo importa la explotación física del amante). Todo esto, enmarcado por un reforzamiento del viejo —pero mal leído y peor comprendido— cuestionamiento postmoderno de los metarrelatos, para poner en su lugar nuevos mitos.<sup>475</sup>

---

474. Guillermo Vanegas, “Aceleracionismo Sincero” (2019) 3, <https://premonialcritica.unian-des.edu.co/wp-content/uploads/Aceleracionismo-sincero.pdf> (consultado el 26 de marzo de 2020)

475. Guillermo Vanegas, “Aceleracionismo Sincero”...1.

Es a partir del peso bifronte de un adentro y un afuera, nacional histórico, tecnológico y mediático, que la obra de Juan Obando se sirve de la experiencia de moverse constantemente entre Colombia y Estados Unidos, para funcionar como un programa de intervenciones<sup>476</sup> experimentales sobre el sistema unificado que caracteriza a la sociedad del presente. Habiendo sido profesor de artes durante los últimos diez años en este país, Obando recibe de primera mano el flujo de información que define la idea contemporánea de ‘dominio público’, de la misma manera que las dinámicas que sustentan su hegemonía visual. Desde allí, pasa a interpretar, operando desde sus adentros, la recepción e incorporación de la imagen norteamericana, que es lo mismo que decir la imagen global, en el núcleo idiosincrático de la sociedad colombiana y su acalorado sabor local. De esta manera, el artista identifica los cambios en la forma de uso de quienes experimentan por primera vez un tipo de dispositivo y otros que aceleran sus dinámicas, dada la tendencia interiorizada a encumbrar todo aquello que representa los valores de un otro extranjero como ‘superior’.

Así, en el proyecto a *Bird Without a Song* (2015), Obando utiliza el formato de la aplicación de citas *Tinder*, para desarrollar una videoescultura con la forma escalada de un iPhone, en donde distintos perfiles cantan en conjunto la emblemática canción *Nothing Compares 2 You* (1990) a medida que son barridos de la misma manera cómo funciona la aplicación<sup>477</sup>. Como dice el artista en una entrevista realizada en 2020, la ideación del proyecto vendría con la identificación melancólica de cómo durante los noventas, al mismo tiempo que llegaba la canción, la entrada del neoliberalismo en Latinoamérica traería consigo un modelo cultural que invitaba a desistir del reservorio local en pos de la altamente estetizada imagen producida en el centro:

476. Juan Obando, “Bio/ Cv” <http://www.juanobando.com/biocv> (consultado el 26 de marzo de 2020)

477. Tinder “dispone de una interfaz de usuario que muestra sucesivamente diferentes perfiles de otros usuarios. El usuario desliza el dedo por sobre la pantalla de un smartphone a la derecha para indicar interés por esa persona y a la izquierda si no está interesado, todo ello de forma anónima. Si dos usuarios están mutuamente interesados entre sí, ambos son informados y se les permite iniciar la conversación a través del chat interno de la aplicación.” Wikipedia “Entrada de Tinder” (consultada el 24 de marzo de 2020)

La idea se formó cuando regresé a Colombia de 2013 a 2015 y estaba viendo la forma en que la gente ansiaba las últimas tendencias estadounidenses y las consumía aún más intensamente que el público en los Estados Unidos. Este fenómeno me pareció sintomático del impacto del “libre mercado neoliberal” de las políticas estadounidenses sobre Colombia a principios de los años 90, un momento en que las importaciones estadounidenses se volvieron muy valiosas y un significativo para la clase alta de Colombia: identificaron personas que tenían acceso a televisión por cable, educación bilingüe, etc. Entonces, cuando entró Internet, cambió por completo el juego porque de repente todos tenían acceso. Y cuando entró Tinder, fue una revolución social completa: mis amigos en realidad estaban usando Tinder con más intensidad que la mayoría de las personas en los Estados Unidos, y esto me fascinó. Fue muy melancólico para mí. No sé por qué, pero después de horas de deslizarse, comencé a cantar *Sinead Nothing Compares 2 You* de O’Connor en mi cabeza.<sup>478</sup>

Iluminado por los contrastes históricos de una política ultrarregulada del norte y un ambiente de desregularización, paralegalidad y desenfreno del sur, el espacio social ‘global’ representado e intervenido por Obando, aparece como una superficie a diferentes ritmos: a distancia, pues se distorsiona, altamente libidinizada, pues sigue de cerca un deseo y tecnológicamente mediada por dispositivos de transformación, transmisión y distribución, cuya única ruta crítica solo puede darse desde la tendencia paranoica a sospechar en todo momento que la ‘realidad’ que publicita el dispositivo medial esconde un excedente de irrealidad o de hiperrealidad. Estrategias de desarrollo corporativo, propaganda y *fake news*, libran en el terreno de la imagen una disputa por la realidad, que hace mucho tiempo rebasa los límites de la pantalla. Como apunta Hito Steyerl al preguntarse si el internet se ha muerto, contrario a ello las imágenes y el mismo internet han rebasado el mundo virtual para pasar a ejercer una influencia sin precedentes sobre el mundo *offline*. Actualmente,

---

478. Juan Obando, “Digital Domain: In Conversation With Juan Obando”, *Boston Art Review*, no.4 (2020) <http://bostonartreview.com/reviews/interview-juan-obando-isabella-achenbach-is-sue-04/> (consultada el 26 de marzo de 2020)

las imágenes no son representaciones objetivas o subjetivas de una condición preexistente, o simplemente apariencias traicioneras. Son más bien nodos de energía y materia que migran a través de diferentes apoyos, dando forma y afectando a las personas, los paisajes, la política y los sistemas sociales (...) Superan los límites de los canales de datos y se manifiestan materialmente. Se encarnan como disturbios o productos, como destellos de lentes, rascacielos o tanques pixelados. Las imágenes se desconectan y se vuelven locas y comienzan a llenar el espacio fuera de la pantalla. Invaden ciudades, transformando espacios en sitios y la realidad en realidad. Se materializan como espacio basura, invasión militar y cirugía plástica fallida. Se extienden a través y más allá de las redes, se contraen y expanden, se estancan y tropiezan, compiten, villan, impresionan y cortejan.<sup>479</sup>

Más allá de sí mismo, el internet pasa a resbalar y rebosar en el mundo como una entidad en aceleración. Su movimiento, a través del sistema de cuerpos, de redes y de cosas, persiste en un original impulso existencial que rebasa lo meramente escópico y florece en lo puramente psíquico. Su imagen, signo liberado de un orden inmutable, sintetiza los signos del lenguaje, de los objetos y de la técnica para extender su agencia a plano de la vigilancia, la producción, la organización, la génesis y la reproducción del mundo físico.

Con la irrupción en los estudios de televisión en las revueltas de Rumania en 1989, cuando las imágenes pasaron a ser catalizadores activos y dejaron de ser simplemente registros o documentos de la realidad<sup>480</sup>, Steyerl sitúa el impulso de origen de la imagen-flujo (el paso del mundo virtual a la virtualidad volcada en el mundo), en el mismo momento en el que se instauraba el paradigma económico que hasta el día de hoy define el relato global. Aquí no se sabe quién lleva a quien, si la imagen transporta el signo del capitalismo o el capitalismo lubrica y pone en movimiento el dinamismo de la imagen. Con la ocasión del neoliberalismo como utopía de la purificación del capital, los años noventa dejaron de verse como el relicario de una serie de arquetipos norteamericanos y pasaron a representar el punto cero en

---

479. Hito Steyerl, "To Much World: Is the Internet Death?"...

480. Hito Steyerl, "To Much World: Is the Internet Death?"...

el que cantidades masivas de abstracción empezaron a volverse hacia los cuerpos, así como toneladas multitudinarias de subjetividad comenzaron a desdoblarse con la ocasión del internet. A raíz de este paradigma de cambio/contexto experimental, se instituyeron los nuevos ‘juegos agonísticos’ que el lenguaje audiovisual superpuso sobre el mundo actual desde entonces.

En vistas de una fluctuante realidad audiovisual iniciada hace más de veinte años, la última exhibición de Juan Obando *Pro-Revolution*, presentada en Bogotá en 2019, resulta altamente significativa pues, con el juego lingüístico de las plataformas, la producción del artista colombiano despliega un discurso que trae a colación el problema de las posibilidades y sus personajes (otros modos de ser, y otros mundos para vivir), a la vez que los sumerge en un complejo tecnológico de parámetros realistas, y por lo tanto pesimistas, de lo que la década de los noventa inaugura y lo que el presente, revolucionario o reaccionario, todavía no se sabe, está por decidir.

Para la exhibición, el artista toma como punto referencia una serie de anécdotas que ponen en evidencia el carácter especulativo de la resistencia en el contexto de la imagen digital. Una de estas anécdotas fue la polémica generada alrededor del colectivo feminista de punk-rock, de origen ruso, Pussy Riot, quienes, en 2018, se presentaron en el festival musical de Bogotá *Rock al Parque*, pese a que, en ese mismo momento, una parte de sus integrantes se encontrara participando en otro concierto, en Edimburgo, y lo publicaran en sus redes sociales. Alegando que el proyecto musical del colectivo estaba subordinado a su rol como activistas, y que Pussy Riot no tenía miembros titulares, sus representantes, en conjunto con los organizadores del festival bogotano, aclararon la confusión de los espectadores locales, quienes reaccionaron duramente, con comentarios y críticas en la página oficial de Facebook de las activistas, luego de que publicaran en sus redes sociales un agradecimiento al público escoses.<sup>481 482</sup>

---

481. Pussy Riot, “Registro de Concierto en Edimburgo” (2018) <https://www.facebook.com/wearepussyriot/posts/2157238787866045> (Consultado el 26 de marzo de 2020).

482. *William Martínez*, “¿Por qué le dieron tanto palo (innecesario) a las Pussy Riot?”, *Shock* (2018)

<https://www.shock.co/rock-al-parque-2018/por-que-le-dieron-tanto-palo-innecesario-a-las-pussy-riot-ie2636>, (Consultado el 26 de marzo de 2020).

A raíz del evento de protesta vuelto franquicia de marca<sup>483</sup> y utilizando las siglas iniciales de la banda (PR) para referirse al rol de relaciones públicas, Obando desarrollo un performance que consistía en organizar, un falso concierto de Pussy Riot en medio de la exhibición. Aprovechando la imagen anónima de la banda de punk y sirviéndose de la respuesta que esta le dio a sus fans, al decir que ‘Anyone Can Be Pussy Riot’, el colombiano realizo un montaje musical donde pidió a un conjunto de encapuchad@s hacerse pasar por miembros del grupo ruso, presentando a manera de *playback* una serie de canciones grabadas previamente en colaboración con músicos de Medellín, cuyas letras, en español, hablaban sobre los vínculos de las Pussy Riot con prácticas imperialistas similares a las implementadas por Estados Unidos en América Latina y el rol de la CIA en la historia del arte<sup>484</sup>, entre otros acontecimientos que referían al quimérico paisaje propagandístico de la actualidad. Más allá de hacer juicio, la idea de la “simulación activista para escenificar la protesta”<sup>485</sup>, vincula el suceso de las Pussy Riot con las formas en como la idea tradicional de resistencia, se devalúa rápidamente si se alinean sus esfuerzos a una retórica visual que las rebasa. Con la anécdota musical reaparece la imagen del agente ideológico extranjero y las tácticas de una recurrente historia intervencionista sobre Latinoamérica, donde diferentes grupos ideológicos utilizaron en más de una ocasión figuras revolucionarias en orden de desestabilizar la región e infiltrar otro tipo de agendas. Si lo que Lyotard presentaba en su momento consistía en una ‘dramaturgia de la información’ interpretada por los avances de la tecnología, Obando presenta la dramaturgia de la dramaturgia, interpretada por figuras invisibles que evocan el espacio intercambiable de la protesta, en representación de personalidades atravesadas por el aparato tecnológico del espectáculo, Nadya Tolokonnikova y Maria Alyokhina<sup>486</sup>, que a su vez juegan a volverse invisibles en la resistencia iconoclasta de no ser imagen en el terreno de la imagen.

483. Guillermo Vanegas, “Aceleracionismo Sincero”... 4.

484. Juan Obando, “Digital Domain: In Conversation With Juan Obando”...

485. Guillermo Vanegas, “Aceleracionismo Sincero”...4.

486. Miembros fundadores de Pussy Riot.

Como contrapunto histórico de la pieza, un segundo proyecto del artista nace de la anécdota esperanzadora, nostálgica quizás, sobre la cual, durante mucho tiempo, se formalizó un modelo de acción que aparecía como la figuración posible, de una organización indígena, insurgente, soberana y aun así consiente de un actuar político capaz de adaptarse a las necesidades de los cambios telecomunicacionales provocados por fenómenos como el internet. Con motivo de una extendida alianza (ideológica además de económica) entre el club de fútbol italiano Inter de Milán con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Obando analiza las estrategias de acción propuestas por la organización disidente mexicana, sobre las cuales fue posible visualizar una alternativa frente al esquema neoliberal.

Es una realidad que, durante mucho tiempo, el zapatismo fue concebido como la posibilidad de un afuera nutrido y no exento de las lógicas ‘del adentro’ del capital. Estableciendo un diálogo activo desde la imagen pública del Subcomandante Marcos, los códigos visuales característicos del movimiento zapatista, el paisaje mediático alineado con los avances tecnológicos y las dinámicas volátiles y hasta cierto punto indeterminadas de la “entropía inherente”<sup>487</sup> de los sistemas operativos computacionales y el capital reactivo neoliberal

el artista subraya el interjuego establecido por el EZLN con las redes digitales al entenderlas como el nuevo ecosistema de la comunicación global. Con ello, adaptaron las estrategias de visibilización tradicional de la retórica propagandística de movimientos guerrilleros anteriores. En breve, el EZLN entendió que a una acción exitosa en terreno debía sumarse una campaña de construcción de semblante público, con recursos eminentemente simbólicos y sexappeal high tech, o, por lo menos, con la capacidad de generar hype. O sea, un plan de medios.<sup>488</sup>

En la pieza titulada *Pro Revolution Soccer*, Obando modifica con ayuda de comunidades hackers el videojuego de fútbol *Pro Evolution Soccer 2019*

---

487. Juan Obando “Pro Revolution Soccer” <http://www.juanobando.com/obra#/prorevsoccer-esp/> (Consultado el 26 de marzo de 2020).

488. Guillermo Vanegas, “Aceleracionismo Sincero”...7.

para generar una pieza donde se recrea el equipo de futbol zapatista y es posible simular el “partido de futbol mítico en el que el EZLN desafió al Inter pero que nunca tuvo lugar”<sup>489</sup>. Nuevamente, la estrategia mitológica de un acontecimiento imposible se infiltra en la continuidad del espacio-tiempo para alegar un reducto temporal e inmaterial de emancipación. Trabajando en el terreno de la metáfora, la pieza de carácter interactivo (los espectadores juegan con el equipo zapatista) invita a imaginar una alternativa a la linealidad de los hechos, un mundo paralelo que se opone ‘lateralmente’ al cierre de la idea de revolución.

Desde el 2004, el Inter de Milán extendió su apoyo a la comunidad Zapatista, luego de que uno de sus directivos, Bruno Bartolozzi, viajara a San Cristóbal de las Casas, con camisetas del equipo y un cheque de 5.000 dólares para apoyar a la causa Zapatista, dinero recaudado de las multas que el entonces director técnico, Roberto Mancini, les ponía a los jugadores que llegaban tarde a los entrenamientos<sup>490</sup>. Dentro de esta relación, sobresale la actuación del capitán del equipo de futbol, el argentino Javier Zanetti, quien, resonando con el contexto social de Chiapas, convencería a la mesa directiva para donar el dinero, una ambulancia y su propia camiseta, donde escribiría el siguiente mensaje: “Creemos en un mundo mejor, un mundo no globalizado, enriquecido por las diferencias culturales y las costumbres de todas las personas. Es por eso que queremos apoyarlos en esta lucha para mantener sus raíces y luchar por sus ideales”<sup>491</sup>

Junto a su proyecto político, cuyas acciones militares se cristalizarían con la entrada en vigencia del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA), el 1 de enero del 1994, y con este, la entrada de México en la ‘globalización’, el zapatismo se caracterizará por una ávida

---

489. Juan Obando “Pro Revolution Soccer”...

490. Redacción Los Pleyers, “Javier Zanetti, eterno capitán, altruista y zapatista” *Los Pleyers.com* <https://lospleyers.com/noticias/javier-zanetti-ezln-inter-de-milan/> (Consultado el 26 de marzo de 2020).

491. Javier Zanetti citado por **Will Magee**, “Javier Zanetti, Inter Milan and the Rebel Football Match which Never Took Place”, *The Pink Football*, Issue 15 (2017) <https://footballpink.net/the-football-pink-magazine/issue-15/>

campaña mediática lanzada al mundo, donde el enfoque carismático de su principal vocero, el Subcomandante Marcos, sumado al uso extendido de múltiples dispositivos de comunicación (internet, prensa escrita, emisiones radiofónicas y otras estrategias de difusión), le darán al EZLN una ventaja contundente en el juego de las influencias y la reputación<sup>492</sup>.

Si bien el *hype* es un activo invisible, su realidad aparece con la pronta mediatización de su aura artificial/zona de agencia cultural. Se trata de un entorno simbólico dinámico, creado con base en narrativas alucinógenas capaces de amplificar su valor en los espacios codificados. La implementación de la tecnología como un elemento activo en el cambio social y su uso como un instrumento para rediseñar el mundo<sup>493</sup>, serán aspectos que, más allá de consolidar el proyecto zapatista como opción política efectiva, sedimentaran aún más su imagen como relato perenne y por lo tanto mítico de su formalización rebelde, un acontecimiento no determinante en la línea de lo que Hakim Bey definiría como una Zona Temporalmente Autónoma o TAZ<sup>494</sup>: un formato inestable inspirado en una revuelta no violenta, que apunta a la intensidad temporal (como elemento extraordinario de cambio) antes que a la permanencia del hecho revolucionario. De ahí que, cuando Obando describe su proyecto en su página web, apele a una:

activación de la presencia del movimiento zapatista: a través de una plataforma de narración contemporánea. De esta forma, la intervención en el videojuego configura una zona autónoma dentro de una macro-estructura modelada por el capital global que —al igual que EZLN— representa una alternativa a la crisis

---

492. Con el Zapatismo se da nuevamente un escenario de *soft power* ya que como indica García Romero “Corporaciones, instituciones, ONGs u otros actores transnacionales pueden desarrollar su propio soft power, ya que los instrumentos para emplearlo no están bajo control total de los gobiernos”. De esta manera, la agrupación guerrillera consigue movilizar la esfera pública hacia su favor, consiguiendo distintos apoyos a partir de la construcción de una imagen atractiva y por lo tanto positiva para potenciales alianzas y agentes de inversión (como lo fue el caso del Inter). Diego García Roncero, *El Mercado del Arte como escenario de Poder Blando (soft power) de China en las últimas dos décadas* (Máster en Estudios Chinos en la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2015) 2.

493. Laboria Cuboniks, “Xenofeminismo: Una Política por la Alienación”...18.

494. Hakim Bey, “La Zona Temporalmente Autónoma” [https://lahaine.org/pensamiento/bey\\_taz.pdf](https://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf) (Consultado el 26 de marzo de 2020).

histórica de las revoluciones que se definen por la toma de control de un sistema.<sup>495</sup>

En efecto, la simultaneidad entre la “diplomacia cultural y la política-ficción”<sup>496</sup> de los zapatistas, como también la truncada manera de las Pussy Riot, e incluso el proyecto interactivo de Obando, se insertan en la geografía de la experiencia como un ‘enclave de islas’, una secuencia activa de eventos mediana y mediadamente subversivos, momentos que apelan a la temporalidad diacrónica del chaman, la emotividad psicofísica de la fiesta, o las figuraciones anarco-ontológicas del pirata, el rebelde, el utopista ciberpunk, el hacker y en suma, todas aquellas formas históricas, pasadas, presentes y futuras, cuyas propuestas de mundo eluden la aceptación formal y continuada de una única forma de este.

Con la idea del TAZ se desarrolla una insurgencia basada en la noción de *revuelta* ya que con esta se escapa del movimiento sintético de la *espiral Hegeliana*<sup>497</sup>. De esta manera, el ‘tercero excluido’ barroco se puede considerar no como un ejercicio progresista sino como un “Surgo-levantamiento, aparición. Insurgo-levantamiento, rebelión de uno mismo.”<sup>498</sup>. Operando internamente como una “operación guerrillera, que libera un área –de tierra, de tiempo, de imaginación–” para luego disolverse, y jugar con los registros ocultos (invisibles), el TAZ ‘ocupa’, física y espiritualmente, el espacio especulativo que se libera con la real-simulación, simulación-real neoliberal, una *psicotopología*<sup>499</sup> generativa/guerrilla ontológica que se basa en una táctica prudente: atacar y escapar.

---

495. Juan Obando “Pro Revolution Soccer”...

496. Guillermo Vanegas, “Aceleracionismo Sincero” ...9.

497. Con este concepto, Bey describe la forma en espiral que adopta la estructura de la filosofía de Hegel, da a partir de la relación de fuerzas entre tesis y antítesis y el surgimiento de una síntesis que emana de las dos. Siguiendo una lógica en espiral, la triangulación distiende una línea progresiva a estados superiores fruto de la integración de los contrarios. Para Bey la revolución es un elemento fallido pues hace participa de la dinámica hegeliana e itera el lugar de su contrario, estableciendo nuevos sistemas de orden y perpetuando un meta orden general.

498. Hakim Bey, “La Zona Temporalmente Autónoma”...2.

499. Arte de la prospección de zonas potencialmente autónomas. Hakim Bey, “La Zona Temporalmente Autónoma”...4.

Ahora bien, a la luz de la terminología sublevada de Hakim Bey, el hecho de que Juan Obando defina su obra como una ‘zona autónoma’ no hace de la referencia ideológica un fenómeno aislado. Como Peláez, quien emplea con discreción el concepto de TAZ en su exposición *Temporary Autonomous No Flex Zone* (2015), ambos artistas embeben de una gestión espacio-temporal imbuida en las proclamas ‘anarcosindicalistas’ de quien se conoce comúnmente como el padre ideológico de los hackers. Habiendo pertenecido al ya mencionado *Bodegón*, ambos artistas compartieron un proyecto definido, en palabras de otro de sus miembros, Víctor Albarracín como: “un grupo que había comenzado planteándose como una suerte de Zona Autónoma Transitoria —para usar la categoría construida por Hakim Bey—”<sup>500</sup>, que de pronto se vería allanado por los vectores del éxito y el fracaso, el sostenimiento económico autogestivo y los riesgos de la autoinstitucionalización.

Bajo este panorama turbulento, el proyecto colectivo del Bodegón ‘fracasaría’ no sin antes devenir en carreras individuales con una significativa proyección dentro del panorama artístico nacional, y como se viene mencionando, mucho más importante, más allá de este. De manera que, si en el “TAZ el arte como mercancía se hará simplemente imposible; será más bien una condición de vida”<sup>501</sup> su mismo abandono, por las presiones y los flujos socioeconómicos de las biografías productivas aquí presentadas, pasa a jugar con los vectores que la concientización que Vanegas, otro miembro de dicho grupo, identifica después del zapatismo, con quienes: “fue posible organizar una alternativa al modelo neoliberal que destruyó todo y nos dejó un chiquero con el cual ahora no queremos lidiar”<sup>502</sup>. De ahí que este concluya que, ahora, más allá de la imagen idealizada del movimiento insurgente mexicano, cuya continuidad sigue siendo garante de la posibilidad de la resistencia y la emancipación dialéctica con y del

---

500. Víctor Albarracín, “Antagonismo y fracaso: la historia de un espacio de artistas en Bogotá”, *Ensayos sobre arte contemporáneo en Colombia Premio Nacional de Crítica / 2008- 2009*. (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010) 97.

501. Hakim Bey, “La Zona Temporalmente Autónoma”...19.

502. Guillermo Vanegas, “Aceleracionismo Sincero”...6.

capital, “todes<sup>503</sup> hacemos propaganda. Siempre. Y quienes trabajamos en la industria cultural, más. Con un único fin: vender”<sup>504</sup>.

Sin ignorar ese llamado realista al trabajo informal o asalariado, en el que las prácticas artísticas se suman a las industrias creativas y de la conciencia, se esboza un umbral de acción medido por la vara de su imposibilidad. Su juego, que se cultiva en el desordenado espacio intermedio del arte, entre la economía, la política, el conocimiento, el placer y lo cotidiano, genera tensiones entre una esbozada ética de lo posible/estética de la existencia, una pretensión cadenciosa cercana a una ingeniería o futurología del ser, un anarquismo ontológico tecnológicamente amplificando y el sostenimiento real de sí mismo en un sistema que demanda normalidad. En un sentido *minimal*, no se llama tanto a una conducta que persiga la mejor versión de sí mismo, sino a una inteligencia espacial, un saber moverse entre intersticios intermitentes y opciones de uso. Saber que se juega un juego y por lo tanto saber impulsarse a partir de sus limitantes o reglas. *Escamoteo* es el término que Nicolás Borriaud toma de Michel De Certeau para referirse a las técnicas en como los artistas se sirven hoy día del sistema para generar espacios otros de posibilidad. No obstante, como apunta Marcelo Esposito, su uso contextualizado a las artes también “representa la posibilidad muy real de una reducción al ámbito de las galerías de arte y del museo, o en general un reenmarque y recuperación institucional, de todas las prácticas resultantes de la consideración de la vida cotidiana como arena de intervención artística y política”<sup>505</sup>. De ahí que la veta supervivencialista deba hacerse a un lado, lo más que se pueda, en pos de la corriente alucinatoria *maximal*, una opción que apele al desencadenamiento apocalíptico de los mundos, la superioridad divina, lo inhumano, los excesos y la alienación. Frente a esta alternativa se ponen al servicio las formas históricas de la ficción, las corrientes tecnológicas que anticipan un futuro transformativo y el valor antropológico de la indeterminación.

---

503. Sic.

504. *Ibíd.*

505. Paloma Blanco, Jesús Carrilo, Jordi Claramonte, Marcelo Esposito, *Modos de Hacer* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001) 18.

En el caso de los artistas que aquí se presentan, el análisis no solo conlleva una observación de los contenidos implícitos en sus procesos artísticos ‘a fondo’, sino además atiende a sus propias personas como experimentos de ser, trayectorias bio-culturales vueltas condiciones de posibilidad, consonantes a las políticas acelerativas y reaccionarias del capital, dinámicas orgánicas que fueron recibidas en Latinoamérica y que la humedad natural de las culturas calientes propagaron como esquemas móviles de producción, ‘putrificando’ corrientes, géneros y modas, pero también modelando formas integradas (ciborgs culturales y monstruos) que de alguna manera concilian el éxito y la crítica climatológica de la globalización. Con sus historias (biográficas) habría que empezar a pensar en un escenario movilizadado por algo así como una reinención acalorada de lo local: “[ [ ] Las culturas calientes tienden a la disolución social. Son innovadoras y adaptativas. Siempre destruyen y reciclan culturas frías. Los modelos primitivistas no tienen utilidad subversiva.”<sup>506</sup>

En medio del calentamiento global, sin tenerlos realmente como arquetipos, estos tres ‘escenarios humanos’ renacen como personalidades discretas, personajes tan propios del ambiente selvático imaginado del nuevo mundo, que en su digresión tecnológica y como tal monstruosa, son capaces de revelarse como nodos de un panorama todavía más fantástico, a expensas de una definición distorsionada, altamente cuestionable y aun así efectiva, en constante relación a los flujos del capital. Como señala Vanegas, siguiendo el trabajo de Peláez “antes de que apareciera el “espacio exterior” como la máxima frontera a alcanzar por parte de la especie humana, el continente americano fue el último lugar donde se forjaron mitos para darle imagen a lo desconocido”<sup>507</sup>. Como figura extremada de lo que alguna vez fue la exterioridad radical, la región americana, y particularmente su corriente oculta, subalterna(ocultural), o sea,

506. Nick Land, “Colapso”...52.

507. Guillermo Vanegas, “Aceleracionismo Sincero”...22.

el Sur global, puede que sea el último resquicio donde el *monstrum*<sup>508</sup> de lo desconocido todavía pueda permanecer y revelar. Lo cual no se debe confundir en ningún momento con una invitación a una libertad positiva. Más bien se la debe contemplar como la apertura extramoral y posesiva, que supone la liberación de las fuerzas de lo posible, de lo nuevo y de lo mítico, tanto como las del mercado, la violencia y lo informe.

Si la imagen del Nuevo Mundo todavía se puede revelar como punto de partida/contra-estructura destinal paralela al colonialismo, es porque en el núcleo del imperialismo, se esconde un imperialismo mágico o imperialismo oculto, y bajo este, se encuentra el virus deseante de lo Otro, la “fascinación efectiva por el rudimento, una furtiva simpatía por él, un sentimiento de añoranza por su forma informe que toma como foco el símbolo del indio: el hombre en estado de naturaleza, incorrupto por el gobierno”<sup>509</sup>. En otras palabras, un llamamiento a lo indeterminado, el inhumano que se esconde en lo humano, el caos debajo de la imagen virginal de la pantalla/estado de naturaleza.

Como alega Bey, el modelo Imperial nace de una operación fundamentalmente ocultista. El consejero espiritual y mago real de la corte británica Jhon Dee infectó a la generación isabelina con la visión alquímica del nuevo mundo, un “caos embrionario” con la potencialidad de ser transmutada en oro (El Dorado, la Fuente de la Juventud). Una posibilidad que precipitaría eventualmente los “esquemas efectivos para la colonización”. Este substrato místico configuraría la imagen del Nuevo Mundo desde la investidura animista que se prefiguraba antes del desenvolvimiento de los hechos coloniales. De esta manera, “Los bosques/animales/humanos están investidos desde un principio con el poder mágico de lo marginal, lo excluido y lo desterrado”<sup>510</sup>. Este perfil mágico

---

508. La locución latina *monstrum* “se deriva del verbo *monere*, que significa ‘advertir’. Un monstruo era un aviso, una advertencia que enviaban al mundo las fuerzas sobrenaturales. Blog de Lengua “Etimología de monstruo” <https://blog.lengua-e.com/2014/etimologia-de-monstruo/> (consultado el 26 de marzo de 2020).

509. Hakim Bey, “La Zona Temporalmente Autónoma”...11.

510. *Ibíd.*

cuya fuente se disipa con la formación “protestante” de un capitalismo secular del norte, trae consigo una segunda estructura predictiva para la actualidad.

Frente a panorama oculto del origen del Nuevo Mundo, las hordas migratorias supervivientes al holocausto latinoamericano, los movimientos ascendentes precedidos por el hambre, la violencia y los conflictos internos de los países suramericanos, empujan a Estados Unidos a una lenta rebelión genético-cultural de lo marginal, lo excluido y lo desterrado. La venganza de Latinoamérica vendrá con el ‘descuido de su raza’ y su progresivo ensimismamiento sobre y a raíz de las políticas económicas del norte. El ascenso del calor como relato global fruto de la desestabilización climática vinculada a la sobreexplotación, hará que las franjas del trópico extiendan el cinturón ecuatorial sobre las regiones frías y con ello, su correlato étnico y social se extenderá tentacularmente para difundir y minar el sistema cerrado de sus sociedades.

En el presente solo queda mirar hacia el horizonte de la pantalla, ver cómo en las esferas más abstractas de los videoclips ya empiezan a gestarse los elementos redentores del ascenso cultural. Primero, con la Salsa, y luego con el Reggaetón, la música caribe es el esquema de despliegue de la liberación barroca. El espacio que se abre con la música y la fiesta, libera los flujos deseantes del capital y cuelga a figuras perversas, y aun así heroicas, como distantes e influyentes monumentos que irradian latinidad. La dádiva del Barroco no fue conceptualizar un escalamiento hacia el norte sino designarle un perfil propio a la imagen del capital. Con la ascensión del surgimiento del género urbano, emergen latentes reservas aceleracionistas, ciclos rítmicos de inmaterialidad totalizante con la ambición de cubrir la realidad del capital con su cultura insular.

Si existe una proliferación de mundos alguna vez desaparecidos en el futuro, esta puede ser su introducción.





Uno de los ‘memes’ que circulan en la web a propósito del *hype* provocado por el estreno del videojuego *Cyberpunk 2077* en septiembre de 2020<sup>511</sup>. El videojuego representa la actualización simbólica y formal de un sub-género de la ciencia ficción, que se caracteriza por presentar una visión distópica y precarizada del futuro resumida en la expresión "low life high tech" (en español alta tecnología, baja condición de vida). El meme parodia (a la vez que

---

511. Anónimo, "Cyberpunk 2077 memes", imagen digital, (consultado el 26 de marzo de 2020) *Blog Board*, <https://blogboard.net/p/cyberpunk-2077-memes>

desafía) dicha actualización.

## Resolución. ¿Ciberpunk?

### Videoclip

(Un sonido vuelto cascada de imágenes)

La imagen-movimiento, la imagen-sonido, la imagen-agente, la imagen-heroica, la imagen-flujo, la imagen-realidad, la imagen-mente, la imagen-otra, la imagen-biotecnológica, la imagen-danzante, la imagen-reluciente-y-brillante-del-éxito, la imagen-inhumana y todas aquellas variantes mutagénicas que emanan de la pantalla, saliendo en toda su viscosidad: ectoplasma radiante y seco, como un monstruo mediático sacado de alguna película de terror de los ochentas, provoca una incontrolada proliferación de nuevas cosas sobre las cosas. Un abultamiento invisible cuya amenaza topográfica hace que el espacio agonice. Un cáncer volumétrico-platónico que se superpone a los objetos y los increpa a decir y ser algo más allá de lo que ya son. Una masiva multiplicación de conjuntos maximales en el lugar donde estaba el mundo.

Quizás después del internet el sistema de los objetos siga siendo el mismo. Quizás las cosas no hayan aumentado en número y si lo hacen

sigue siendo a razón de un modo de producción híbrido, un sistema de reproducción suspendido en ciclos de abstracción inmaterial centro-urbana, pero que sobre todo viene sustentado por cientos de maquilas diseminadas en la periferia del mundo. Quizás las personas en sus entrañas, aquellas que producen los objetos, invisibles, llevan una cuenta infinita y secreta de su cantidad inalterable. Un número tasado en los ¡clicks! de sus cuerpos. Quizás nada haya cambiado ni nada vaya a cambiar. Ni siquiera la mirada que se desborda en la desintegración de la imagen que representa.

Pese a lo improbable que resulta el escenario donde solo una parte del cuerpo es aquella que se mueve, la experiencia visible nunca se ha ceñido a la retórica de la inmovilización. Un ojo no se puede mantener quieto demasiano tiempo pues su alma-ojo es el principal síntoma de su realidad. Si el ojo se mueve la realidad se mueve. Si la realidad no se mueve, esto es, si la imagen se vuelve estática, la distorsión ocular la mueve. La mirada implica un tipo de baile. La realidad es rítmica pues siempre nos vemos empujados a mirar de más.

Los trazos invisibles que conectaban una cosa con la otra, el aura que irradiaba su plenitud platónica a la vez que ocultaba su incompletitud epocal, aquel soplo que animaba las cosas en su absoluta pasividad, hicieron que una inmaterialidad ingente, que no produce sufrimiento con su forma física sino con su desbordamiento informacional, surgiera de la nada para colisionar con el mundo como un planetoide holográfico, una masa atascada de proyecciones interactuantes venida del espacio. Un *zaiibatsu* monopolístico de los flujos energéticos del futuro. Un sublime negativo que derrumba terroríficamente el palacio cognitivo de la mente. La presentación impresentable, representación abismada y ultrasaturante de la masa espiritual total: fantasmas interplanetarios rebosando en una guerra traumática-alienígena en el ambicioso anime en 3D *Final Fantasy* (2001), la organización caótica de objetos que forman meta-objetos o el conglomerado cósmico poseído por energías psíquicas, instadas por niños modificados genéticamente en *Akira* (1988), su reorganización imaginaria y carnavalesca en la película *Paprika* (2006) o la espiritualidad abultada de un hotel sin vacantes en el *El Viaje de Chihiro* (2001). Parece que la animación japonesa es la que mejor representa el animismo *Kami* que

refleja la espiritualidad de los objetos en el mundo. De ahí se puede pasar fácilmente al imperialismo *supeflat* del artista japonés Takashi Murakami que con su avalancha de imágenes, descendientes directas del *Ukiyo-e* (浮世絵), o “pinturas del mundo flotante”, se extiende por el mundo a fuerza de un imponderable capital humano, la multitud trabajadora que lo sustenta como marca, y, aún más importante, sus singulares colaboraciones con el universo de cuerpos dislocados de sus contextos. Entre ellos, la improbabilidad regional del caso latino, representado por el cantante de reggaetón colombiano J Balvin. Estrella distante en el firmamento visual-territorial. Repatriación descolgada de tendencias planetarias. Persona/Imagen imposible de lujo, colorizada y colerizada por el artista japonés. Cuando la narrativa relacional basada en el contacto (simbólico, técnico o territorial) deja de ser una garantía para el sentido, la espontaneidad cultural pasa a ser explicada por la maquinaria maravillosa del neoliberalismo, en cuyo computo hiperacelerado, hipnagógico, sucede el procesamiento de datos délficos que hace aparecer, como por arte de magia, el nuevo match/glitch cultural:

[[ ]] El colapso tiene un lugar para ti como puta sino-latina transexual seropositiva esquizofrénica de Los Ángeles, adicta a la autoestimulación, con gafas de espejo S implantadas y mal carácter. Pasada de drogas con un cóctel de K-nova, serotonina sintética y análogos de orgasmos femeninos, acabas de congelar a tres policías de Turing con una automática de 9mm extremadamente cinemática.<sup>512</sup>

Como Land perfila con el personaje extraído de una novela de William Gibson, el mix ruidoso de Asia y Latinoamérica es una promesa que se nos viene por delante. Su vínculo representa el cierre simbólico neoliberal. El anillo de significación que conecta las regiones exóticas y las impulsa hacia el futuro en su precariedad. Las imágenes Sino-latinas perfilan étnica y culturalmente los contenidos del ‘Ensanche’ (The Sprawl): una extensión espacial concebida para acomodar a las gentes del tercer mundo en

512. Nick Land, “Colapso”...61.

un tiempo más allá de los estados, cuando solo queden los poderes de los grandes monopolios financieros y las pandillas (Yakuzas) para determinar alguna clase de jerarquía social. Frederic Jameson escribía que el ciberpunk “utópico e impulsado por la “exuberancia irracional” de los años 90 y una especie de romance del comercio feudal”<sup>513</sup> era la más pura y sincera expresión del capitalismo tardío. De ahí, que en su esquema convivan los terrenos irresolutos y ‘detrimentes’ del orden oculto de la mundialidad.

Desde luego que, en el presente, el mundo apenas si ha visto los cambios proyectados por un género que prácticamente se consume a sí mismo en su historia histórica. Aun así, el ciberpunk no deja de representar un lugar donde lo barroco tecnológico, lo posbarroco o lo neobarroco, vuelven teatro la confusa convivencia de la barbarie y la precarización acalorada de los reinos de basura tecnológica africanos, las selvas de narcóticos y la violencia selvática de América Latina, el crimen organizado y la sobrepoblación en Asia. En suma, una versión globalizada de realismo sucio<sup>514</sup>. En la segunda y la tercera entrega de la trilogía del *Sprawl*, México y Bogotá figuran como escenarios donde la emergencia del futuro alcanza su expresión apocalíptica. Es más, la Ciudad de México figura como arquetipo de ciudad distópica a raíz de *Blade Runner* (1982) y *Total Recall* (1990). Y es que, si se ha vivido o convivido en barrios donde la proliferación mercantil no se deshace de las atemporalidades culturales de lo tradicional, o de la herrumbre creativa de la precariedad cotidiana o el detrimento urbano de ciertas zonas de los centros de la periferia (piénsese en colonias específicas como Tepito en Ciudad de México o en San Andresito en Bogotá) parecería como si se viviera en la precarización post-irónica del videojuego *Cyberpunk 2077* (el cual se espera ser estrenado en septiembre de 2020), un meme<sup>515</sup> que se burla celebracionalmente del detrito capitalista, a la vez que redime a manera de catarsis a quienes viven sometidos a su deseo y voluntad.

---

513. Frederick Jameson, “A Global Neuromancer” *Public Books* (2015) <https://www.public-books.org/a-global-neuromancer/> (consultado el 26 de marzo de 2020)

514. Nacho Duque García, *De la soledad a la utopía: Fredric Jameson, intérprete de la cultura postmoderna* (Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2012)124.

515. Compilado de memes relacionados con el hype provocado por la salida al mercado del videojuego *Cyberpunk 2077* [https://www.taringa.net/+imagenes/compilado-de-memes-cyberpunk-2077\\_1dwous](https://www.taringa.net/+imagenes/compilado-de-memes-cyberpunk-2077_1dwous) (consultado el 26 de marzo de 2020)

En este panorama de desproporción ‘latinocapitalista’, donde se puede hablar objetivamente de un exceso en las formas y un brote de extrañeza (weirdness), la imagen ascendente del reggaetón como género mundial, que todavía ostenta el título de la imagen en movimiento más vista en la historia, surge como la abstracción psicoambiental del ser latino que se superpone a otras visiones de mundo. Fijación por lo urbano, tradición, mercadotecnia y diáspora, conducen a la formación de modos de ser que llevan a un segundo plano el proyecto orgánico aspiracional de la calle. Ese del que carecía el punk y que otras derivaciones callejeras como el rap supieron monetizar conservando sus raíces, para más adelante, devenir en *trap* y reggaetón y generar una imagen que se repartiría a través de la infecciosidad natural del *perreo*, ese contacto provocado por la música y el baile, ejecutado en la fiesta desde principios de los años 90 como apoteosis posesiva, extraordinaria y húmeda (wetware) que acompaña la comunicación cuasi-sexual del cuerpo en el rito social.

Con las conflictivas celebridades de un presente secular, post-espectáculo, particularmente aquellas que representan nodos de pulsión re-pulsión y con la intermitencia de escenarios de capitalismo extraño en medio del despliegue generalizado de un capitalismo cognitivo, habría que proponer una relación semejante a lo que el *vudú*, como religión de la calle, estableció con el panteón de dioses menores yoruba y su agencia en asuntos relativos al día a día. El voodoo, descrito como una ‘estructura’ “no se preocupa por las nociones de salvación y trascendencia”, sino más bien por ‘hacer las cosas’ recurriendo a muchos dioses, espíritus ‘. El vudú no constituye una religión, mitología o sistema místico tanto como un negocio: es un eminentemente ‘sacerdocio profesional’.”<sup>516</sup> Esta intersección heterodoxa entre lenguajes operativos del presente y espiritualidades mixtas (la religión caribe mezcla ritos africanos y creencias cristianas) permite hablar de una creencia abstracta anudada a un performatividad material. Si la espiritualidad de los objetos se resume a la visibilización de su agencia, la objetivación espectacular de las celebridades y su consumo,

---

516. Dani Cavallaro, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson* (New Jersey: The Athlone Press, 2000) 54.

las convierte en micro-religiosidades (divinizoides) para navegar el día a día y con estas formas, muchas veces improvisadas, de nuestros ideales, aspiraciones, percepciones momentáneas e imaginarios que nos rebasan y a la vez nos dominan.

Peter Sloterdijk lamenta cómo en la actualidad la lingüística heroica ha sido desfigurada en imágenes musicales y agentes del espectáculo. Sin embargo, los esquemas identitarios urbanos (más allá del discurso noventero de las culturas urbanas) permiten una comprensión anidada en prácticas híbridas, o sea no puristas y tendientes a la integración, que, en su cotidianeidad aparecen como guías “para “triunfar en el mundo”; pero de un modo muy especial que guía hacia un “triumfo” muy dudoso, en un “mundo” muy “raro””<sup>517</sup> Teniendo en vista la expansión diaspórica de la religión negra, hasta su reconfiguración como santería y otras derivaciones caribeñas, se sigue la senda de una estetización de la vida, que por sus efectos sobre el sistema de percepciones y creencias sobre el mundo evocan cierta religiosidad. Ello implica e invoca una vida que alterna efecto y posesión: el arte de vivir requiere de la metáfora y, por lo tanto, requiere vivir con al menos cierto valor de efecto, trance, ensoñación, enajenamiento, irrealidad o alienación. Con ello se apela al ser intuitivo Nietzscheano que, en dominio de las técnicas de su inmediatez inhumana logra “formarse una cultura y establecerse el dominio del arte sobre la vida; esa ficción, esa negación de la indigencia, ese brillo de las intuiciones metafóricas y, en suma, esa inmediatez de la ilusión, que acompañan a todas las manifestaciones de una vida semejante”<sup>518</sup>. En la religión *postmedia* debe aplicarse una intuición salvaje, un saberse en medio de figuras fantasmales y simulaciones funcionables, un entender las lógicas y operar en sus formas post-producidas de autoinvención.

Como autohallazgo azaroso de una estructura identitaria en el internet, el entrelazamiento de motivos dispares (históricos y geográficos) del *voodoo*, como se presenta en la novela *Conde Zero* (1986) es una forma de

517. Bolívar Echeverría, *La Modernidad de lo Barroco* ...178.

518. Friedrich Nietzsche, *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral* (1873) <https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf> (consultado el 26 de marzo de 2020)

hacer/terminar las cosas (*get things done*). Lo cual quiere decir que, consonante a la dinámica de la cibercultura

No se atiene a los principios universales, sino que funciona de manera contingente, organizando cualquier cosa que esté a la mano en un sistema para trabajar/eliminar problemas específicos y descartarlos libremente cuando ya no son relevantes. A este respecto, el vudú podría considerarse como una forma de bricolaje. Terence Hawkes describe esta práctica como ‘una’ ciencia de lo concreto “(en oposición a nuestra ciencia” civilizada “de lo” abstracto “) que. . . clasifica y organiza en estructuras las minucias del mundo físico en toda su profusión “. Estas estructuras son “improvisadas” o inventadas y constituyen “respuestas contingentes a un entorno”<sup>519</sup>

Esta contingencia intuitiva de la calle que alterna un diálogo activo con la espiritualidad del objeto, es motivo sobre el cual se desencadena la producción musical del reggaetón, que efectivamente, además de la recuperación de los bancos de ira del hip hop y la crítica libidinizada de la salsa o la champeta, trae consigo influencias *orishas* y de la santería sobre las que la cultura judeocristiana despliega su doble pagano. Es allí, en la fiesta heterógena, donde se invocan las fuerzas posesivas del vudú.

En el Reino Unido durante la década de los noventas, la cultura rave configuro enormemente la lógica musical del presente. Aquella que no privilegiaba a la música o a la persona sino al medio mismo. Estamos hablando de la cultura rave y el ascenso de la figura del Dj. Entonces se gravitaba en torno a la música jungle construida a partir de una estética post-vudú<sup>520</sup> generada a través del filtro tecnológico del ciberpunk y la vida en la selva de cemento. Esta emergencia cultural daría lugar a una conceptualización fáustica de la tecnología que ocluía las expectativas del ser, bajo la experiencia de la tormenta neoliberal. Ello no impedía que las personas se arrojaran sacrificialmente al baile. Hoy día, en pleno ojo del huracán, la religión nocturna latinoamericana deviene celebración

519. Dani Cavallaro, *Cyberpunk and Cyberculture*...63.

520. La canción *Voodoo People* (1994) del grupo The Prodigy es un ejemplo de ello.

mundial con el reggaetón. En esta prefiguración oscura de lo latino, la musicalización del conflicto aparece en la forma de repatriación histórica/inmolada de los valores culturales, que secuencias repetitivas de expropiación colonialista, incluidas las cometidas por las vanguardias históricas, ejercieron sobre el mundo periférico. Ahora el productor y el cantante del género urbano invierten el imperialismo europeo, no con una correlativa Ilustración Latina, sino con un correspondiente oscurantismo fiestero. Entonces lo latino, unificado como un ejercicio de bricolaje cuyo aglutinante es esta lengua romance, levanta un camino hacia el futuro, confiando en que, al igual que el Imperio Romano, su cultura influya generaciones subsecuentes siglos después de su fin.





龍一さん。いない。寂しい。

consolidaría su carrera y le abriría las puertas del mercado asiático al reggaetón,

Fotograma de la pieza en video *Global Warming* (2019) realizada en simultáneo a esta investigación. Las caras en la imagen pertenecen al compositor japonés Ryūichi Sakamoto y al músico de reggaetón colombiano J Balvin.<sup>521</sup>

521. Santiago Gómez, *Global Warming*, fotograma de video en Vimeo, 30:00, 2019. (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://vimeo.com/422874951>

# Epílogo.

## Posesión

Conforme al itinerario reflexivo que se ha venido desarrollando a lo largo de estas páginas, más allá de un cierre sintético, se opta por mantener abierta la cuestión de las ‘tecnologías de generación de mundos’ en pos de presentar un ejercicio a su favor. Si al principio se tenía la intención de desarrollar una ruta crítica, en torno a los modos en como los seres humanos elaboran una relación/producción hacia el afuera (a través de una práctica generativa que los extiende<sup>522</sup> y los ensancha en un ejercicio de transformación y cambio ontológico), más adelante, el panorama técnico y la misma idea de lo exterior (subjetivada en la no-figura de lo Otro), retraen la discusión hacia sus adentros, donde magnitudes secretas e invisibles, invitan a considerar el contexto de su autoproducción en correspondencia con los lenguajes virtuales y abstractos de la contemporaneidad.

---

522. Multiplicándolos y acrecentándolos.

- 282 -

Si existe un aporte novedoso en la forma en cómo se ha venido desarrollando la cuestión de los mundos y su creación, este sería el posicionamiento (de lo) Otro, en el lugar donde gobierna lo común (lo uno, el yo, el presente, el mundo, el capital). Ni afirmativa ni negativa, sino propia de un espacio inter/medio, latente, ajeno a los compromisos de las dicotomías y como tal, entregado al servicio de sus propios intereses, la escritura cómplice<sup>523</sup> propuesta (un ejercicio indeterminado, ‘dandi’ en sus estrategias), permite analizar las condiciones de emergencia de las formas humanas (aquí lo posible), como un modo de ser/hacer/estar por encima del juicio: un acontecimiento no fáctico, (in)humano, cuyo valor descansa en la movilización y reflexión en torno al surgimiento de otra espacialidad, una dimensión tan extraña como lo es universal. Ya sea desde su carácter expansivo, enajenante, proteico o especulativo, la mundialización del acto productivo que aquí se postula y a la vez se desentraña, tiende hacia el escenario del secreto antes que a la fiscalidad del territorio dado. Tal vez porque el primero esquivo los poderes limitantes del segundo y permite que ese otro, del que tanto se habla pero que tan difícil es de definir, ocupe un lugar desde donde efectuar su propagación. Aunque invisible, su imagen representa la espiritualidad congénita de todo aquello que ‘puede llegar a ser’, aquel impulso genésico que activa máquinas simbólicas y convierte líneas narrativas en campos técnicos, planos semánticos y ulteriormente estructuras de realidad.

En suma, lo que se investiga a la vez que se crea, es una apuesta por la creación misma. Una creación independiente a lo creado o a su creador, capaz de inducir a un segundo momento de creación, este es y será el de las tecnologías generación de mundos, un dispositivo por encima del ejercicio narrativo, una narración cuya sintaxis es la producción total del sujeto. Un compromiso técnico fundado en la riqueza de su posibilidad, de sí mismo y de nuevos mundos por venir. Mundos inmensos,

---

523. Con la voz negativa de la alteridad, con las ideas que no le son propias, con la doxa y con la ciencia por igual.

mundos más allá, radialmente externos y profundamente internos, existentes, artificiales y simultáneos, que siguen la naturaleza ilimitada de su expresión.

Luego de haber trazado diferentes líneas de profundización, en cuya base descansa un desarrollo ampliado del concepto de ficción, se pasa a poner en juego su operatividad. La ficción vuelta ‘complejo ficcional’ maquiniza sus operaciones al servirse de los juegos de verdad en los que emana el sujeto, y la multiplicación técnica, posmedial, en la que se despliega su cultura. Las variables para que ello sea posible, solo atienden a trayectorias específicas, de las cuales, la que se presenta a continuación, se dirige de frente al problema de una producción regional dislocada en el ámbito global. Un mundo propio y extraño a la vez.

De cara a una realidad atravesada por la agencia de las imágenes, el ascenso de un mundo generado por la música, irrumpe la visualidad del espacio-tiempo continuo. El mecanismo precipitado de su espíritu, aquel ritmo que hace que los cuerpos tridimensionales avancen, aparece como un salvajismo abstracto al servicio de una “ficción sónica”. Siguiendo la propuesta aceleracionista, que hace más de veinte años depositaba sus fuerzas en la ‘pista de baile total’, se investiga el ‘futuro presente’ y en subida de ese mismo lugar, lo único que cambia es el tipo de música que se escucha en la disco. Esta es la hipótesis: el reggaetón ha sido la producción cultural más significativa en América Latina durante los últimos 50 años. Como singularidad ‘blanda’ del poder unificador de la lengua hispánica, el reggaetón surge como la fuerza que desencadenará un movimiento planetario de tal magnitud que modificará radicalmente el curso de la tierra. ¿Cómo es vivir en un mundo post-despacito<sup>524</sup>? El calor y los recuerdos aparecen como elementos que derriten una narración motivada por la avidez expansionista de reggaetón y su ambición en ir más allá de la órbita terrestre, hacia las estrellas. Especulando sobre las consecuencias de entender el reggaetón como un fenómeno ambiental

---

524. El video de la canción despacito es todavía el más visto en el mundo con 6.682.661.213 vistas. [youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk](https://www.youtube.com/watch?v=kJQP7kiw5Fk) (Consultado el 25 de marzo de 2020)

e hiperbolizando su relevancia como una fuerza decolonial autónoma<sup>525</sup>, se presenta una reflexión crítica, en donde la exploración de género urbano aparece como el ejercicio de robarle el rostro mediático al dispositivo técnico vuelto divinidad<sup>526</sup>, o como se presenta en el título, robarle la interfaz a un Dios ciego.

---

525. A pesar de las mediaciones del *mainstream* musical.

526. El capitalismo, Youtube, el orden más allá de la representación, etc.

A continuación se presenta el guion de la pieza Global Warming.





# GLOBAL WARMING

<https://vimeo.com/422874951>  
Password: global-warming

[[ ]] Hace calor dentro. Hace calor fuera. Hace calor en todo lugar.

Mientras salgo del tráiler en el que he vivido estas últimas semanas, un vago recuerdo de mi juventud trae a mi mente el nombre inexistente de Dj Global Warming y con este, una corriente de recuerdos: figuras oscuras, viscosas, formas inconsistentes y precarias que desembocan en una marea de cuerpos. Una región informe sobre la cual se extendería la mayor ola de calor que el ser humano alguna vez conoció.

Son días calurosos. No parece difícil relacionar un género tan agitado como el reggaetón con un fenómeno ambiental. Siento ansiedad. Es el calor. Mi cuerpo se pega a las cosas. Y con total razón. Miro al cielo y veo nubes de vapor nublando la atmósfera, convirtiéndola en un invernadero.

...Hace un tiempo deje de ir las discotecas. Pienso en ellas ahora que, lo que sea que la música producía en los cuerpos, se ha vuelto más presente y espeso que la humedad que nos rodea.

Lo que siembras cosechas, Krippy o kush. Escucho como ríe un grupo de viejos mientras recuerdan las épocas de la prohibición. Están tan drogados que pueden viajar a través del tiempo al momento exacto en el que las playas eran lugares de escape. El mundo cambia. Hoy día existen tantos continentes como variedades de Sativa.

La tierra siempre ha sido un gran archipiélago. El mundo no cambia nada. A los lejos, sirenas ensanchan, sintetizan y despiden finos ritmos africanos, que un día se estancaron en el caribe, donde el tiempo administrado por la arena, el monoteísmo corporativo, y el capitalismo solar, los refinaron al punto de transformarlos en la versión libidinal del petróleo. Hoy día el mundo es el caribe y el caribe es un sueño más parecido a una pesadilla.

Pienso en forma de círculos. En forma de agitaciones. Es mi conciencia reflejada en la rueda cromada del convertible que nunca tendré. Para no perderme me aferro a la silla plegable y los binoculares que llevo conmigo. Guardo la esperanza de encontrar un buen lugar desde donde ver el despegue.

Ahora mismo no sé dónde estoy. La ciudad se ha expandido tanto que se confunde con la idea misma del espacio. Incluso en el campo abierto de la nada aparecen calles y edificios. No es por nada que el género urbano haya alcanzado escalas estratosféricas.

Es la primera vez en mucho tiempo que salgo al exterior. No parece existir diferencia alguna con lo que encuentro en la red. La noche es mi mente y mi mente un club sin personas.

Atravieso una calle desierta y me detengo a ver un grupo de ratas. Una de ellas lleva una sanguijuela aferrada a su espalda. La rata no parece estar particularmente incómoda. Al contrario, mientras más la veo, más parece disfrutar su compañía. Lanzó una botella y ambas se escabullen por una coladera. Antes de perderse en las cloacas, veo la cola de la rata menearse al ritmo del nuevo orden mundial.

...Que estoy pensando...

En 2014 J. Balvin llega a Atenas a compartir escenario con Elena Fouriera, la mezzosoprano griega que alcanzó el estrellato en el 2011 con su hit "Reggaeton". No sería la primera ni la última colaboración de un músico latinoamericano con uno de habla no inglesa ni tampoco la última colaboración con una figura no musical. En 2018, Balvin trabajaría de la mano del colectivo de artistas Friends With You, representados por la galería más prestigiosa de Francia, y sumaría escenarios sin precedentes a su capital cultural. Antes ya había trabajado con productores y músicos mainstream como Pharrel Williams, Beyonce, Iggy Azalía, Mayor Lazzer, David Guetta y Dj Snake, y no faltaría mucho para que revolucionara el género trabajando de la mano artistas de vanguardia como Philip Glass o Laurie Anderson. Su asociación con el músico japonés Ryuchi Sakamoto para crear un álbum que borrara los prejuicios del reggaetón como música inculta consolidaría su carrera y le abriría las puertas del mercado asiático al reggaetón, que en poco tiempo modificaría el paisaje sonoro de oriente y cambiaría para siempre la imagen del mundo. Por supuesto, el himno de esta globalización sería un rework del clásico del 2015 Jinza.

Nada de esto era nuevo. Desde sus orígenes el crossover fue la moneda de cambio del reggaetón en el exterior, el óbolo que abriría la ruta de su xeno-expansión. Incluso, en 1997, cuando se cocinaba en Nueva York el álbum que pavimentaría las rutas sobre las que el trap y el reggaetón latino esparcirían su evangelio, Boricua Guerrero, el remix sería la manera de infiltrarse en los mercados y los medios de comunicación sin sacrificar su lenguaje y sus ritmos. Pese a las refriegas de clase, el racismo y blanqueamiento cultural, el dominio de las listas norteamericanas a finales de los 2020's, seguida de su éxito incuestionable en los escenarios más importantes del primer mundo, representarían la culminación de una curva de ascensión iniciada en los barrios más pobres de Latinoamérica, donde la salsa hacía mucho que había muerto y ni el rap o el punk eran suficientes para atrapar los imaginarios de sexo, violencia y bling bling que alimentaron los espíritus del tercer mundo.

Miro al cielo y solo puedo reconocer la radiación de las ciudades. Conozco su naturaleza invasiva pues cada día que pude goce de sus privilegios. Cada vez es más difícil llegar a lo más profundo de la noche.

Imagino una rave en una nave abandonada, a mil millones de años luz de la tierra...en su interior, cientos de alienígenas refugiados en condiciones abyectas se aferran a la vida mientras un desbocado Disc Jockey invoca canciones olvidadas de Mister Speedy, Trebol Clan, Winchester Yankee, y Loney Tonz y Noriega como si fueran viejas enfermedades venéreas que vuelven del pasado a aterrorizar especies ajenas. Las luces de antro que iluminan este escenario de terror espacial apenas enseñan las abominaciones que los alienígenas se hacen los unos a los otros al ritmo del dembow. Aquellos serán los condenados del Espacio y de alguna forma encontrarán consuelo en el reggaetón.

Recuerdo los días previos al momento en que este alcanzará su masa crítica y dejará de ser simplemente un género musical. Mi tío, que en aquellos tiempos regresaba de Londres y se presentaba a sí mismo como un emisorio de la gran metrópoli, que traía noticias y artefactos de primer mundo, enlazó su iphone vía bluetooth para enseñarnos el hit número 1 de las listas británicas. En seguida, la consabida guitarra que anticipa primero la voz de Luis Fonsi y después la de Justin Bieber, el hijo de youtube, nos sumergía en una broma asesina.

En ese entonces creí que se trataba de una carcajada inofensiva. Ahora que lo recuerdo con más detalle era una risa nerviosa, aterrorizada por el presentimiento de que con el reggaetón la humanidad se sumergía en una nueva edad del hierro. Un nuevo oscurantismo. En cierta medida mi tío estaba en lo cierto. En un par de años el video de Despacito sería el más visto en todo el mundo. Más tarde, sería la canción en español con más semanas en el billboard. Poco a poco el mundo se hundía en la noche.

Ahora que me alejo del calor que emana de mi computadora, me pregunto si el video del despegue de hoy será igual de visto que el de aquella época. Siento que todos caminamos a ciegas sobre un pantano abonado con los cuerpos inmortales de Ricky Martin, Jon Secada, y J-lo.

Antes de desmayarme por la fiebre, alcanzo la colina donde un grupo de personas tienen levantado un pequeño campamento. Antes de acercarme, me doy un tiempo para reconocer el área, detectar cualquier posibilidad de ser presa del calor.

Los espacios abiertos te abruman o te calman.

Ahora que me siento más tranquilo y todavía tengo tiempo para pensar, viene a mi mente un recuerdo fosilizado, del tiempo anterior a la era del perreo, cuando mis sueños adolescentes empezaban a ser desplazados por la llamada inconsciente de la orgía de brazos, piernas y caderas que eran las discotecas. Apenas si conocía la noche. Ahora la noche es todo lo que me queda. Supongo que es parte de una animalidad que nunca nos abandonó.

Pruebo mis binoculares y consigo ver un grupo de perros que muerden con violencia al dueño de un puesto de comida callejera. Parecen en celo. En retrospectiva considero que la estandarización del género fue un pago necesario por destronar al pop como nuevo orden mundial. El universo mediático hipersexualizado del reggaetón canalizó la agresividad del mundo periférico y los bancos de ira de la tierra: las juventudes, las minorías terciaristas, el proletariado y más tarde el islam. Con el crecimiento del reggaetón cesaron las guerras. Desaparecieron las guerrillas, la corrupción y la guerra en el tercer mundo. La paz a cambio del totalitarismo libidinal. El reggaetón fue el alivio de las masas. El hielo que tanto le hacía falta al mundo.

Claro, su ascenso no fue así de ordenado. Hubo más calor. Ocurrió como una mezcla entre crecimiento orgánico acelerado, excitación ante la expectativa de lo nuevo, y la tendencia física del reggaetón a juntar a los cuerpos. Antes del perreo se llamaba entusiasmo, pero es básicamente lo mismo. Es el furor de las mayorías.

Ahora imagino a los grandes políticos del mundo reunidos alrededor de esta colina, tomados de la mano, al ritmo de Ozuna, o Bad Bunny, o Miss Nina, dando vueltas, todos juntos, hasta la náusea.

Nunca me imaginé al reggaetón como continuación del espíritu de la historia. Pero tampoco lo hicieron la red de fiestas ni el underground que conectaba a los corazones y teléfonos inteligentes de las gentes libres de las grandes metrópolis, educadas en la misma escuela de sofisticación vanguardista de drogas sintéticas que la de aquellos asistentes de gran-

des festivales musicales en medio de cualquier desierto de la árida tierra posnuclear que nos fue encomendada, suponiendo cándidamente que al escuchar el flow no se les iba a meter entre los intestinos, entre sus casas, entre sus familiares y amigos, entre su pasado y su futuro.

En el mundo post-despacito las discotecas dejaron de ser espacios de liberación y descarga de stress y pasaron a operar como grandes bio-reactores ambientales. Máquinas latinas que generaban gas propano, capital y feromonas. Toneladas de carne cubierta de piel morena, blanca y negra exudando combustible para todo el mundo. Un cúmulo inmaterial de humores que se fue extendiendo más allá de todo horizonte y frontera, de clase, de raza o sexo; más allá de las montañas y los océanos, tan caliente que evaporó a todos y a cada uno, y los convirtió en grandes tormentas de gases que esparcieron el mensaje del sandungueo a todas las esquinas de la tierra.

Hace tanto calor que mi cuerpo se empapa con el sudor de cuerpos que ni siquiera están aquí. Máquinas de humo, neones, litros y litros de alcohol, una base percutiva programada para alcanzar las partes más oscuras del sistema límbico, un sonido más líquido que la gasolina o el éter, y carne, kilos y kilos de carne. El reggaetón reformó la geografía de la tierra; derriñó los polos y el Amazonas ardió en llamas a causa de su fricción.

Hoy es un día importante. El día en que el reggaetón saldrá de la atmósfera terrestre. Esta noche la fiesta sale disparada como una fuerza autónoma. Como un rayo que partió de las palabras de la calle y partió las tablas de la ley de un dios inscrito en piedra, su trayectoria será la eyaculación cósmica que desea ir más allá de los planetas para regarse libremente en el abismo del espacio y engendrar nuevas realidades. Hoy siento a la humanidad unida, lanzando a las estrellas aquellos sonidos que salieron del barro hostil de América Latina. El bellaqueo, la rumba y todos los motivos para lanzarse a las discotecas están ahora inscritos en el Voyager 3.

Me pregunto qué pensaría Carl Sagan de todo esto. Me pregunto si cuando decía que somos el medio para que el cosmos se conozca a sí mismo, llegaría a intuir que dicho conocimiento se daría por intermediación del perreo. Perreando con el cosmos. Esa es la imagen para recordar.

Esta es una noche infinita. La oscuridad que nunca acaba.

No entres dócilmente en esa buena noche, Que al final del día debería la vejez arder y delirar.

Apenas han pasado unos minutos y no queda ninguna prueba de que una nave salió disparada hacia el firmamento. Aun así, el mundo continúa girando según los ritmos a los que la música lo fue malacostumbrado. En el espacio, la calle parece un lugar lejano. Las superproducciones del nuevo reggaetón opacan el asfalto con locaciones exóticas y fantasías trascendentales. Eso no quiere decir que la calle vaya a desaparecer. El posthumanismo empieza en el barrio.

Todos recordamos el día en el que el reggaetón tumbó al presidente de Puerto Rico. El tiempo en que Apple music, Spotify, Tidal y Pandora se rindieron a los fraseos de imágenes tan polares como Talisto o Bad bunny. Pocos recuerdan, pero Winchester era el nombre anterior a Daddy Yankee. Fue en un tiempo anterior a los 12 discípulos.

Cuando fueron muchos los llamados, pero 12 los escogidos.

De eso queda poco.

Un loop cada vez más lento,

cada vez más espeso,

como una canción olvidada de la prehistoria del reggaetón.

Ahí viene el sol. [[ ]]



# Bibliografía

Aguirre, Begoña Venero. “Introducción a la propiedad Intelectual”, División de conocimientos Tradicionales OMPI, 2015, (consultado el 26 de marzo de 2020) [https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/ompi\\_ipitk\\_pan\\_15/ompi\\_ipitk\\_pan\\_15\\_presentation.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/ompi_ipitk_pan_15/ompi_ipitk_pan_15_presentation.pdf) .

Albarracín, Víctor “Antagonismo y fracaso: la historia de un espacio de artistas en Bogotá”, Ensayos *sobre arte contemporáneo en Colombia Premio Nacional de Crítica / 2008- 2009*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.

Albarracín, Víctor. “Burbujas: Esquirlas de un discurso del Boom”. Escuela de Garaje, vol. Fábrica de Conocimiento (2016):162-174.

Alejo Carpentier, *El Reino de Este Mundo*, Ciudad de México, Compañía General de Ediciones, S. A., 1973.

Allahyari , Moreshin “Material Speculation: Isis (2015-2016)” (consultado el 24 de marzo de 2020) <http://www.morehshin.com/material-speculation-isis/> .

Austin, John L. *Como Hacer Cosas con Palabras*, Barcelona: Paidós, 1982.

Avanessian, Armen y Reis, Mauro. “Introducción” *Aceleracionismo*, Buenos Aires: Caja Negra 2017.

Bachelard, Gaston. *La poética del Espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2000.

Ballard, James Graham. “Fictions Of Every Kind”, *Books & Bookmen* (1971) (consultado el 25 de marzo de 2020) [https://www.jgballard.ca/non\\_fiction/jgb\\_fictions.html](https://www.jgballard.ca/non_fiction/jgb_fictions.html) .

Barbero, Jesus Martin. *De los Medios a las Mediaciones. Comunicación, Cultura y Hegemonía*, Ciudad de México: Editorial Gustavo Gili, 1991.

Barceló, Axel. “Mundos Posibles” *Paréntesis*, no.16 (2002):78-82.

Barrera, Víctor. “Entradas y Salidas del Fenómeno Literario Actual o la “alfaguarización” de la Literatura Hispanoamericana”, *Sincronía* , año 7, no. 22 (2002) (consultado el 24 de marzo de 2020) <http://sincronia.cucsh.udg.mx/alfaguar.htm> .

Bateson, Gregory. *Pasos Hacia una Ecología de la Mente*, Buenos Aires: Lohlé-Lumen, 1998.

Benjamin, Walter. “Sobre el Lenguaje en Cuanto tal y sobre el Lenguaje del Hombre” *Para una Crítica de la Violencia y otros Ensayos*, Bogotá: Taurus, 2001.

Berardi, Franco. *Fenomenología del Fin*, Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Bernárdez, Carmen. *Historia del Arte Contemporáneo y materialidad*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Berardi, Franco. *Souls At Work*, Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

Bey, Hakim. “La Zona Temporalmente Autónoma”(Consultado el 26 de marzo de 2020) [https://lahaine.org/pensamiento/bey\\_taz.pdf](https://lahaine.org/pensamiento/bey_taz.pdf) .

Birnbaum, Daniel and Wallenstein, Sven-Olov. “Spatial Thought”, *E-Flux: Superhumanity* (2016), (Consultado el 23 de marzo de 2020) <https://www.e-flux.com/journal/82/133160/the-genesis-of-technicity/> .

Blanco, Paloma Carrilo, Jesús Claramonte, Jordi Esposito, Marcelo Modos de Hacer. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

Blog de Lengua. “Etimología de monstruo” (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://blog.lengua-e.com/2014/etimologia-de-monstruo/> .

Boglione, Ricardo. “Este es el futuro, dijo el pasado” *La Diaria*, (2015), (consultado el 23 de marzo de 2020) <https://ladiaria.com.uy/articulo/2015/6/este-es-el-futuro-dijo-el-pasado/> .

Borges, Jorge Luis. “El Biathanatos”, *Otras Inquisiciones* , Obras completas, Editorial Emecé, 2007.

Brassier, Ray. “El Prometeísmo y sus Críticos, 2017”, *Aceleracionismo*, Buenos Aires: Caja Negra 2017.

Brea, Luis José. *Las Auras Frías*, Barcelona: Anagrama, 1991.

Buci-Glucksmann, Chirstine. *La Folie du Voi: Une Esthetique du Vierteruel*, París: Galilée, 2002.

Bussiness Dictionary “Definición de Concept Engineering” (consultado el 24 de marzo de 2020) <http://www.businessdictionary.com/definition/concept-engineering.html> .

Calvino, Ítalo. “Cibernética y Fantasmas”. *Punto y aparte: Ensayos sobre Literatura y Sociedad*. Siruela, 2013.

Campbell, Joseph. *El Héroe de las Mil Caras*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico, 1972.

Canclini, Néstor. *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*, Ciudad de México: Giralbo, 1989

Castells, Manuel. *La Era de la Información: economía, sociedad y cultura, Volumen 2*, Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 2003.

Castillo Merlo, Mariana. “Acerca de la relación mimesis-mûthos en la Poética de Aristóteles: en torno a los criterios de necesidad y verosimilitud”, *Tópicos (México)*, no.48 (2014): 201- 223.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Barcelona: Tusquets Editores, 1975.

Castro, Ernesto. *Contra La Posmodernidad*, Barcelona: Alpha Decay, 2011.

Castro Gómez, Santiago. “Sobre el concepto de antropotécnica en Peter Sloterdijk”. *Revista de Estudios Sociales*, no.43, (2012) 63-73.

Castro-Gómez, Santiago. “El Capítulo Faltante de Imperio La Reorganización Posmoderna de la Colonialidad en el Capitalismo Posfordista”, *Multitudes*, no. 26 (2006), (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://www.multitudes.net/El-capitulo-faltante-de-Imperio-La/> .

Chignola, Sandro. “¿Italian Theory? Apuntes para una Genealogía” *Pasajes de Pensamiento Contemporáneo*, no. 49 (2016): 64-78.

Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Cuarta Declaración de la Selva Lacandona (1996), (consultado el 26 de marzo de 2020) <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/> .

Covelli Juan. “Página Web” (consultado el 24 de marzo de 2020) <https://www.juancovelli.xyz/> .

Covelli Juan. “Pefil de Instagram” (consultado el 24 de marzo de 2020) [https://www.instagram.com/juan\\_covelli/?hl=es-la](https://www.instagram.com/juan_covelli/?hl=es-la) .

Covelli, Juan. “Ancient Gods and Digital Power” *Digital Culture, Theory & Art*, Issue no. 0 (2018), (consultado el 24 de marzo de 2020) <https://schloss-post.com/ancient-gods-digital-power/> .

Covelli, Juan. “Entrevista a Juan Covelli” *Deformal* (Consultado el 24 de marzo de 2020) <https://www.deformal.com/interviews/juan-covelli> .

Cuboniks, Laboria. “Xenofeminismo: Una Política por la Alienación”, *Aceleracionismo*, Buenos Aires: Caja Negra 2017.

Cyrulnik, Boris. *L'Ensorcellement du Monde*, Paris: Odile Jacob, 1997.

Dani Cavallaro, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*, New Jersey: The Athlone Press, 2000.

Daniel, Matos. “Transnacionalización de la Industria de la Telenovela, Referencias Territoriales, y Producción de Mercados y Representaciones de Identidades Transnacionales” Ponencia preparada para ser presentada en el XXIII International Congress of the Latin American Studies Association (LASA), Washington DC (2001) (consultado el 24 de marzo de 2020) [globalcult.org/ve/doc/mato/TenICEeIL.doc](http://globalcult.org/ve/doc/mato/TenICEeIL.doc) .

Dawkins, Richard. *El Gen Egoísta*, Barcelona: Salvat, 1993.

Debord, Guy. *La Sociedad del Espectáculo*, Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995.

De Landa, Manuel. *Viviendo al Borde del Caos*, manuscrito, conferencia brindada en el SITAC, México (2011) 9, consultado el 22 de marzo de 2020 en [http://www.bbaa.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/de\\_landa003](http://www.bbaa.mx/uploads/8/1/1/0/8110907/de_landa003) .

Diccionario de filosofía. “Definición de Tercero Excluido”, Moscú: Progreso, 1984.

Dick, Philip K. “How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later” *Un Claro del Bosque*, (1978) consultado el 18 de marzo de 2020. <http://unclarodelbosque.blogspot.com/2007/08/philip-k-dick-cmo-construir-un-universo.html> .

Diodato, Roberto. *Estética de lo Virtual*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2011.

Dolezel, Lubomir. “Mimesis y mundos posibles”, *Teorías de la Ficción Literaria*, Madrid: Arco/Libros, 1997.

Doyle, Arthur Conan. “El Fotomediúm y la Fotografía de los Espíritus”, *Luna Cornea*, no.10 (1996):10-18.

Dussel, Enrique. “Europa, modernidad y eurocentrismo” *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

E. Wilson, Emma. “Cyborg Anamnesis: #Accelerate’s Feminist Prototypes”, *Platform: Journal of Media and Communication*, 40, Volume 6.2 (2015): 33–45.

Echeverri, Carlos Román. “Memorias, espectros y ensueños: nostalgia, hauntología e hipnagogia en el medio audiovisual contemporáneo” *CLAVE*, no.5 (2013): 35-51.

Echeverría, Bolívar. *La Modernidad de lo Barroco*, 2 ed., Ciudad de México: Era, 2000.

Eggers, Dave. *Ahora Sabrás lo Que es Correr*, Barcelona: Debolsillo, 2009.

Escobar, Arturo. *La Invención del Tercer Mundo*, Caracas: Fundación Editorial el Perro y la Rama 2007.

Eshun, Kodwo. “Further Considerations on Afrofuturism,” *CR: The New Centennial Review* 3, no. 2, 2003.

Esparza, José Javier. *Curso General de Disidencia*, Madrid: El Emboscado, 1997.

Fisher, Mark y Aguirre, Peio “La única manera de tomar el control consiste en una democratización de la política y el trabajo. Entrevista con Mark Fisher”, *El Estado Mental* (2016) (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://elestado mental.com/diario/hay-que-democratizar-la-politica-y-el-trabajo> .

Fisher, Mark. “Una revolución social y psíquica de magnitud casi inconcebible: los interrumpidos sueños aceleracionistas de la cultura popular”, *Aceleracionismo*, Buenos Aires: Caja Negra 2017.

Fisher, Mark. “Los Fantasmas de mi Vida” *Los Fantasmas de mi Vida*, Buenos Aires: Caja Nega, 2018.

Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia General de las Indias*, Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1851.

Fernández Porta, Eloy. *Afterpop. La Literatura de la Implosión Mediática*, Barcelona: Anagrama, 2007.

Fisher, Mark. *Realismo Capitalista*, Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Foster, Hal. *Diseño y Delito*, Madrid: Akal, 2004.

Foster Wallace, David. *La Broma Infinita*, Ciudad de México: Debolsillo, 2019.

Foucault, Michel. “Topologías”, *Fractal* n° 48, enero-marzo, año XII, volumen XII, (2008):39-40.

Foucault, Michel. “¿Que es la Ilustración?”, *Sobre la Ilustración*, Madrid: Tecnos, 2007.

Foucault, Michel. *Hermenéutica del Sujeto*, Madrid: La piqueta, 1987.

Foucault, Michel. *Las Palabras y Las Cosas*, 2.ª ed. Argentina: Siglo XXI Editores, S.A. de C.V.1968.

Foucault, Michel. *Tecnologías del Yo*, Buenos Aires: Paidós, 2008.

Francalanci, Ernesto. *La Estética de los Objetos*, Madrid: Machado Libros, 2015.

Frazer, James. *La Rama Dorada*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Frederick Jameson, “A Global Neuromancer” *Public Books* (2015) (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://www.publicbooks.org/a-global-neuromancer/> .

Friedrich Nietzsche, *Sobre Verdad y Mentira en Sentido Extramoral* (1873) (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://www.lacavernadeplaton.com/articulosbis/verdadymentira.pdf> .

Fuguet, Alberto y Gómez, Sergio. “Presentación del País McOndo”, *McOndo*, Barcelona: Gijalbo-Mondadori, 1996.

García Roncero, Diego. *El Mercado del Arte como escenario de Poder Blando (soft power) de China en las últimas dos décadas*, Máster en Estudios Chinos en la Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2015.

Genette, Gérard. “El Discurso del Relato”, *Figures III*, Paris: Editions du Serril, 1972.

Ghelen, Arnold. *El Hombre su Naturaleza y su Lugar en el Mundo*, Salamanca: Ediciones, 1987.

Gibson, William. “Continuo de Gernsback”, *Quemando Cromo*, Barcelona: Ediciones Minotauro, 1994.

Gibson, William. *Neuromante* (Minotauro, 1997), (consultado el 18 de marzo de 2020) <http://latejapride.com/IMG/pdf/william-gibson-neuromante.pdf> .

Gómez de Liaño, Ignacio, citado por Andrea Di Castro, “Los Fantasmas de las Imágenes” *Luna Cornea*, no.10 (1996):108-112.

González, William y Hernández, Luis Humberto. “Técnica y Tecnología: tres perspectivas” *Energía y Computación*, vol. IX, no. 1, (2000).

Greenspan, Anna. “The ‘Hype’ in Hyperstition”, *Hyperstition*, (Consultado el 16 de marzo de 2020) <http://hyperstition.abstractdynamics.org/archives/003428.html> .

Häggglund, Martin. *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, California: Stanford University Press, 2008.

Haraway, Donna. *Manifiesto Cyborg* (1984) Consultado el 10 de marzo de 2020 <https://proyectoidis.org/manifiesto-cyborg/> .

Heidegger, Martin. “La Época de la Imagen del Mundo”, *Los Caminos del Bosque* Madrid, Alianza, 2010.

Heidegger, Martin. *Carta Sobre el Humanismo*, Madrid: Alianza, 2006.

Heller, Hellen. *Xenofeminismo*, Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Hermoso de Mendonza, Víctor. *Pensar el fin. Del rechazo del trabajo al horizonte post-trabajo*, Trabajo Final de Grado, Universitat Oberta de Catalunya, 2019.

Hirsch, Thomas, et al. “Architecture as Intangible Infrastructure,” *E-flux*. no. 66 (2015), (Consultado el 24 de marzo de 2020) <https://www.e-flux.com/journal/64/60836/editorial-architecture-as-intangibleinfrastructure-issue-one/> .

Hofstadter, Douglas. *Gödel Escher Bach*, Ciudad de México: Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, 1984.

Hofstadter, Douglas. *I Am a Strange Loop* (Consultado el 16 de marzo de 2020). <http://www.chadpearce.com/Home/BOOKS/112327702-Am-a-Strange-Loop-Douglas-R-Hofstadter.pdf> .

Hofstadter, Douglas. *Yo Soy un Extraño Bucle*, Barcelona: Tusquets, 2007.

Jameson, Frederick. “Nostalgia”, *Ensayos Sobre el posmodernismo*, Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 1991.

Jasso, Karla. *Arte Tecnología y feminismo*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2008.

Jolif, Jean. *Comprender al Hombre*, Salamanca: Sígueme, 1969.

Joseph S., Nye Jr. *The Future of Power*, New York: Public Affairs, 2011.

Jusmet, Luis Roca. “Ejercicios Espirituales para Materialistas” *Cuestiones de Filosofía* no.16 (2014):60-74.

Khalil, Adam and Zack. “The Violence Inherent: Native Videographers Shoot Back,” *The Offing*, no. 20. 2016.

Kosuth, Joseph. “El Arte Después de la Filosofía”, *FIN(ES) DEL ARTE*, (1967) (consultado el 24 de marzo de 2020) <http://artecontempo.blogspot.com/2005/09/joseph-kosuth.html> .

Krysa, Joasia. *Curating Immateriality*, Brooklyn: Autonomedia, 2006.

Land, Nick. “Circuitries”, *Flanged Noumena*, 2ed., Falmouth: Urbanomic, 2012.

Land, Nick. “Colapso”, *Aceleracionismo*. Buenos Aires: Caja Negra 2017.

Land, Nick. *The Thirst For Anihilation* ,Nueva York: Routledge, 2005.

Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.

Laurie Ryan, Marie-. “Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction”. *Poetics Today*, vol. 12, no. 3 (1991).

Laurie Ryan, Marie-. “Possible Worlds”, *The Living Handbook of Narratology*, (consultado el 18 de marzo de 2020) <http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/54.html> .

Lazzarato, Maurizio y Negri, Antonio. “Trabajo Inmaterial y Subjetividad”, *Trabajo Inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Río de Janeiro: DP&A Editora, 2001.

Leibniz, Gottfried. *Teodicea* (Edición electrónica de [www.philosophia.cl](http://www.philosophia.cl) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1710) (consultado el 18 de marzo de 2020) en <https://www.philosophia.cl/biblioteca/leibniz/Teodicea.pdf> .

Les Immaterioux. “Comunicado de prensa de Les Immaterioux” *Socks*, (1985) (consultado el 23 de marzo de 2020) <http://socks-studio.com/2014/07/16/>

les-immateriaux-an-exhibition-of-jean-francois-lyotard-at-the-centre-pompidou-1985/ .

Levi, Pierre. ¿Qué es lo virtual?, Barcelona: Paidós Ibérica, 1999 .

Lewis, David. “Mundos Posibles”. *Praxis Filosófica*, no. 29 (2009):155-164.

Lincon 3d Scans. “Information & FAQ” (consultado el 24 de marzo de 2020) <https://www.lincoln3dscans.co.uk/> .

Lippard, Lucy. “La Desmaterialización del Arte”, *Sistemas, Acciones y procesos 1969-1975*, Barcelona: Proa, 2011.

Llinás, Rodolfo. “La danza de las Neuronas” Entrevista, *Revista Semana*, (Consultado el 16 de marzo de 2020) <https://www.semana.com/vida-moderna/articulo/la-danza-neuronas/77635-3> .

Lomeña Cantos, Andrés. “La construcción de los mundos de ficción Sociológicas de la literatura y modos de creación ficcional en la novela moderna”, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, 2015 (Consultado el 10 de marzo de 2020) <https://eprints.ucm.es/33922/1/T36628.pdf> .

Lozano Cárdenas, Félix Joaquín y Mendoza Bernal, María Inés. “Aproximación semiótica a los pregenéricos de las telenovelas colombianas” *Opción*, vol. 26, no.61, (2010): 9-22.

Luis Brea, Jorge. *La Era Postmedia*, Salamanca: CASA, 2002.

Luis Brea, Jorge. *La Era Postmedia*, Salamanca: CASA, 2002.

Lyotard, Jean François. “After Six Months of Work...”, *30 Years after Les Immatériaux*, Lüneburg: Meson Press, 2015.

Lyotard, Jean François. *La Condición Posmoderna, 2 ed.*, Madrid: Teorema, 1991.

Lyotard, Jean François. *La Diferencia*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1988.

Mackay, Robin. “Immaterials, Exhibition, Acceleration”, *30 Years after Les Immatériaux*, Lüneburg: Meson Press, 2015.

Mainländer, Philipp. *Filosofía de la Redención*, Cornejo. Madrid: Editorial Xorki, 2014.

Marques, Pedro Neves. “Parallel Futures: One or Many Distopias”, *E-Flux*, no.99 (2019), (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://www.e-flux.com/journal/99/263702/parallel-futures-one-or-many-dystopias/> .

Martínez, William. “¿Por qué le dieron tanto palo (innecesario) a las Pussy Riot?”, *Shock* (2018), (Consultado el 26 de marzo de 2020) [https://www.shock.co/rock-al-parque-2018/por-que-le-dieron-tanto-palo-innecesario-a-las-pussy-riot-ie2636\\_](https://www.shock.co/rock-al-parque-2018/por-que-le-dieron-tanto-palo-innecesario-a-las-pussy-riot-ie2636_).

Masotta, Oscar. “Después del Pop nosotros desmaterializamos”, *Ramona*, Buenos Aires: Fundación START, 2000.

McDowell, Tara. “Les Immatériaux: A Conversation with Jean-François Lyotard and Bernard Blistène”, *Art Agenda* (2015) (consultado el 24 de marzo en 2020) <https://www.art-agenda.com/features/235949/les-immateriaux-a-conversation-with-jean-francois-lyotard-and-bernard-blistne>

Meredieu, Florence de. “Art et Oirdinateur: Autour de la Notion de Viertualité”, *Esthetique des Arts Médiatiques*, vol. II, (1995).

Mínguez, Jorge. “¿Soy un Extraño Bucle?”, *Revista de Libros*, (Consultado el 16 de marzo de 2020) <https://www.revistadelibros.com/articulos/yo-soy-un-extra-no-bucle-de-hofstadter> .

Montoya, Omar “De La Técnica griega A La Técnica Occidental Moderna”. *Scientia et Technica*, vol. XIV, no. 39, (2008): 298-303.

Nacho Duque Garcia, *De la soledad a la utopía: Fredric Jameson, intérprete de la cultura postmoderna*, Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2012.

Navarro Guere, Héctor Iván. “Sentir la Pantalla” (Tesis doctoral, Universitat de Barcelona Facultad de Belles Arts, 1995-97), (Consultado el 23 de marzo de 2020) [https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/51484/HNG\\_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/51484/HNG_TESIS.pdf?sequence=1&isAllowed=y) .

Negarestani, Reza. “La Labor de lo Inhumano” *Aceleracionismo*, Buenos Aires: Caja Negra 2017.

Negarestani, Reza. “Los Giros en la Trama”, *Index*, no.1 (2011):16-19.

Negarestani, Reza. *Ciclonopedia*, Segovia: Materia Oscura, 2016.

Noys, Benjamin. “Baila y Muere”, *Aceleracionismo*, Buenos Aires: Caja Negra 2017.

Obando Juan “Pro Revolution Soccer” (Consultado el 26 de marzo de 2020) <http://www.juanobando.com/obra#/prorevsoccer-esp/> .

Obando, Juan. “Bio/ Cv” (consultado el 26 de marzo de 2020) <http://www.juanobando.com/biocv> .

Obando, Juan. “Digital Domain: In Conversation With Juan Obando”, *Boston Art Review*, no.4 (2020) (consultada el 26 de marzo de 2020) <http://bostonartreview.com/reviews/interview-juan-obando-isabella-achenbach-issue-04/> .

Parreno, Philippe and Obrist, Hans Ulrich. *The Conversation Series 14*, Cologne: Walter König, 2008.

Pavel, Thomas. “Possible Worlds in Literary Semantics”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.34, (1975).

Peláez, Juan Sebastián, “Ewaipanoma (Rihanna)” (Consultado el 24 de marzo de 2020) <http://bb9.berlinbiennale.de/participants/pelaez/> .

Pérez Cortés, Francisco. *Lo Material y lo Inmaterial en el Arte y Diseño Contemporáneo (Materiales, Objetos y Lenguajes Virtuales)*, Ciudad de México: Universidad Autónoma metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Arte para el Diseño, 2003.

Pérez, Henry Ernesto. “Del melodrama a la Meloindustria”, *Historia de Una Pasión. La telenovela colombiana según nueve libretistas nacionales*, Bogotá: Universidad Taedeo Lozano, 2015.

Platón, *El Banquete*, Madrid: Gredos, 1988.

Pulido, Genara. “Estudios Literarios y Estudios Culturales en América Latina. Reflexiones preliminares”, *Sociocriticism*, vol. XXII, 1 y 2 (2007): 175-209.

Pussy Riot. “Registro de Concierto en Edimburgo” (2018), (Consultado el 26 de marzo de 2020) <https://www.facebook.com/wearepussyriot/posts/2157238787866045> .

Quijano, Aníbal. “La nueva heterogeneidad estructural de América Latina”, ¿Nuevos temas nuevos contenidos? : *las ciencias sociales de América Latina y el Caribe ante el nuevo siglo*, Caracas: Unesco/Nueva Sociedad, 1989.

Rama, Ángel. *Más allá del Boom: literatura y mercado*, México: Marcha Editores, 1981.

Real Academia española, “Definición de literatura”, consultada 6 de marzo, (2020) <https://dle.rae.es/literatura> .

Redacción Los Pleyers, “Javier Zanetti, eterno capitán, altruista y zapatista” *Los Pleyers.com*, (Consultado el 26 de marzo de 2020) <https://lospleyers.com/noticias/javier-zanetti-ezln-inter-de-milan/> .

Rendon, Breyner Huertas. *Una Piña*, La Minúscula Ensayística Ilustrada, Publicaciones Artísticas del ministerio de Cultura, 2016.

Roncagliolo, Santiago. citado por Luis Alemany “‘La broma infinita’, el ‘ocho-mil’ de las novelas cumple 20 años” *El Mundo*, consultado 18 de marzo de 2020 en <https://www.elmundo.es/cultura/2016/10/05/57f3baf6268e3ed1708b4577.html> .

Ryan, Paul. “Fantasmas en la Maquina” *Luna Cornea*, no.10 (1996): 18-22.

Santos, Boaventura de Sousa. *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*, Nueva Cork: Routledge, 1995.

Shaviro, Steven. “Estética aceleracionista: ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real”, *Aceleracionismo*, Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

Seabrook, John. *Sin Perfil: La Cultura del marketing, el marketing cultural*, Nueva York: Alfred A. Knopf, 2000.

Simondon, Gilbert. “The Genesis of Technicity”, *E-Flux*, no.82 (2017), (Consultado el 16 de marzo de 2020) <https://www.e-flux.com/journal/82/133160/the-genesis-of-technicity/> .

Sloterdijk, Peter. *El Extrañamiento del Mundo*, 3ed., Valencia: Pretextos, 2016.

Sloterdijk, Peter. *Esferas I*, Madrid: Siruela, 2005.

Sloterdijk, Peter. *Esferas II*, Madrid: Siruela, 2004.

Sloterdijk, Peter. *Has de Cambiar tu Vida*, Valencia: Pre-textos, 2012.

Sloterdijk, Peter. *Normas Para el Parque Humano*, Valencia: Siruela, 2006.

Smith, Jason. “Introducción”, *Souls At Work*, Los Angeles: Semiotext(e), 2009.

Sokal, Alan y Bricmont, Jean. *Imposturas Intelectuales*, Barcelona: Paidós, 1999.

Srnicek, Nick. *Capitalismo de Plataformas*, Buenos Aires: Caja Negra, 2018

Steyerl, Hito. “El lenguaje de las cosas”, *European Institute for Progressive Cultural Policies* (2006) Consultado el 23 de marzo de 2020 en <http://>

mitsp.org/2018/wp-content/uploads/2018/02/Steyerl-El-lenguaje-de-las-cosas.pdf .

Steyerl, Hito. “To Much World: Is the Internet Death?”, *E-flux*. no. 66 (2015) <https://www.e-flux.com/journal/49/60004/too-much-world-is-the-internet-dead/> (Consultado el 26 de marzo de 2020).

UNESCO. “Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage” (2003), (Consultado el 24 de marzo de 2020) [http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL\\_ID=17716&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.phpURL_ID=17716&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html) .

Vanegas, Guillermo *Aceleracionismo Sincero* (2019), (consultado el 25 de marzo de 2020) <https://premialcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Aceleracionismo-sincero.pdf> .

Vargas Llosa, Mario. *La Verdad de las Mentiras*, Madrid: Punto de Lectura, 2007.

Virno, Paolo. “General Intellect,” *Lessico postfordista: dizionario di idee della mutazione*, Milan: Feltrinelli, 2001.

Vivisxn. “Weird Capitalism”, Vivisxn , consultado el 18 de marzo de 2020 <https://vivisxn.com/capitalism-and-art-alan-warburton-alan-butler-and-nora-murchu-deliver-weird-capitalism-at-transfer-gallery-in-nyc-with-kelani-nichole/>

Volpi, Jorge. *Leer la Mente*, Ciudad de México: Alfaguara, 2011.

Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Weiner, Lawrence. “Statements”. *Language as Sculpture: Physical/Topological Concepts*. (1968), (consultado el 24 de marzo 2020) <http://radicalart.info/concept/weiner/> .

Wiener, Norbert. *Cibernética y Sociedad*, 3ed., Buenos Aires: Sudamericana, 1988.

Zamorano, Miguel Ángel. “Tecnologías del yo: para entrar y salir de la ficción” *Annuario Brasileño de Estudios Hispánicos*, no. 25 (2015): 55-67.

Zanetti, Javier citado por Will Magee. “Javier Zanetti, Inter Milan and the Rebel Football Match which Never Took Place”, *The Pink Football*, Issue 15 (2017) <https://footballpink.net/the-football-pink-magazine/issue-15/>.

Žižek, Slavoj. *Ideología, un Mapa de la Cuestión*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2003.

# Videografía

Ansari, Aziz. “Hot Ticket” *Master of None*, serie de Netflix, temporada 1, capítulo 3, publicado el 6 de noviembre de 2015.

Arismendi, Luis. “Bolívar Echeverría - El Barroquismo como Fundamento del Ethos y Modernidad en América Latina” Vídeo de YouTube, 59:28, publicado del 28 de enero de 2015, [https://www.youtube.com/watch?v=3qBEpIEYe\\_g&t=3031s](https://www.youtube.com/watch?v=3qBEpIEYe_g&t=3031s).

Mackay, Robin. “Meta, Material, Immaterials, Art, philosophy. Curating 30 Years After Lyotard”, *Symposium: Speculations on Anonymous materials*, video de YouTube, 58:25, publicado el 18 de septiembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=tsPOTOLBe4o&t=218s>.

Pérez, Francisco Jota. “Hiperstición: leyendas urbanas, mitos populares, publicidad y otras ficciones fronterizas” Vídeo de YouTube, 59:28, publicado del 9 de diciembre de 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=2ZNxYIx0mJA&t=1024s>.

Pettitt, Thomas. “The Gutenberg Parenthesis”, Vídeo de Youtube, 1:55:18, publicado del 21 de diciembre de 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=O-zzkgsKOBk>.

Rowntree, Winston. “Hanging With My brother” People Watching, temporada 2, capítulo 2, video de Youtube, 10:08, publicado el 25 de Agosto de 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=KhNCvkUK-d4>.

Žižek, Slavoj y Fiennes, Sophie. *La Guía Perversa de la Ideología*, Zeitgeist Films, 2012.

# Imágenes utilizadas

1. Lewis, Richard J. “Chesnut”, *West World*, fotograma (HDTV), capítulo 2, temporada 1, California: HBO, 2016..
2. Eastland, Adam. “Atlas Farnecio”, *Alamy Stock*, foto de Stock, 2017, (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://www.alamy.es/foto-napoles-italia-atlas-farnese-escultura-del-siglo-ii-d-c-el-museo-archeologico-nazionale-di-napoli-museo-archeologico-nacional-de-napoles-165816451.html>
3. Horvath, Denis. “La Cellule”, *Inventaire*, ilustración, Paris, Centro de la Creación Industrial, 1985.
4. McTiernan, John. dir. *Predator*, fotograma, 20th Century Fox, 1:08:00,1987.
5. Covelli, Juan. “Speculating The fragmented Copy”, *Digital Culture, Theory & Art*, Issue no. 0, imagen digital. (2018), (consultado el 24 de marzo de 2020) <https://schloss-post.com/ancient-gods-digital-power/> .
6. Peláez, Juan Sebastián. “Ewaipanoma (Rihanna)” Medios Mixtos, foto: Timo Ohler, (Consultado el 24 de marzo de 2020) <http://bb9.berlinbienennale.de/participants/pelaez/> .
7. Obando, Juan, “Pro-Revolution Soccer”, *Odeon*, captura de videojuego, 2019 (consultado el 26 de marzo de 2020) <https://espacioodeon.com/pro-revolution/>
8. Anónimo, “Cyberpunk 2077 memes”, imagen digital, (consultado el 26 de marzo de 2020) *Blog Board*, <https://blogboard.net/p/cyberpunk-2077-memes>
9. Gómez, Santiago. *Global Warming*, Fotograma de video en Vimeo, 30:00, 2019. (consultado el 26 de mayo de 2020) <https://vimeo.com/422874951>



ROBARLE LA INTERFAZ A UN DIOS CIEGO

Santiago Andrés Gómez Chaparro

# ROBARLE LA INTERFAZ A UN DIOS CIEGO

Media pending  
メディアを処理中  
Média en attente  
Ausstehende Medien.  
待定媒体文件  
Medios pendientes  
Supporto in attesa  
미디어 보류  
Ожидание  
Mídia pendente

FICCIONES

GENERACIÓN  
DE MUNDOS

ESPACIOS  
DE POSIBILIDAD



Santiago A. Gómez Chaparro

Santiago Gómez (Bogotá, Colombia. 1992)

Egresado en 2016 de la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y en 2015 de la Facultad de Filosofía de la Universidad de la Salle. Formó parte de la generación 2019 del programa educativo SOMA y en 2020 se graduó de la Maestría de Artes Visuales en la UNAM. En 2016 fue ganador de la beca de creación Caldas Ilustrado de la Universidad Distrital (Col.). En 2018 participó en la última versión de la Feria del Millón (Col.) y la feria FAMA (Mx.). Ese mismo año obtuvo la residencia Zona 6 en la galería Luis Adelantado en México. En 2019 participó en la residencia Cobertizo en Jilotepec, (Edo. Mx.). Cuenta con exposiciones individuales, participaciones en distintos festivales, así como diferentes exposiciones colectivas dentro y fuera del país.







Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.