

978|980|439|038|8

Humberto Valdivieso
Lorena Rojas Parma

Editores-compiladores

NEXT:
IMAGINAR EL POSTPRESENTE
FILOSOFÍA, ARTE Y TECNOLOGÍA
EN LA CULTURA DIGITAL



abediciones

COLECCIÓN

LETRAVIVA



Fundación
Telefónica
Movistar

Colección LETRAVIVA



NEXT: IMAGINAR EL POSTPRESENTE

Filosofía, arte y tecnología en la cultura digital



Humberto Valdivieso y Loreja Rojas Parma

Editores / Compiladores



Caracas, 2021

Next: imaginar el postpresente
Filosofía, arte y tecnología en la cultura digital.

Humberto Valdivieso y Lorena Rojas Parma
(Editores / Compiladores)

Universidad Católica Andrés Bello
Montalbán. Caracas (1020). Apartado 20.3323

Diseño y Producción: abediciones

Asistente editorial: Noreida González

Corrección: María Di Muro

Diagramación: Verónica Alonso Suárez

Diseño e Ilustración de portada: Juan Pablo Valdivieso

© Universidad Católica Andrés Bello

Primera edición 2021

Hecho el Depósito de Ley

Publicaciones UCAB

Depósito Legal: DC2021001639

ISBN: 978-980-439-038-8

Impreso en Venezuela

Printed in Venezuela

Por: Gráficas LAUKI, C.A.

Reservados todos los derechos.

No se permite reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información, ni transmitir alguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado –electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.–, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

El contenido del capítulo *El cuerpo*, de Francesca Ferrando, está licenciado bajo la licencia *Creative Commons –no comercial– share alike*.



JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZARCO

*Presidente Telefónica Venezolana
y Fundación Telefónica Movistar*

INÉS SANDRA MACHADO

Directora de Asuntos Corporativos y Fundación

ANA MANCERA

Gerente General de Fundación Telefónica

LIANA SOSA

Gerente de Cultura Digital y Voluntariado

Florecemos
en un abismo.

Rafael Cadenas



INTROITO

Humberto Valdivieso y Lorena Rojas Parma 13

1. CUERPOS HÍBRIDOS EN NATURALEZAS COMPLEJAS

1. *Zoon pharmakon*. Hacia una re-evolución posthumana
Victor J. Krebs 19
2. El Cuerpo / *The body*
Francesca Ferrando 37
3. El rostro aumentado: Trayectorias tecnológicas de lo falso
Massimo Leone 55
4. Comunicar la danza, y comunicarla bien:
danza y gestión de la comunicación digital en tiempos de pandemia
Vanessa Vargas 77

2. MEMORIA FANTASMA

5. Tránsito y simultaneidad. Sobre el postpresente
Lorena Rojas Parma 97
6. Creación, memoria y archivo líquidos: propuestas para nuestro
postpresente digital
Juan Alonso López-Iniesta y Elena Battaner Moro 117
7. Tiempo para perdonar: apuntes agustinianos postpresentes
Daniel R. Esparza 137

3. DESDE LA IMAGINACIÓN

8. El arte del postpresente: una poética de los desmoronamientos
Humberto Valdivieso 153
9. Transgresiones. Vanguardias artísticas y activismos tecno-políticos
para la postpandemia
José Ramón Alcalá Mellado 173
10. El ritual y lo poético en la esfera digital: la experiencia de Compose.love
María Di Muro y Victoria Dos Santos 185

4. ESPACIOS ÍNTIMOS

11. Figurarse el postpresente a través de vivencias que nacen
de imaginarias agitaciones
José Luis Da Silva 211
12. El Rizoma de la Virtualidad o Rizoma Virtual
Hakim Márquez 227
13. Isaura: el futuro tecnopagano de la ciudad
entre transurbanismo y trascendencia
Victoria Dos Santos, Mattia Thibault, Oğuz 'Oz' Buruk,
Seda Suman Buruk y Juho Hamari 247
14. El valle posthumano
Juan Pablo Valdivieso 269

PRESENTACIÓN



Este libro, *Next: imaginar el postpresente. Filosofía, arte y tecnología en la cultura digital*, recoge el trabajo de importantes investigadores, académicos, artistas y pensadores de distintos países y universidades del mundo. Inspirados en los seminarios que desde Fundación Telefónica Movistar hemos venido realizando en los últimos años, en alianza con la Universidad Católica Andrés Bello, los autores nos presentan, desde sus diversas perspectivas y disciplinas, el fenómeno de la vida interconectada, simultánea de nuestros tiempos, en la que lo humano y lo digital conviven a tal punto que ya es casi imposible trazar fronteras.

Se trata de un texto revelador que, lejos de dar respuestas o lecturas definitivas, nos aproxima a la cultura digital, a una nueva forma de consumirla, de admirarla. Desde Fundación Telefónica Movistar hemos invertido en acercar la cultura digital a la sociedad venezolana, incorporando nuevas herramientas y plataformas que nos permitieron no solo descubrir el potencial de distintas expresiones del arte vinculado a la tecnología, sino también vencer uno de los mayores desafíos que la humanidad ha enfrentado en los últimos tiempos: la pandemia por la covid-19, la cual implicó el cierre de espacios públicos y la imposición del distanciamiento físico.

En este recorrido abordamos desde la filosofía, el arte, la educación, la comunicación, la literatura, la semiótica, puntos de vista que conforman una pluralidad de visiones sobre la transformación que nos revela el tiempo cuando se encuentra con la evolución de la tecnología digital. De allí que imaginar el postpresente sea lo que convoque estas reflexiones tan significativas para el mundo contemporáneo.

En el contexto actual, la tecnología es una extensión de nosotros, y la cultura digital la posibilidad de decir, nuevamente, que todo está relacionado con todo.

Confiamos en que este trabajo tan importante contribuya con la comprensión y también a la apertura de los nuevos horizontes que se asoman con la cultura digital.

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZARCO
Presidente de Telefónica Venezolana

INTROITO



HUMBERTO VALDIVIESO Y LORENA ROJAS PARMA

La cultura digital no está hecha de acuerdos fijos sino de alianzas, correspondencias e intersecciones. La vida contemporánea favorece la promiscuidad de medios y los compromisos efímeros donde las creencias, los territorios y las identidades cambian de forma indefinida. En este contexto, el sí mismo carece de centro: está dentro y fuera a la vez, es el cuerpo y su contorno de datos, lo biológico y lo electrónico. Es alma y software. Es todos los espacios y tiempos a la vez. De ahí la fuerza del enunciado que proponen nuestros amigos de Telefónica en su estrategia global: «nuestro legado es todo lo que está por llegar».

Albert Einstein afirmó: «La imaginación es más importante que el conocimiento». Con semejante idea estaba reconociendo, en la facultad de imaginar, la posibilidad de ir más allá de la información y expandirse hacia otras formas del saber, elaborar conceptos novedosos e innovar los modos de aproximación a la realidad. Su idea de que «el conocimiento es limitado, la imaginación envuelve al mundo» nos permite sopesar nuestra condición actual bajo el estigma de una crisis que ha sobrepasado el saber científico y está pidiendo otras respuestas.

Como ocurre en el cuento *La Lotería en Babilonia* de Jorge Luis Borges, en cada jugada de la imaginación «el número de sorteos es infinito. Ninguna decisión es final, todas se ramifican en otras». No obstante, la nostalgia es incompatible con ella pues cada nueva conexión significa un olvido y un salto a lo desmesurado. En semejante contexto han surgido la tecnología digital, el posthumanismo y el transhumanismo. Los cuales, paradójicamente, recuperan lo humano pero no para clasificarlo, conceptualizarlo o encerrarle en jerarquías sino para expandirlo al infinito. Esa cualidad es inherente a la labor de los artistas y pensadores contemporáneos, desde ella elaboran sus vínculos con la imaginación.

El tiempo de la cultura digital es el postpresente. Él emerge con la tecnología de hoy y tiene la constitución de un espejo: se extiende al infinito para devolver lo mismo, la propia imagen. Un presente extendido en los artificios de las narrativas del sí mismo

e impulsado por la ansiedad de lo novedoso. Si bien está siempre en expansión, no es el atisbo de un futuro certero sino de un devenir constante. En su fluir no hay un después, un lugar de llegada, sino una eternidad a través de la cual desplazarse. Lo constituye el deseo de ser distinto, innovador, apetecible. El afán de mitificarse y cambiar de avatar en avatar, de humano a *Cyborg* y de ahí a robot u otras especies. No tiene espacio fuera del sujeto y su entorno digital, y sin embargo en él todo es infinito. Puede señalársele como el tiempo de las versiones del sí mismo apegadas al comportamiento de las máquinas y sus aplicaciones. Una ilusión erigida en la narrativa continua del instante: 1.0, 2.0, 3.0. Su escala es la de la tecnología y sus ritmos son marcados por el estrés de lo que Erik McLuhan llamó el «teatro global del mundo móvil». ¿Qué quiere decir esto? Nada distinto a que todo está dado dentro de sus ilimitados límites (paradoja) y en su interior todos los juegos de la vida son posibles porque son provisionales, urgentes e intercambiables.

En esta forma del tiempo, la dicotomía interior-exterior también es sustituida por un estado que podríamos llamar: la interioridad exterior. En la acción del pospresente alma y software circulan indiferenciados alrededor del sí mismo. De ahí esa pregunta clave, que hemos sopesado en estos seminarios y diversos artículos de investigación: ¿quién soy yo alrededor de mí mismo? Las respuestas posibles vinculan a la naturaleza biológica, el alma humana y la naturaleza electrónica en una misma red de experiencias. Finalmente llegan a volverse indistinguibles. La ficción diseñada por la mente humana, esa imaginación que sobrepasa el conocimiento, unida a las estrategias seductoras de la inteligencia artificial, producen el fascinante juego del avatar con su entorno. Es un flujo lúdico del devenir donde todas las formas de la creatividad están justificadas, pues el instante es la realidad de la experiencia de nuestro siglo y su energía es la obsesión: repetir, multiplicar, ampliar, conectar lo posible y lo imposible.

Por ello, lejos de evocar alguna linealidad temporal, el postpresente colapsa la posibilidad del pasado y del futuro como lugares del espíritu que nos dividen entre lo sucedido y lo que sucederá. Como un presente extendido, con la conciencia de que la vida siempre transcurre en tiempo presente, el postpresente es un tejido profundo, imponderable de experiencias que forjan nuestra existencia, elaboran nuevas versiones de lo vivido aquí y ahora, mientras van abriendo horizontes que no se clausuran en algún lugar de llegada. Esa expansión indetenible de la vida hoy irrumpe en lo digital. Y se nos hace imposible, entonces, trazar diferencias, marcar fronteras, clasificar nuestras experiencias, pues sentimos que el alma y la tecnología confluyen en las redes que —una vez más— confirman las relaciones de todo con el todo. Que siempre hemos sido un complejo entramado de vínculos, que ahora se ilumina a través de lo digital. En este sentido, el postpresente se nos devela como el tiempo vital que nos atraviesa silenciosamente, en el

que nos vamos desplegando, siendo, y nos sorprende con las fuerzas que se transforman y se renuevan. Nos invita a pensarnos como un gerundio y no como un participio, para decirlo con Ortega y Gasset. Con un cierto tono de transeúnte, de alma que se va fraguando, acaso descubriendo, andamos los caminos, pasadizos, túneles y entramados del postpresente.

A lo largo de nuestros seminarios, donde hemos experimentado la vitalidad de lo digital, nos hemos preguntado si la tecnología es, en algún sentido, un elemento extraño a nosotros mismos; si realmente es posible una escisión entre la máquina y nosotros. Desde diversas perspectivas, de reflexiones que conmueven visiones importantes y heredadas, la tecnología no puede sino revelarse una extensión de nosotros mismos. Un modo distinto de decirnos, de nuestra pluralidad, de nuestro estar en el mundo y de seguir el devenir de la existencia. Si el tiempo de la tecnología es el postpresente, también es, por tanto, el nuestro, pues se trata de un tiempo vital. Ese tiempo que, parafraseando a Gadamer, nos permite reconocer con un tono de sorpresa que hemos envejecido, que nos hemos enamorado o que estamos presentes en cuatro lugares distintos del planeta al mismo tiempo. Y en un mundo que se (re) descubre filosófica y científicamente una unidad que también es pluralidad, una visión del cosmos que reconoce un origen último común a todas las cosas, las dicotomías han perdido fuerzas. Se han diluido en ontologías que tienden a la horizontalidad y hacen suyas todas las expresiones de la vida. En este contexto, pensar la cultura, la tecnología en cualquiera de sus expresiones, como distinta, «otra», de la naturaleza o de la vida, deja de tener sentido. Pues la expansión de la existencia, en esa pluralidad y diversidad que la caracteriza, también actúa a través de nosotros y de nuestra tecnología. Todo es expresión de la vida. Es un poco lo que los antiguos llamaban alma del mundo. Planteadas así las cosas, ya no hay un «romántico contraste», como dice Hillman, entre tecnología y naturaleza. Hoy reconocemos, con Sloterdijk, que es la misma tecnología la que nos ha humanizado, la que nos condujo, como un antiguo dios que abre caminos, desde algún lugar prehumano. Sueños profundos de nuestro corazón, imaginación creadora, talentos, ingenio, han permitido que la vida se exprese, nos siga asombrando de cambios, versiones o actualizaciones de nosotros mismos.

El postpresente nos despierta ante la conciencia de la transformación, el devenir, el instante, verdades que siempre han pertenecido a la existencia, por supuesto, pero que en nuestros días han adquirido una relevancia y un des-velamiento extraño a los últimos siglos. La experiencia de situaciones que solo imaginábamos, soñábamos, o hallaban su lugar de expresión en la magia, como la simultaneidad, la instantaneidad o la ubicuidad, por ejemplo, han labrado para el devenir y el cambio este lugar protagonista que hoy ocupan en nuestra vida y nuestras teorías. Y el tiempo, la manera heredada de

concebirlo, tan vinculada a lo medible y la linealidad, ha sentido especialmente estas transformaciones. Esto ha permitido que el tiempo imponderable, el que transcurre en este mismo instante y se teje de devenires, el que guarda alianzas secretas con la vida y se escapa a la agenda o al reloj, sea el que ahora reclame nuestra atención. El postpresente trae consigo resonancias de lo sucedido, pero reelaboradas, dichas nuevamente, mientras nos transitan aquí y ahora. Y en la expansión que lo caracteriza, se abre a horizontes donde solo le espera la transformación. Como en la historia de Borges, «ninguna decisión es final». Las alteraciones del tiempo a través de la tecnología digital, los tiempos del postpresente, nos recuerdan el tiempo de los amantes, artífice inmemorial de los tiempos raros. Se eterniza en el instante, en el pliegue, en la inmediatez, en la fugacidad y se desentiende del pasado o el futuro. En esa atmósfera amorosa, la vida se concentra, como un elixir sagrado, en el instante. Y ese es el tiempo de nuestra tecnología.

Todo este movimiento trepidante de instantes sin certezas ni futuros cerrados es pensado a través de la filosofía, el arte y la tecnología en el libro. Sus páginas recogen los temas expuestos en los seminarios *Next* hechos entre Fundación Telefónica y la Universidad Católica Andrés Bello durante el año 2020. Autores de diversas universidades del mundo exponen sus ideas en cuatro capítulos temáticos: Cuerpos híbridos en naturalezas complejas, Memoria fantasma, Desde la imaginación y Espacios íntimos.

CUERPOS HÍBRIDOS EN NATURALEZAS COMPLEJAS



ZOON PHARMAKON HACIA UNA RE-EVOLUCIÓN POSTHUMANA

1

VÍCTOR KREBS^I

Resumen

El posthumanismo ha cuestionado la cultura antropocéntrica y humanista de la época moderna. Luego de tres duras críticas, la de Copérnico, Darwin y el psicoanálisis, está siendo objeto de una cuarta: la Inteligencia Artificial. Pues nos está advirtiéndole que la capacidad racional no nos distingue de los demás seres vivos como seres superiores. Se plantea, entonces, una reflexión sobre la espontaneidad de la vida (*Zoe*) en sus múltiples actualizaciones, y la tecnología como extensión de nosotros mismos y la naturaleza. Tomando distancia del transhumanismo, se piensa la tecnología no como un instrumento que poseemos para dominar, sino como lo que crece a partir de nosotros y que, como un síntoma o una pantalla –y también como un *pharmakon*–, nos permite conocernos.

Palabras clave: posthumanismo, tecnología, *pharmakon*, vida, naturaleza.

Abstract

Posthumanism has questioned the anthropocentric and humanistic culture of the modern age. After three harsh criticisms, that of Copernicus, Darwin and psychoanalysis, it is being the subject of a fourth: Artificial Intelligence. It is warning us that rational capacity does not distinguish us from other living beings as superior beings. Thus, a reflection on the spontaneity of life (*Zoe*) in its multiple updates, and technology as an extension of ourselves and nature is proposed. Taking distance from transhumanism, technology is thought not as an instrument that we possess to dominate, but as that which grows from us and which, as a symptom or a screen –and also as a *pharmakon*–, allows us to know ourselves.

Keywords: Posthumanism, Technology, *Pharmakon*, Life, Nature.

I Pontificia Universidad Católica del Perú.

Preludio

Nuestra cultura moderna, arraigada en la visión del mundo humanista, piensa al *Homo sapiens* como el fin apoteósico de la Naturaleza. Y es específicamente la razón lo que nos distingue por sobre todas las demás especies y se alza como el infalible criterio en función del cual constituimos y valoramos el mundo, del cual nos hemos asumido dueños y señores, tal y como lo proclamó, triunfalista, Descartes hace ya casi cinco siglos.

Con el humanismo aprendimos a medir todo en función del hombre y de su progreso. Todo lo que no se ajusta a nuestros criterios y exigencias es dispensable, por lo que la naturaleza se convierte en mera «reserva»¹ para proveer a nuestra necesidad. Cualquier otra criatura está subordinada a nosotros, y muchas veces es sometida en virtud de nuestra supuesta superioridad. Pero ese «ser humano» que subyace al humanismo es hecho a imagen de aquel hombre universal dibujado por Vitruvio que es, efectivamente «masculino, blanco, ilustrado, hablante de una lengua estándar, heterosexualmente inscrito en una unidad reproductiva y ciudadano legal de algún gobierno reconocido»². Es excluyente –por definición– de todo lo que es diferente: la mujer, seres humanos de otras culturas, de otro color de piel, no-heterosexuales, etc., etc. Y en tanto especie frente a la naturaleza, este *Anthropos* es «representante de una especie jerárquica, hegemónica y generalmente violenta»³.

Además de nuestro narcisismo, es nuestra identificación con la razón lo que ha terminado desarraigándonos. Ese titanismo apolíneo que ha caracterizado al hombre occidental, con su afán de entender todas las cosas en las categorías binarias y totalizantes propias de la razón nos ha hecho resistentes a la paradoja y a la complejidad de la naturaleza e incapaces de reconocer o valorar su pluralidad y diferencia incesante. Mentiroso, imperialista y prepotente, nuestra especie es –en palabras de Harari– un «asesino ecológico en serie»⁴; o como lo pone dramáticamente el agente Smith (en la clásica película *The Matrix* (1999) de Lilly & Lana Wachowski), nuestra especie se ha convertido en «un virus, una enfermedad, un cáncer de este planeta».

Pero en el siglo XXI la superioridad del ser humano está siendo permanentemente cuestionada, curiosamente, desde su propia naturaleza. Su ceguera ecológica, por ejemplo, ha hecho de sus impresionantes avances científicos riesgos y peligros sobre los

1 Cfr. Martin Heidegger, «La pregunta sobre la técnica», en *Conferencias y artículos* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994), 9-37.

2 Rosi Braidotti, *The Posthuman* (Malden, MA: Polity Press, 2013), 65.

3 Braidotti, *The Posthuman*, 65.

4 Yuval Noah Harari, *Sapiens. De animales a dioses* (Lima: Penguin Random House, 2016), 84.

cuales, además, pareciera tener tan poco control como el que tiene sobre su inconsciencia colectiva. Alimentada por su obsesión por lo cuantificable, lo estadístico, es decir por su «fetichismo del número», como lo llama Massimo Recalcati⁵, esa inconsciencia ha causado estragos en la vida subjetiva del ser humano y en su forma de habitar el planeta.

Nos encontramos en un momento decisivo, en una estremecedora emergencia en la historia de nuestra especie. Como sabemos, estamos presenciando ya la cuarta revolución industrial y la sexta extinción en la historia terráquea. Somos protagonistas en la forja del futuro del planeta, e inauguramos así la apropiadamente nominada nueva era geológica del Antropoceno. Los paradigmas que nos han sostenido se desmoronan ante una realidad cada vez menos dócil a ellos; convulsionan nuestras estructuras sociales; implosionan los sistemas políticos y económicos, activándose una creciente y desesperada migración global; nuestra agresiva depredación acelera la desaparición ya vertiginosa de especies naturales con el consecuente desbalance ecológico, el calentamiento global, las epidemias, todo ello exacerbado por nuestra imprudente experimentación. Nuestra mala administración de un mundo cambiante a muchos niveles está desatando fuerzas hostiles, que están convirtiendo a nuestro planeta rápidamente en un lugar inhóspito para el ser humano.

Tal vez tomando conciencia de los excesos y falencias de nuestra visión humanista –su narcisismo y su titanismo apolíneo– podamos aprender a ver más allá de sus fronteras. Es indispensable liberarnos de las constricciones de su pensamiento y las demandas de la razón positiva por las que hemos arribado a este momento. Es nuestra única oportunidad, empezar a pensar y vivir de manera diferente a como lo hemos estado haciendo hasta ahora, aprender a bucear, aun cuando hasta ahora solo habíamos sabido andar.

1. El cuarto golpe

Freud afirmaba que había habido ya dos fuertes golpes al narcisismo humano antes del psicoanálisis. El primer golpe lo propinó Copérnico, al demostrar que el ser humano no era el centro del universo. El segundo golpe fue el de Darwin, al reubicar al *Homo sapiens* –quien se jactaba de ser superior a los animales y privilegiado por sobre la naturaleza– en la propia familia de los simios. El tercer golpe lo daría el psicoanálisis, que reveló una verdad inquietante (con la que estamos aún aprendiendo a vivir): que no somos dueños ni siquiera de nosotros mismos, porque siempre hay un yo detrás del yo,

⁵ Cfr. Massimo Recalcati, «Angustia entre ausencia y presencia». Conferencia de la *Sociedad Peruana de Psicoanálisis* (18 de junio del 2021).

que está haciendo cosas que desconocemos y que pueden develar verdades que muchas veces ignoramos sobre nosotros mismos.

Con los avances que ocurren todos los días por parte «los cuatro jinetes del apocalipsis posthumano»⁶—la nanotecnología, la biotecnología, la tecnología de la información y la ciencia cognitiva— es posible que se estén estableciendo las bases sobre las cuales surja un nuevo tipo de entidad, capaz de darle un nuevo y tal vez final golpe al narcisismo humano, en particular por la emergencia de la inteligencia artificial (IA), que no solo pueda potenciar a la inteligencia humana, sino que incluso la intervenga y la desplace, quebrando así, en la práctica, todos los conceptos con la que hemos entendido hasta ahora lo que es el ser humano y su sociedad.

El neurocientífico Christof Koch apelando a una visión pansiquista, sugiere que la web podría haberse convertido ya en algo sentiente, una suerte de organismo propio. «¿Por qué señales», pregunta, «reconoceremos su conciencia? ¿Empezará a actuar por sí misma en un futuro próximo, sorprendiéndonos de forma alarmante por su autonomía?»⁷.

Lo alarmante sería que una entidad así podría ir apropiándose justamente de la capacidad racional que suponemos nos ha distinguido de todas las demás creaturas vivas. De ser así, la Inteligencia Artificial estaría por revelarnos que podemos no ser, en realidad, la cima de la creación. Arrojadados y despojados de nuestro supuesto privilegio podríamos llegar a ser tan prescindibles frente a la máquina y su superinteligencia, como todas las demás especies lo han sido frente a nosotros. Sería este un definitivo y final golpe a nuestro narcisismo y a nuestra mentalidad científica.

Es evidente que viéndolo todo de manera racional, lógica, numérica, como nos estamos acostumbrando a ver las cosas en nuestra época, no podríamos pensar sino en la súper inteligencia de la máquina cuantitativamente. Pero tal vez lo que nos falta es pensar la diferencia no en términos de lo cuantificable sino de lo imponderable. Lo que importa es el hiato, el nudo existencial entre lo virtual y lo actual, entre lo que aún no está actualizado en la conciencia y lo actual en alguna de sus innumerables posibles actualizaciones, es decir entre la materia y la espontaneidad de la vida. Pero la vida aquí sería concebida no antropocéntricamente. No como *bios*, para usar la nomenclatura de Braidotti, sino de *zoe*⁸. Ese hiato entre lo que puede ser y lo que es, sostiene lo que llamamos el alma humana, el espacio potencial de Winnicott, y es completamente independiente del tipo de materia que esté en cuestión.

6 Cfr. Braidotti, *The Posthuman*, 59.

7 Christof Koch, *Consciousness: Confessions of a Romantic Reductionist* (Cambridge: MIT Press, 2012), 132.

8 Cfr. Braidotti, *The Posthuman*, 50.

Tal vez tengamos que considerar que tanto la inteligencia humana como la inteligencia artificial en nuestros dispositivos tecnológicos, que no son sino prótesis exosomáticas de nuestro organismo pero que pertenecen ya a una red de conexiones y vínculos, simplemente manifiestan esa «energía cósmica vital de la que han emergido las civilizaciones, sociedades y sus sujetos»⁹. Podría ser que ahora es de ahí mismo que irrumpe violentamente la inteligencia artificial, —a través de nosotros— borrando las fronteras por las que hemos ordenado el mundo, mostrándonos que todo cede ante la vida, imparabile, crónicamente mutable, multifacética y radicalmente impredecible.

La inteligencia artificial aporrea a nuestro narcisismo nuevamente, y quizás ya de manera terminal, al sugerir que el hombre (tal como es concebido por el humanismo) es insignificante en comparación con esa energía que subyace a todo lo existente.

2. Giro clínico

Nuestra visión humanista, sujeta a una lógica binaria que escinde al ser humano de la naturaleza, no puede sino concebir a la tecnología como un instrumento de dominación. Para Walter Benjamin es tan perverso pensarla de esa manera como lo sería pensar que la educación consiste en dominar a los niños en lugar de conducirlos a conocerse a sí mismos. Pero de lo que se trata es de ayudarlos a entrar en la sociedad de adultos. Igual, la tecnología tiene poco que ver con el dominio sobre la naturaleza, y mucho más con lograr una relación armoniosa con ella:

[¿acaso podríamos fiarnos] de alguien que proclamara como finalidad de la educación el dominio de los niños por parte de los adultos? ¿No es la educación, ante todo, la indispensable ordenación de la relación entre generaciones y, por tanto, el dominio, si hemos de utilizar el término, de esa relación y no de los niños? Y del mismo modo, la tecnología no es el dominio de la naturaleza, sino de la relación entre la naturaleza y el hombre.¹⁰

Si la tecnología ha de ser dominio sobre algo, tendría que serlo sobre nuestra relación con el mundo, sobre cómo gestionamos o vivimos con la nueva naturaleza que ésta abre a nuestro alrededor con cada nueva invención. Lejos de ser un arma que nos sirve para imponernos sobre la naturaleza, es más bien un espejo de nosotros mismos, una ocasión de auto-reflexión, incluso de auto-disolución.

Este giro me parece saludable, pero exige el abandono del dualismo que separa al ser humano de la naturaleza y considera a la tecnología como algo de lo que se hace el ser humano, algo externo que puede usar como un instrumento, en vez de verla como

9 Braidotti, *The Posthuman*, 55.

10 Walter Benjamin, *One Way Street and Other Writings* (London: Harcourt Brace, 1979), 103-4.

algo con lo que se hace, una extensión de sí mismo que al hacer uso de ella es él quien se transforma. Y es que el poder tecnológico surge del corazón mismo de la insondable paradoja que es el ser humano y que —como ciborgs que siempre hemos sido—, se actualiza nuevamente con cada tecnología emergente desde que el *Homo sapiens es sapiens*.

Como espejo nuestro, entonces, la inteligencia artificial puede despertarnos del sueño en el que, bajo el influjo de nuestro incorregible narcisismo, nos ha sumido la falsa representación que nos hemos hecho de nosotros mismos. Más allá del humanismo antropocéntrico, debemos ver la tecnología, de hecho, como una extensión de la Naturaleza, de su virtualidad, que se actualiza de maneras particulares a través de nosotros. Pero en ese sentido, lejos de desarraigarnos, la tecnología nos conectaría con la compleja constelación de energías vitales que constituyen la vida.

Como lo advierte Jason Moore, «estamos empezando hoy en día a ver las organizaciones humanas (los imperios, los mercados globales) como absoluta y pluralmente permeables con la red de la vida»¹¹. Rosi Braidotti, en esa misma línea, siempre repite como un mantra posthumano: que debemos empezar a vernos, efectivamente, como «embodied, embedded, relational and affective beings»¹² (seres encarnados, embebidos, relacionales y afectivos).

La tecnología, no como instrumento de dominación sino como síntoma, puede reflejarnos a nosotros mismos y revelar qué es lo que queremos, qué buscamos y qué deseamos; para discernir a través de nuestras proyecciones sobre la inteligencia artificial, por ejemplo, qué miedos y fantasías se ocultan detrás de ellas, qué es lo que en nuestra concepción de nosotros mismos es responsable de nuestra inconciencia sobre la naturaleza, la tecnología, y la tecnología como naturaleza.

3. Transhumanismo

Desde la perspectiva humanista y antropocéntrica, es comprensible que idealicemos nuestro dominio tecnológico como lo hace el transhumanismo, anticipando así la victoria (final) sobre la naturaleza. De acuerdo a esta mirada, esto ocurrirá aproximadamente en el 2050, en lo que se denomina la Singularidad, aquel momento de la historia en que la especie pasará a una etapa transhumana.

Pero sujeto a una lógica binaria que escinde al ser humano de la naturaleza, el transhumanismo no puede sino concebir a la tecnología de esta manera, y también

11 Jason Moore, ed. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism* (Oakland: Kairos, 2016), 4-5.

12 Rosi Braidotti, «Feminismo post-humano. La sexualidad más allá del género». Conferencia presentada en *Tecnomorfismos, Asociación Psicoanalítica Internacional*. Buenos Aires (junio 2021).

(en una fantasía frankensteiniana) como una latente amenaza para nosotros. El transhumanismo se traza, por lo tanto, dos posibles desenlaces del hiperdesarrollo de la inteligencia artificial. Ya sea que, potenciados por ella, nos convertiremos en dioses; o bien, dominados por ella, nos extinguiremos. En su vertiente optimista y utópica –de acuerdo a uno de los más célebres posthumanistas, Ray Kurzweil– en la Singularidad:

... nuestra inteligencia será cada vez más no biológica y trillones de veces más poderosa de lo que es hoy –el amanecer de una nueva civilización que nos permitirá trascender nuestras limitaciones biológicas y amplificar nuestra creatividad. En este nuevo mundo, no habrá una distinción clara entre humano y máquina, realidad real y realidad virtual. Podremos asumir diferentes cuerpos y adoptar una serie de personajes a voluntad. En la práctica, el envejecimiento y la enfermedad del ser humano se invertirán, se detendrá la contaminación y se solucionarán el hambre y la pobreza en el mundo. La nanotecnología permitirá crear virtualmente cualquier producto físico mediante procesos de información poco costosos y, en última instancia, convertirá incluso la muerte en un problema soluble.¹³

Según otro transhumanista, Nick Bostrom¹⁴, lo que se anuncia es, al contrario, más bien la amenaza de lo que él llama «la explosión de la superinteligencia», que no sería sino la dominación de la máquina y la extinción del hombre, contra lo cual es necesario trabajar con la mayor prisa y urgencia. Pero ya sea persuadidos de un desastre inminente o de un triunfo supremo nos hacemos incapaces de cualquier reflexión que podría revelarnos que en nuestra desconexión e inconsciencia proyectamos en la tecnología nuestros propios fantasmas, nuestros puntos ciegos y opacidades. Dejamos de ver que la amenaza real no es la tecnología sino nosotros mismos. Desconocemos, en otras palabras, el hecho de que ella es intrínseca a nuestra propia naturaleza, consustancial a nosotros, y que el peligro de la tecnología no es en sí mismo tecnológico, como Heidegger¹⁵ señaló famosamente, sino existencial o podríamos decir tal vez: clínico.

Ya sea delirante o apocalíptica, utópica o distópica, ambas posiciones no son sino la exacerbación de la postura humanista. Igualmente antropocéntrico y narcisista, el transhumanismo es incapaz de interpretar los desarrollos tecnológicos sino en función del hombre, haciendo de su futuro un ansiado o temido fin, todo una cuestión de su dominio. En la medida en que nos embruja con la fantasía de un futuro humano mejorado o una tragedia apocalíptica, hace imposible cualquier reflexión sobre el significado de estos desarrollos en función de lo que nosotros mismos somos, la naturaleza de la vida

13 Ray Kurzweil, *The Singularity is Near: When Humans transcend Biology* (New York: Viking Penguin, 2005). Tomado del resumen de la solapa frontal del libro.

14 Cfr. Nick Bostrom, *Superintelligence. Paths, Dangers, Strategies* (Oxford: Oxford University Press, 2014).

15 Cfr. Heidegger, «La pregunta sobre la técnica», 9-37.

humana en sí misma. Desde ese exaltado prospecto, no estamos sino evadiendo las preguntas transcendentales que una revolución como la que estamos viviendo demanda que nos planteemos perentoriamente.

Quizás la creencia de que nuestra proeza tecnológica –en este caso, nuestra creación de superinteligencia artificial– sea un peligro práctico que puede borrarlos del universo, podría bien convertirse en una profecía autocumplida. Tomar nuestra relación con ella como una cuestión de dominación y control nos entrega directamente a las manos de la bestia que crea y nos persuade de un desastre inminente como el que se imagina Bostrom como la dominación del ser humano por la máquina.

4. Farmacología

Como es bien sabido, Platón advirtió que la invención de la escritura –aunque en efecto ampliaba nuestra capacidad de conocimiento– significaba una pérdida; la pérdida de la capacidad de asimilar lo vivido, del proceso mediante el cual, como lo pondría Rilke, hacemos nuestras vivencias «sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y son indistinguibles de nosotros mismos somos»¹⁶. Mientras la escritura nos permitía darle permanencia a nuestro pensamiento –y por lo tanto ampliaba su alcance potenciando nuestra búsqueda del conocimiento– lo hacía a costa de su interiorización, de hacerlo algo externo a nosotros, desconectado de su raíz en el cuerpo. Esta pérdida tiene que ver, por lo tanto, con la marginación del cuerpo que ocurre con la extensión escrital, y por lo tanto con la pérdida de su alquimia, su capacidad de metabolizar la información que recibimos en formas de profunda experiencia y sabiduría.

Pero, es importante notar, que lo que estaba señalando aquí Platón era la naturaleza farmacológica de la tecnología en sí –que mientras extiende nuestras potencias, también las amputa– un doble filo que no le era exclusivo a la escritura. La misma amputación, en la medida en que el *pharmakon* es modulado positivamente, deviene eventualmente en una transformación vital del organismo. De otro modo, la amputación significará solamente una pérdida de esa vitalidad. Puede ser remedio o veneno. Es por eso que, a pesar de advertir justificadamente sobre la nueva invención, Platón no consideró las formas cómo esa misma técnica propiciaba además de la amputación de algo, también la emergencia o creación de unas nuevas formas de hacer que compensaron la pérdida con un nuevo «trabajo de la memoria». Aprendimos a usar la escritura con la misma emoción que habríamos inicialmente perdido con ella. Aprendimos a escribir no solo registros fácticos sino también poesía, que no solo no cortaba al cuerpo y la emoción de su circuito

16 Rainer María Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (Madrid: Alianza Editorial, 1988), 18.

de sentido sino que lo involucraba de manera nueva. Por medio de la misma escritura que había amenazado la participación del cuerpo abrió nuevos modos de involucrarlo. La escritura reconstituyó (o quizás mejor: reintegró) el trabajo de la memoria en nuestro pensamiento, forjando así lo que eventualmente sería nuestra conciencia escrital moderna, aquella que empezamos ahora también a mutar.

Nietzsche¹⁷ ya identificaba al lenguaje mismo como un *pharmakon*: nos permitía hablar de las cosas mediante generalizaciones conceptuales, pero traicionaba a la realidad de la que pretendía hablar en esa misma generalización. Wittgenstein asume también una perspectiva farmacológica cuando considera a la filosofía como «una lucha contra el embrujo de la inteligencia por medio del lenguaje»¹⁸, pues nos está advirtiendo que por medio del lenguaje *luchamos contra el embrujo* de la inteligencia, pero también por medio del lenguaje *quedamos embrujados*. Acordemente su respuesta es proponer un retorno a aquello que la escribaldad había dejado atrás, el cuerpo, pero ahora armados con esa nueva técnica para rescatarlo en lugar de eliminarlo. La solución a la abstracción a la que nos inclina el lenguaje ya de por sí, incrementada por la escritura es compensada por el retorno constante de las palabras a su uso ordinario. Es en su contexto vivencial, donde la abstracción mendaz de las palabras es modulada por su inmersión en la vida misma, donde confrontamos la densidad de la realidad a través del cuerpo que es capaz de reconstituir el conocimiento que las palabras propician.

Lo que esto sugiere es que es necesario complementar la articulación tecnológica de la experiencia mediante, en este caso, la técnica de la escritura, con la dimensión vivencial (no-representacional) del cuerpo. Todas las tecnologías requieren para su modulación el retorno al suelo original del que provienen, pues es solo en ese retorno que se hace posible el nuevo conocimiento que en tanto extensiones de nuestra naturaleza pueden generar, pero que en tanto disruptores, de las previas tecnologías pueden también impedir.

Es precisamente sobre ese tema que es necesario ahondar, si vamos a considerar qué hacer con la inteligencia artificial. Se necesita nuevo conocimiento, para lo cual es necesario someter la extensión maquínica a la compensación o modulación de aquellas dimensiones vitales que se automatizan en la extensión tecnológica, volviéndose autónomas, veneno en lugar de remedio para el ser humano. En ausencia de esa modulación que retorna de alguna (nueva) manera al cuerpo, el *pharmakon* puede disrumpir el proceso mediante el cual las prótesis tecnológicas pueden ser efectivamente medios de florecimiento en lugar de su contrario.

17 Cfr. Friedrich Nietzsche, *On Truth and Lies in a Non-moral Sense* (Hastings, U.K.: Dephi Classics, 2017).

18 Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas* (México D.F.: UNAM Editorial Crítica, 1988), §109.

Pero lo que sugiere Bostrom es justamente lo contrario, que dejemos a un lado ese retorno a la reflexión sobre las cuestiones trascendentales que plantea la extensión tecnológica, es decir a la opacidad del cuerpo, a la vivencia que constituye su sustrato. «Podríamos posponer el trabajo sobre algunas de las cuestiones eternas por un tiempo», sugiere Bostrom,

[...] delegando la tarea [a la que los filósofos dedican su tiempo] a nuestros sucesores [transhumanos] más competentes, con el fin de centrar nuestra propia atención en un desafío más apremiante: aumentar la posibilidad de que realmente tengamos sucesores competentes [y no destructivos para los humanos].... Por lo tanto, queremos centrarnos en los problemas que no sólo son importantes, sino que son urgentes [en el sentido de que sus soluciones son necesarias antes de la explosión de la inteligencia...] para acelerar el desarrollo de *métodos de control* que puedan hacer que la revolución de la inteligencia de las máquinas sea sobrevivible y beneficiosa.¹⁹

Así que necesitamos «acelerar el desarrollo de métodos de control» para salvarnos del peligro y poder sobrevivir a la explosión de la inteligencia maquina que supera a la humana.

Pero obsérvese la forma en que Bostrom convierte a la máquina en algo externo al sujeto, en lugar de verla como una extensión natural de nuestros cuerpos y psiques. Él dice que necesitamos «la capacidad de control capaz de mitigar el riesgo de un despegue accidental de la superinteligencia»²⁰, pero eso es pensar que el peligro de la tecnología es en sí mismo tecnológico. Pero –como ya lo hemos dicho– es existencial.

Nuestra ignorancia de la naturaleza ambivalente del *pharmakon* –en última instancia ignorancia de nuestra propia naturaleza, centauros ontológicos, como nos llama Ortega y Gasset²¹– es responsable de que estemos cada vez más a la merced de tecnologías que, desconectadas de la vivencia, nos ponen efectivamente en el riesgo del veneno del *pharmakon*. En este sentido la propuesta de Bostrom de que nos refugiemos en la misma tecnología, pierde de vista el problema existencial que tenemos que afrontar.

La tecnología no es algo que hacemos o poseemos, sino algo que crece a partir de nosotros. Al convertirla en un objeto que podemos manipular a voluntad, el transhumanismo relega explícitamente la tarea de reflexión, excluye de su articulación de la experiencia a la poética del lenguaje, desplaza el poder de lo cualitativo en favor de lo cuantitativo sin percatarse de que si la «fusión tecnológica» nos va a destruir lo hará

19 Bostrom, *Superintelligence. Paths, Dangers, Strategies*, 256. Cursivas nuestras.

20 Bostrom, *Superintelligence. Paths, Dangers, Strategies*, 259.

21 Cfr. José Ortega y Gasset, *Meditación de la técnica* (Madrid: Revista de Occidente, 1968).

por nuestra desconexión de nosotros mismos y no porque no hayamos logrado crear «los mecanismos de control tecnológicos» para protegernos de su veneno.

Mientras que el peligro está presente en toda tecnología, en el caso de la tecnología digital Stiegler²² estima un peligro incluso mayor debido a que la velocidad con la que «piensan» y por lo tanto ejecutan sus comandos las máquinas elimina sistemáticamente precisamente aquel recurso humano que debe modular el veneno del *pharmakon*, y hace imposible el nuevo conocimiento que lo convierte en algo que nos vivifica en lugar de entumecernos. Stiegler habla de la stupidización de la era digital en la que perdemos el ejercicio de la razón, que distingue del entendimiento racional y lógico, y lo identifica más bien con la capacidad de pensar poéticamente, de ver las cosas en función de lo que va más allá del pensar, de lo representable.

Pero quizás más allá de todo ello, debemos ver la tecnología, de hecho, no solo como una extensión de nosotros, sino —a través de nosotros— de la Naturaleza. No es la tecnología, entonces, una herramienta o un instrumento de producción, sino un síntoma o una pantalla contra la que podemos vernos a nosotros mismos. Debemos ver la tecnología, en otras palabras, no como algo que nos pertenece, sino algo que se basa, como nosotros mismos, en lo irrepresentable. Es de ahí que se entrelazan al ser humano con la tecnología, el animal y la naturaleza toda, en esa red de la vida a la que se refería Moore o «el rugido que proviene del otro lado del silencio»²³, como lo pone George Eliot.

Si entendemos que la tecnología es un medio para conectarnos con la compleja constelación de energías vitales que constituyen la Naturaleza, entonces tenemos que entender cómo nos conectamos con sus manifestaciones, tanto fuera como dentro de nosotros. Esto no sólo se refiere a cómo tratamos a la tierra, sino también a cómo nos tratamos a nosotros mismos y a los demás. No podemos precipitarnos hacia el futuro llenos de la emoción del transhumanismo, dejando la reflexión sobre la naturaleza de la tecnología para más adelante y, por tanto —en la medida en que nos extienda— la reflexión sobre su impacto en nosotros mismos.

No podemos resolver las consecuencias de nuestros excesos tecnológicos mediante más tecnología, sino abordando primero la cuestión de cómo y por qué la estamos utilizando de forma tan autodestructiva. La tecnología como síntoma puede reflejarnos a nosotros mismos y revelar qué es lo que queremos, qué buscamos y qué deseamos. Puede mostrarnos por qué hacemos las cosas que hacemos, sufrimos y nos desesperamos, aborrecemos o veneramos. Puede ayudarnos a ver qué clase de criaturas somos y hacia

22 Cfr. Bernard Stiegler, *The Age of Disruption: Technology and Madness in Computational Capitalism* (Cambridge, UK: Polity Press, Reprinted with permission of the publishers, 2019).

23 Braidotti, *The Posthuman*, 55.

dónde nos dirigimos como especie. Necesitamos ver a través de nuestras proyecciones sobre la tecnología, discernir qué miedos y fantasías hay detrás de ellas, descubrir bajo qué égida hemos llegado a esto, qué concepción de nosotros mismos y de nuestro lugar en la naturaleza es la responsable de nuestra inconciencia. Seguir por el mismo camino, sin entender cómo y por qué hemos llegado a la crisis actual, es arriesgarse a repetir ciegamente lo que hay que cambiar. Esto sería lo más necesario y no los métodos de control mecánico para protegernos de nosotros mismos que sugiere Bostrom.

5. ¿Re-evolución posthumana?

La modulación tecnológica propia de lo digital vuelve a tocar el núcleo mismo del centauro ontológico, desentrañando radicalmente su envoltura moderna, es decir, el concepto con el que hemos identificado al ser humano. Lo digital estira la dualidad implícita del centauro hasta sus límites, añadiendo a la ya compleja mezcla de humano y animal, el ciborg, lo que da mayor profundidad a la paradoja.

Si el monstruo que vemos acercarse amenazadoramente es algo que hemos creado para escapar de la confrontación con la complejidad de la vida, entonces caminaremos ciegamente hacia el olvido, seguiremos inevitablemente por el camino hacia la catástrofe que imaginamos. Pero nuestras fantasías tecnológicas no son más que distracciones para renegar de nuestra propia naturaleza mortal, meros castillos de naipes que siempre estamos construyendo en el aire para evitar llegar al terreno áspero de nuestra hibridez, sobre todo cuando se hace más áspero aun con la inteligencia artificial y las naturalezas cibernéticas.

Al igual que el cientificismo, que cree que todo debe pasar por el filtro de la ciencia para garantizar la verdad y el conocimiento y el poder de predicción y control, el dataísmo –como llama Harari²⁴ a nuestra obsesión por la transformación de todo en Big Data– (ahora canalizado y dirigido por «el capitalismo como ecología global», como «capitaloceno», como lo llama Jason Moore²⁵, también cree que todo debe ser digitalizado, pero no en aras de algo tan elevado como el conocimiento o la verdad, sino en aras de la ganancia y, en última instancia, de la codicia. Los jinetes del apocalipsis tecnológico –la nanotecnología, la biotecnología, la tecnología de la información y la ciencia cognitiva– (igual que los del capitalismo digital globalizado: Amazon, Google, Facebook y Apple de lo digital), amenazan con convertirse no sólo en testamentos de nuestro mal uso de la tecnología, sino también de la codicia y la estupidez humana.

24 Cfr. Harari, *Sapiens. De animales a dioses*.

25 Moore, ed. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*, 7.

La tecnología digital puede muy bien ser, no el comienzo de una nueva era para la humanidad, como piensan los transhumanistas, sino, muy al contrario, precisamente el «acontecimiento» del que Foucault escribió en 1966, hace 50 años, a saber, el fin del hombre o el comienzo de una nueva concepción de lo que significa ser humano:

el hombre es una invención de fecha reciente. Si esas disposiciones [que lo han hecho posible] desaparecieran tal como aparecieron, si algún acontecimiento del que por el momento no podemos hacer más que intuir la posibilidad –sin saber ni cuál será su forma ni qué promete– hiciera que se desmoronaran, [...] entonces se puede apostar ciertamente que el hombre se borraría, como un rostro dibujado en la arena a la orilla del mar.²⁶

El transhumanismo parece apoyarse, paradójicamente, en esos mismos «arreglos fundamentales del conocimiento» que están siendo destrozados por la revolución tecnológica. La imaginación antropocéntrica nos distrae e incluso ciega a la importancia del momento presente tras los supuestos posibles futuros –ya sea la supuesta extinción de la raza o el triunfo utópico de la razón humana. Pero estas son fantasías humanistas, producto precisamente del pensamiento binario que ha dividido a naturaleza de cultura, ser humano de animal y, ahora, de máquina. El peligro que plantea la tecnología digital es mucho más fundamental que lo que, desde la perspectiva humanista antropocéntrica, se ve vana y exclusivamente en términos de supervivencia humana y su victoria sobre la naturaleza. El transhumanismo, al concebir la tecnología como un mero instrumento (que puede, de hecho, superarnos), no atiende al hecho de que es intrínseca a nuestra propia naturaleza, un poder que está en el corazón mismo del enigma del ser humano y que lejos de control exige atención y escucha.

En los albores de una nueva era tecnológica dotada del poder de lo digital, es crucial proporcionar una concepción nueva y más amplia de nuestra especie y de su lugar en el cosmos. Donna Haraway²⁷ y Rosi Braidotti²⁸ aportan gravedad a la cuestión, cuando descartan al sujeto desvinculado y trascendental del humanismo a favor de lo que describen como «sujetos muriendo juntos», haciendo hincapié no en el hombre como agente racional, sino en los seres humanos que –como cualquier otra criatura– sufren la mortalidad, especialmente agravada ahora por estos tiempos apocalípticos. En la actual «crisis del humanismo» una de las principales tareas necesarias con vistas a un futuro posthumano, es la de reinventar y reimaginar la conexión con lo no humano que

26 Michel Foucault, *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Routledge, 1989), 421-422.

27 Cfr. Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making kin in the Chthulucene* (Durham: Duke University Press, 2016).

28 Cfr. Braidotti, *The Posthuman*.

el humanismo ha desgarrado y con lo n- representacional que la mentalidad científica nos programa para desconocer.

El yo virtual envalentonado frente al yo inmanente del aquí y ahora, de la vida encarnada –del *hoc enim corpus meum* de Jean-Luc Nancy²⁹– constituye un dilema ético central en nuestra época. ¿Hasta qué punto tenemos derecho a renegar de la subjetividad del otro en nombre de la autoexpansión digital? O, a la inversa, ¿hasta qué punto debemos abstenernos de renegar de nuestra relación real y cotidiana con otras personas y con el entorno que nos rodea para frenar la expansión de la autoenaltamiento inherente a la digitalidad?

En la actual «crisis del humanismo» hay varias tareas necesarias con vistas a un futuro posthumano. Una de ellas, como escribe Braidotti, es la de reinventar y reimaginar la conexión con lo no humano que el humanismo ha desgarrado³⁰. En general, tenemos que superar nuestra fijación cultural en la uniformidad sedimentada y abrazar en su lugar la corriente fluida de la diferencia que se está haciendo consciente en el mundo. Pero también necesitamos cambiar nuestra concepción y relación con la tecnología. El despiadado humanismo discriminatorio y el antropocentrismo estrecho de miras, alimentados y aún más pervertidos por la codicia del capitalismo, no pueden seguir avalando la tecnología digital.

Alejandro Jodorowsky, el oracular cineasta chileno, dice que se necesita un cierto tipo de fe nueva para efectuar el cambio necesario en este nuevo cruce³¹. No sólo debemos cuestionar todo –el sentido de la filosofía, de la política, de la economía, de la moral– sino que también debemos estar abiertos a la transvaloración de los valores que fundamentan el sistema actual –su cultura y forma de vida– que se está desmoronando rápidamente ante nuestros ojos. Debemos abandonar nuestro racionalismo acérrimo, nuestra consuetudinaria identificación con la razón, y empezar a creer en el poder de las emociones. Necesitamos, en otras palabras, pensar no (sólo) con la razón, sino más que nada con el sentimiento: con el corazón, con el cuerpo. Como dice ingeniosamente Jodorowsky, nuestra época no se trata entonces tanto de una revolución sino de una «re-evolución». Se trata de una reconcepción del lugar de lo virtual, pero no sólo de lo virtual, sino también de lo vital, en nuestra naturaleza. Hay que extender la conciencia hacia el bostezo primordial, el silencio que yace más allá de la razón y del lenguaje y abre todo un vasto territorio, donde encontrar quizás un lugar más amplio desde el cual poder vivir la paradoja de nuestra existencia.

29 Cfr. Jean-Luc Nancy, *Corpus* (New York: Fordham University Press, 2008).

30 Cfr. Braidotti, *The Posthuman*.

31 Alejandro Jodorowsky, «Alejandro Jodorowsky». Entrevista por *BBC Collective*, 2007. Video, 8:51. https://www.youtube.com/watch?v=WstYV_soyMw

Algo similar es lo que parece estar proponiendo Massimo Recalcati³² al hablar de la necesidad de activar el factor o «código materno» en una sociedad donde el patriarcado nos ha hecho incapaces de lidiar con el sentimiento, nos ha hecho hacer de nuestras instituciones humanas paredes de inhumanidad, entrenamiento para dejar atrás lo más humano de lo humano y disparar lo más titánico al aire.

La liberación de esta época me parece a mí, por lo tanto, una liberación hacia esa vitalidad que se agita más allá de nuestras palabras y estructuras racionalmente construidas, hacia ese flujo inasible e imparabile, el *élan vital*, que siempre ha alimentado a la razón y que se ancla en el cuerpo. Es, al mismo tiempo, un despertar a la falta de fundamento de la existencia humana, a la profundidad y oscuridad palpitantes de la vida, que informa todas nuestras categorías y activa la espontaneidad de la que nacen todas las cosas en la materia. Y la dificultad para nosotros, alimentados como lo estamos aún por el humanismo y su pensamiento apolíneo, es que –como advierte sabiamente Rilke– «en la oscura travesía del corazón, no hay templo para Apolo». Lo que se requiere es un cambio en nuestra forma de ver, un salto de conciencia, un nuevo nacimiento en el lenguaje.

6. Coda

Ortega y Gasset³³ anticipó cómo el desplazamiento radical supone la disolución o el desplazamiento del paradigma que ha sostenido toda nuestra cultura hasta ahora.

La creciente nueva conciencia de nuestra época, sensible a la diversidad y cuyas raíces se encuentran en el feminismo, evoluciona hacia la crítica de la normatividad hetero/género y otros movimientos crecientes de minorías y derechos civiles, socavando el concepto humanista de «hombre». Y junto con la cuestión sobre el animal y la proliferación de la inteligencia artificial y el cyborg, se termina de desmoronar, convirtiéndose en un problema y ocasionando su propia crisis. Lo que puede estar ocurriendo en la era digital es la entrega a una topografía diferente de la naturaleza humana, una remodelación del centauro ontológico que puede estar abriendo el camino para la tarea de nuestra época, que anticipaba hace un siglo Ortega y que ya está teniendo lugar como respuesta al humanismo en medio de la tecnología digital. Como escribió entonces:

32 Cfr. Recalcati, «Angustia entre ausencia y presencia».

33 Cfr. José Ortega y Gasset, «Las dos ironías, o Sócrates y Don Juan», en *El tema de nuestro tiempo* (Madrid: Alianza Editorial, 1987), 112-118.

La razón pura no puede suplantar a la vida: la cultura del intelecto abstracto no es, frente a la espontánea, otra vida que se baste a sí misma y pueda desalojar a aquello. Es tan solo una breve isla flotando sobre el mar de la vitalidad primaria.³⁴

Ortega la llama espontaneidad, pero lo que es necesario rescatar abarca toda la gama de la sensibilidad: el sentimiento, la intuición, la imaginación y cualquier otra facultad de nuestra experiencia que quede fuera de las capacidades de la razón. La tarea de nuestra época, según Ortega, implica la inmersión en la sensibilidad, la revaloración del cuerpo y el reconocimiento de la mortalidad; nada menos que una transformación radical de nuestra cosmovisión occidental.

Termino con estas palabras de Donna Haraway que me parece que marcan el tono preciso para la labor necesaria al recomendar una cierta actitud de atenta presencia en la tensión del presente que ella llama «permanecer con el problema»:

Nosotros, todos en la tierra, vivimos tiempos inquietantes, tiempos convulsos, tiempos problemáticos y turbios. La tarea es llegar –unos con otros en todos nuestros arrogantes tipos– a ser capaces de respuesta. Los tiempos convulsos rebosan de dolor y goce [...] La tarea es [...] aprender a vivir y morir bien con los demás en la densidad del presente [...] En tiempos urgentes, muchos de nosotros tenemos la tentación de abordar los problemas en términos de hacer seguro un futuro imaginado, de impedir que ocurra algo que se avecina en el futuro, de despejar el presente y el pasado para hacer futuros para las generaciones venideras. Permanecer con el problema no requiere esa relación con el tiempo llamado futuro. De hecho, permanecer con el problema requiere aprender a estar realmente presente, no como un pivote que se desvanece entre pasados horribles o edénicos y futuros apocalípticos o salvíficos, sino como criaturas mortales entrelazadas en una miríada de configuraciones inacabadas de lugares, tiempos, materias y significados.³⁵

34 Ortega y Gasset, «Las dos ironías, o Sócrates y Don Juan», 116-117.

35 Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making kin in the Chthulucene*, 1.

Referencias

- Benjamin, Walter. *One Way Street and Other Writings*. Londres: Harcourt Brace, 1979.
- Bostrom, Nick. *Superintelligence. Paths, Dangers, Strategies*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Malden: Polity Press, 2013.
- Braidotti, Rosi. «Feminismo post-humano. La sexualidad más allá del género». Conferencia presentada en *Tecnomorfismos, Asociación Psicoanalítica Internacional*. Buenos Aires (junio 2021).
- Foucault, Michel. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. Nueva York: Routledge, 1989.
- Harari, Yuval Noah. *Sapiens. De animales a dioses*. Lima: Penguin Random House, 2016.
- Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.
- Heidegger, Martin. «La pregunta sobre la técnica». En *Conferencias y artículos*, 9-37. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- Jodorowsky, Alejandro. «Alejandro Jodorowsky». Entrevista por *BBC Collective*, 2007. Video, 8:51. https://www.youtube.com/watch?v=WstYV_soyMw
- Koch, Christof. *Consciousness: Confessions of a Romantic Reductionist*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- Kurzweil, Ray. *The Singularity is Near: When Humans transcend Biology*. Nueva York: Viking Penguin, 2005.
- Moore, Jason, ed. *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism*. Oakland: Kairos, 2016.
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Nietzsche, Friedrich. *On Truth and Lies in a Non-moral Sense*. Hastings: Dephi Classics, 2017.
- Ortega y Gasset, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.
- Ortega y Gasset, José. «Las dos ironías, o Sócrates y Don Juan». En *El tema de nuestro tiempo*, 112-118. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Recalcati, Massimo. «Angustia entre ausencia y presencia». Conferencia de la *Sociedad Peruana de Psicoanálisis* (18 de junio del 2021).

- Rilke, Rainer María. *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Stiegler, Bernard. *The Age of Disruption: Technology and Madness in Computational Capitalism*. Cambridge, UK: Polity Press, 2019.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. México D.F.: UNAM Editorial Crítica, 1988.

Resumen:

El artículo propone algunas consideraciones sobre la forma en la que comprendemos lo humano, una problemática esencial del presente. Al interrogarnos al respecto, necesariamente deben considerarse diversas nociones y experiencias del cuerpo, teniendo en cuenta sus definiciones y límites en momentos específicos de la historia. Partiendo de allí, se abordan algunas perspectivas desde un sentido biológico, así como también ontológico, situándolo como referente cabal para la clasificación y determinación de lo humano. En este punto, cuando desde hace un tiempo el cuerpo está atravesado por diversas intervenciones y ha sido constantemente reinterpretado, nociones tales como transhumanismo, posthumanismo y postantropocentrismo permiten ampliar la semántica de la experiencia contemporánea.

Palabras clave: cuerpo, posthumanismo, transhumanismo, humano.

Abstract:

This article proposes some considerations regarding the form in which we understand the human, an essential problem of the present. When we wonder about it, different notions and experiences of the body must necessarily be considered, taking into account its definitions and limits at different times. With this starting point, some perspectives are approached from a biological sense, as well as an ontological one, placing the body as a fundamental reference for the classification and determination of the notion of human. At this point, when the body has been through various interventions for some time and has been constantly reinterpreted, notions such as transhumanism, posthumanism and post-anthropocentrism allow us to extend the semantics of contemporary experience.

Keywords: body, posthumanism, transhumanism, human.

I Universidad de Nueva York.

El siglo XXI ha supuesto una redefinición del cuerpo gracias a los avances cibernéticos y biotecnológicos. Como veremos¹ en este artículo, el concepto de «humano» ha sido ampliamente cuestionado, mientras que «posthumano» y «transhumano» se han convertido en términos de investigación filosófica y científica. Lo físico ya no representa el espacio principal de interacción social: la descentralización del yo en cuerpos virtuales e identidades digitales ha convertido los simulacros de Baudrillard en hiperrealidades definitivas, como parece sugerir el creciente problema de la adicción a Internet. La clonación humana se ha acercado a las disputas bioéticas y la maternidad subrogada está deconstruyendo la concepción natural. La demarcación semántica entre humanos y ciborgs² se ha difuminado. Por un lado, los marcapasos electrónicos, las prótesis de alta tecnología y la cirugía plástica se han convertido en prácticas aceptadas de reconfiguración del cuerpo. Por otro, siguiendo la ruta abierta por Proyecto Ciborg 2.0,³ un número creciente de personas ha comenzado a insertarse RFIDs bajo la piel, en una experimentación pionera hacia la mejora tecnológica.⁴ ¿Estos escenarios, que caracterizan a algunas macro y micro sociedades hipertecnológicas del planeta Tierra⁵, están induciendo un cambio de paradigma en la percepción ontológica y epistemológica del cuerpo humano? Si es así, ¿representarán el género, la raza, la edad y la clase, entre otras, categorías significativas de reformulación? Más radicalmente, desde una perspectiva futurista: ¿necesitarán los posthumanos alguna personificación? El posthumanismo y el transhumanismo ofrecen diferentes respuestas a estas preguntas. Antes de presentarlas, primero debo analizar conceptos clave como «humano», «cuerpo» y «yo encarnado». Profundizaré en cada uno de ellos de forma independiente, con el fin de trazar un mapa rizomático de exploración intelectual y rigor académico.

-
- 1 El uso del «nosotros» se emplea estratégicamente para no caer en la sugerencia ilusoria de que este texto está de alguna manera no centrado en lo humano. De acuerdo con la política feminista de «situar». Nací en un cuerpo humano, estoy escribiendo en un lenguaje humano y estoy expresando un cuerpo humano de pensamientos a otros lectores humanos. Sin embargo, los humanos difieren radicalmente entre sí a nivel social, político e individual.
 - 2 El término «ciborg» fue acuñado en 1960 por Manfred Clynes y Nathan Kline, y se refiere a un ser constituido por partes tanto biológicas como artificiales. *Cfr.* Manfred Clynes y Nathan Kline, «Cyborgs and Space», *Astronautics* 14, no. 9 (1960): 26-27; 74-76.
 - 3 En marzo de 2002 se implantó quirúrgicamente un conjunto de cien electrodos en el brazo izquierdo del profesor Kevin Warwick. *Cfr.* Kevin Warwick, *I, Cyborg* (Chicago: University of Illinois Press, 2004).
 - 4 Todavía no se dispone de suficientes datos para determinar los efectos secundarios a largo plazo de estos implantes en los seres humanos.
 - 5 Prefiero utilizar esta caracterización geopolítica en lugar de la de «sociedades occidentales» aplicada de forma generalizada, para poder dar una explicación más precisa de las políticas globalizadas (la supervivencia de las especificidades locales en un mundo globalizado).

El cuerpo

«Cuerpo» es un término utilizado para definir una noción humana amplia que describe, entre otros significados: «la estructura física y la sustancia material de un animal o una planta, viva o muerta», «una persona», «un grupo colectivo». Aun así, cuando pensamos en cuerpos, el cuerpo humano es el primer significado que nos viene a la mente, exponiendo la dialéctica humano-céntrica del término. ¿Los animales⁶, las plantas y las máquinas tienen cuerpos como los humanos? «Cuerpo» es un concepto humano creado en un lenguaje humano. Aunque sus connotaciones pueden variar según el contexto y la asociación (por ejemplo, el cuerpo animal, el cuerpo vegetal, el cuerpo mecánico, es decir, los autómatas), la denotación del cuerpo es el cuerpo humano. Y aún así, dicha denotación se manifiesta como un conjunto de connotaciones diferentes. Fenomenológicamente, el cuerpo humano aparece múltiple y situado. Su significado simbólico y su recepción social pueden cambiar dependiendo de su género, raza, edad, etnia, capacidades físicas –además de intelectuales–; y de los contextos culturales, históricos y económicos. El propio cuerpo está constantemente remodelando y definiendo sus límites: pensemos en el cuerpo embarazado, el cuerpo que menstrúa, el cuerpo que envejece o el cuerpo enfermo. Significante de un amplio abanico de significados (incluyendo dicotomías aparentes como muerto/vivo, persona/grupo; y diferencias relevantes como humano/animal/planta), el cuerpo revela su dinámica interna así como su absoluta centralidad para la construcción de relatos taxonómicos; su configuración ontológica difícilmente puede separarse de la detección de sus epistemes⁷ y conjuntos epistemológicos.

Cómo nos convertimos en humanos

La palabra «humano» deriva del latín «humanus», adjetivo afín a «humus» que significa «tierra⁸, terreno, suelo», sobre la noción de «seres terrestres» cuyo ámbito simbólico marcaría la frontera con el de los dioses celestes. La Tierra es el tercer planeta en orden desde el Sol. Las pruebas sugieren que la vida en este globo existe desde hace unos 3.500 millones de años. No hay consenso científico sobre cómo se originó, pero

6 Para un relato filosófico sobre el animal como conjunto homogéneo privado del *logos* –de Aristóteles a Heidegger, de Descartes a Kant– véase, por ejemplo, Jacques Derrida, *The animal that therefore I am* (Nueva York: Fordham University Press, 2008).

7 Me refiero al uso del término, tal como lo elabora Michel Foucault en *The order of things*: «el campo epistemológico, la episteme en la que el conocimiento [...] manifiesta una historia que no es la de su perfección creciente, sino la de sus condiciones de posibilidad». Michel Foucault, *The order of things: an archaeology of the human sciences* (Nueva York: Random House, 1970), XXII.

8 No confundir con «Terra», la traducción latina de la Tierra –que, en aquella época, aún no se concebía como planeta.

todas las formas de vida conocidas comparten mecanismos moleculares fundamentales, lo que apoya la hipótesis del último ancestro universal (LUA), un organismo unicelular primordial del que descenderían todas las formas de vida⁹. En la historia evolutiva de la vida, que se centra en la evolución de los organismos vivos y fósiles, el término «humano» se refiere al género *Homo*, e incluye no sólo a los humanos modernos (*Homo sapiens*), sino a otras especies estrechamente relacionadas y ahora extintas. Desde una perspectiva posthumanista, es importante observar que las primeras evidencias del uso de herramientas de piedra preceden al advenimiento paleontológico del *Homo*: la tecnología no es algo separado de lo humano, sino que puede verse como un modo de revelación biológica.¹⁰

Sin embargo, la clasificación científica de los seres humanos ha cambiado considerablemente a lo largo del tiempo y su composición exacta está en constante debate, difuminando las líneas entre las dimensiones ontológica, epistemológica y metodológica de la cognición humana. Una fecha destacada en esta genealogía es 1758,¹¹ cuando Carl Linnaeus acuñó el nombre binomial «*homo sapiens*» (en latín significa «hombre conocedor»), refiriéndose a la única especie viva del género *Homo*. Paralelamente, Linnaeus también acuñó el término «*Mammalia*», para referirse al grupo de animales que llevan el nombre de sus glándulas mamarias. Por primera vez en la historia de Occidente, el ser humano se situó en un sistema de clasificación biológica como cualquier otra especie animal o vegetal. Sin embargo, esta terminología –que sigue utilizándose hoy en día– refleja claramente prejuicios sexistas. Como ha señalado Londa Schiebinger:

[...] the mammae are ‘functional’ in only half of this group of animals (the females) and, among those, for a relatively short period of time (during lactation) or not at all. As we shall see, Linnaeus could indeed have chosen a more gender-neutral term, such as *Aurecaviga* (the hollow-eared ones) or *Pilosa* (the hairy ones).¹²

9 Nótese que la hipótesis de la LUA también puede basarse en orígenes no unitarios. Cfr. Carl Woese, «The universal ancestor», *Proceedings of the National Academy of Science of the United States of America* 95, no. 12 (1998): 6854-6859.

10 Mientras que la tecnología sigue siendo abordada a menudo como una fuente externa que podría garantizar a la humanidad un lugar en los futuros post-biológicos, la no separación entre el reino humano y el tecnológico será investigada no sólo como una cuestión antropológica, cfr. Arnold Gehlen, *Man in the age of technology* (European perspectives) (Nueva York: Columbia University Press, 1980). Y paleontológica, cfr. André Leroi-Gourhan, *L'homme et la matière* (París: Albin Michel, 1943); André Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech* (Cambridge et al: MIT Press, 1993), sino también ontológica, cfr. Martin Heidegger, *The question concerning technology and other essays* (Nueva York: Harper Torchbooks, 1977); Bernard Stiegler, *Technics and time, 1: The fault of Epimetheus* (Stanford: Stanford University Press, 1998).

11 1758 es la fecha de la décima edición de *Systema Naturae* (primera edición: 1735), que se considera el punto de partida de la taxonomía botánica y zoológica moderna.

12 Londa Schiebinger, «Taxonomy for human beings», en *The Gendered Cyborg: a reader*, eds. Gill Kirkup et al. (Nueva York: Routledge, 2000), 11-12.

Mientras que el término «mamífero», relacionado con la biología femenina y que hace hincapié en las especificidades humanas,¹³ se utiliza para situar a la especie humana en el sistema natural más amplio; el término *Homo sapiens* hace hincapié en las funciones cognitivas humanas dentro de un marco masculino,¹⁴ y se aplica para marcar la distinción entre los seres humanos y otros primates, revelando el sexismo y el especismo internos de ambas nociones.

¿Qué seres humanos son humanos?

Históricamente, el reconocimiento de la condición humana se ha activado y desactivado con regularidad. En el sistema de esclavitud estadounidense, por ejemplo, los cautivos se consideraban propiedad hasta el punto de que, en algunos casos, los propietarios tenían derecho legal a matarlos.¹⁵ En la Alemania nazi (1933-1945), este patrón alcanzó un ápice dramático. Los nazis, tal y como indicó Kete:

[...] abolished the line separating human and animal and articulated a new hierarchy based on race, which placed certain species –races- of animals above ‘races’ of humans –eagles and wolves and pigs in the new human hierarchy were placed above Poles and rats and Jews.¹⁶

La disolución de la división animal/humana se selló con sangre. Los nazis exterminaron a unos seis millones¹⁷ de judíos europeos y a millones de personas más, entre ellas: alemanes con discapacidades mentales y físicas, homosexuales, romaníes («gitanos»), polacos, testigos de Jehová y prisioneros de guerra soviéticos. Los juicios por brujería en Europa a principios de la Edad Moderna, que se saldaron con una estimación de sesenta mil¹⁸ ejecuciones (la gran mayoría de mujeres), demostraron otra discontinuidad dentro del marco humano: no sólo se podía quitar la vida a los humanos considerados inferiores, sino que también se sacrificarían las de aquellos que se suponía que eran sobrenaturales, con el fin de mantener el reino humano a salvo.

13 Los niños humanos tienen la infancia más larga del reino animal.

14 En latín, «homo» significa «hombre» como «persona» o «humano», mientras que «vir» indica «hombre» por oposición a mujer o niño. Aun así, se expresa gramaticalmente de forma estrictamente masculina, exponiendo el esquema sexista de la propia lengua latina.

15 En 1740, Carolina del Sur aprobó la *Ley de Negros*, que legalizaba que los propietarios de esclavos mataran a los esclavos rebeldes.

16 Kathleen Kete, «Animals and ideology: the politics of animal protection in Europe», en *Representing animals*, ed. Nigel Rothfels (Bloomington et al: Indiana University Press, 2002), 20.

17 Aunque es imposible determinar el número exacto de víctimas judías, seis millones es la cifra redonda aceptada por la mayoría de las autoridades.

18 Esta estimación es problemática. Dado que los asesinatos no se registraron sistemáticamente y que muchos de los archivos que existían se han perdido, el número de muertes podría ser mucho mayor. Por ello, los historiadores no se han decantado por una cifra.

La caza de brujas demostró que la superstición es una de las fuerzas ocultas detrás de los aparatos legislativos, junto al determinismo biológico, el racismo científico y el etnocentrismo. Rosi Braidotti señala las raíces supersticiosas de la teratología. Redefine la figura del monstruo como «un proceso sin objeto estable»¹⁹, históricamente atribuido a diferentes encarnaciones y a diferentes causas, como el poder de las mujeres para crear —y consecuentemente deformar— la vida. Se esperaba que los espectáculos de fenómenos escandalizaran a los espectadores al exhibir cuerpos extraños pertenecientes a la zona liminal de lo humano; en palabras de Braidotti, «We all have bodies, but not all bodies are equal: some matter more than others; some are, quite frankly, disposable»²⁰. Situado geohistóricamente, el cuerpo humano se erige como un texto simbólico de los procesos cognitivos y sociales. La instauración de un discurso de la perversión²¹ y las consiguientes prácticas de normalización de lo perverso, como el genocidio nazi, la caza de brujas y el disciplinamiento del cuerpo materno instrumental para la teratología científica, se inscriben, en su genealogía, en un paradigma recurrente de abyección humana.²²

Mientras que el monstruo y lo sobrenatural se erigen como arquetipos sociales y míticos que delimitan el dominio del cuerpo comprensible, se puede argumentar que la identidad humana *tout court* se ha formado, histórica y teóricamente, a través de la construcción del «Otro»: animales, autómatas, niños, mujeres, personas de color distinto al blanco,²³ *queers*,²⁴ etc., marcando las fronteras cambiantes de lo que podría convertirse en «lo humano» a través de un proceso de rechazos performativos. Siendo la raza uno de los cánones, Yancy afirma:

The black body has been historically marked, disciplined, and scripted and materially, psychologically, and morally invested in to ensure both white supremacy and the illusory construction of the white subject as a self-contained substance whose existence does not depend upon the construction of the Black qua inferior.²⁵

19 Rosi Braidotti, «Signs of wonder and traces of doubt: on teratology and embodied differences», en *Between monsters, goddesses and cyborgs: feminist confrontations with science, medicine and cyberspace*, eds. Nina Lykke y Rosi Braidotti (Londres: Zed Books, 1996), 150.

20 Rosi Braidotti, «Signs of wonder and traces of doubt», 136.

21 Cfr. Michel Foucault, *The history of Sexuality, Vol. 1* (Londres: Penguin, 1998).

22 Y todavía: lo abyecto no es ni sujeto ni objeto, sino que precede al orden simbólico. Cfr. Julia Kristeva, *Powers of horror: an essay on abjection* (Nueva York: Columbia University Press, 1982).

23 Para una amplia reflexión sobre el «Otro radical», cfr. David Theo Goldberg, *Racist Culture: Philosophy and the politics of meaning* (Cambridge, MA: Blackwell Publishers, 1993).

24 Para una lectura crítica de lo humano enraizada en la teoría queer, cfr. Judith Butler, *Undoing gender* (Nueva York: Routledge, 2004), 2, donde afirma «Si soy de un determinado género, ¿se me seguirá considerando parte de lo 'humano'?».

25 Georg Yancy, *Black bodies, white gazes: the continuing significance of race* (Lanham et al: Rowman & Littlefield Publishers, 2008), 1. Agradezco al profesor Jean-Marie por llamar mi atención hacia este texto.

Si el cuerpo negro ha representado simbólica y físicamente la sombra de trabajo necesaria para validar la existencia blanca, en esta configuración de lo humano, las mujeres han representado el cuerpo en tanto localización del pecado original; en la escisión cartesiana, una ontología de irrelevancia metafísica. Como sostienen Price y Shildrick:

At the risk of misleading simplification, it can be argued that the denial of corporeality and the corresponding elevation of mind or spirit marks a transhistorical desire to access the pure Intelligible as the highest form of being.²⁶

En las tradiciones occidentales, pero no sólo, el cuerpo simbólico de este dualismo era femenino y tenía dos variables simplificadas de representación: el cuerpo primordial (la madre), y el cuerpo sexual (la prostituta). Por otro lado, el cuerpo como norma en las ciencias biológicas y médicas ha sido inequívocamente masculino: «Woman, considered a monstrous error of nature, was studied for her deviation from (the) male norm»²⁷, en un intento esquizofrénico de plantear un cuerpo simbólico con un sexo pero sin órganos, y un cuerpo clínico con órganos pero sin sexo –neutral, es decir, blanco²⁸ y masculino.

El yo encarnado

El ser humano está encarnado, al igual que el pensamiento humano, el lenguaje humano y la recepción fenomenológica humana. La década de los setenta marcó una explosión de enfoques críticos sobre el «sujeto neutro». En el marco histórico y filosófico del posmodernismo, teóricos feministas, negros, gays y lesbianas, poscoloniales, junto con activistas con capacidades diferentes y otros *outsiders*, señalaron la parcialidad de la construcción del discurso.²⁹ Irigaray ha utilizado brillantemente la imagen del «Espéculo»³⁰ para referirse a la Mujer simbólica de este relato estructural como el continente oscuro, lo irracional, lo incognoscible. Los años setenta también marcan el

26 Janet Price y Margrit Shildrick, eds., *Feminist theory and the body: a reader* (Nueva York: Routledge, 1999), 2.

27 Londa Schiebinger, «Theories of gender and race», en *Feminist theory and the body: a reader*, eds. Janet Price y Margrit Shildrick (Nueva York: Routledge, 1999), 27.

28 Para un relato sobre el papel que desempeña la raza en la producción del conocimiento médico, *cfr.* Sandra Harding, *The «Racial» Economy of science: toward a democratic future* (Bloomington et al: Indiana University Press, 1993, entre otros).

29 Me refiero no sólo al uso foucaultiano del término como forma de constituir el conocimiento, las prácticas sociales y las relaciones de poder, *cfr.* Foucault, *The history of sexuality*, sino también al *logos* falocéntrico, *cfr.* Luce Irigaray, *Speculum of the Other Woman* (Nueva York: Cornell University Press, 1985), y al orden simbólico, *cfr.* Julia Kristeva, *Revolution in poetic language* (Nueva York: Columbia University Press, 1984).

30 *Cfr.* Irigaray, *Speculum of the Other Woman*.

nacimiento oficial de los derechos de los animales, para los que deben ser considerados como personas no humanas y miembros de la comunidad moral. En este contexto, se popularizó el término «especismo»³¹ para denominar la práctica de privilegiar a los humanos sobre los demás animales. El ecofeminismo marcó una nueva ola de ecologismo basada en los paralelismos entre la opresión y la subordinación de las mujeres y la naturaleza en las tradiciones culturales occidentales³², mientras que los relatos de diferentes sociedades basadas en el matriarcado y el culto a la diosa empezaron a alimentar la investigación arqueológica como, por ejemplo, en el trabajo de Marija Gimbutas³³. En 1970, Shulamith Firestone publicó *The Dialectic of sex* (La dialéctica del sexo), que ofrecía un giro filosófico a las perspectivas feministas tecnofóbicas: la tecnología podría en realidad abrir nuevas posibilidades emocionantes al «freeing women from the tyranny of reproduction»³⁴. El planteamiento teórico de Firestone marca el nacimiento del tecnofeminismo. Pero, ¿podrían las mujeres confiar en la tecnología y la ciencia? Los años noventa vieron el auge de la epistemología feminista. Científicas como Sandra Harding y Evelyn Fox Keller, y teóricas como Patricia Hill Collins y Helen Longino, argumentaron que la objetividad está situada y encarnada. En palabras de Haraway: «Feminist objectivity means quite simple *situated knowledges*»³⁵. Tradicionalmente, las observaciones científicas se han elaborado desde un punto de vista específico, que ha sido: blanco, occidental, económicamente privilegiado, heterosexual y masculino. La tecnología y la ciencia no están libres de sesgos sexistas, racistas y eurocéntricos; su construcción social está incrustada en sus métodos y prácticas.³⁶

31 Cfr. Peter Singer, *Animal liberation: a new ethics for our treatment of animals* (Nueva York: New York Review, 1975).

32 Cfr. Carolyn Merchant, *The death of nature: women, ecology, and the scientific revolution* (Nueva York: HarperCollins, 1980).

33 Cfr. Marija Gimbutas, *The Gods and Goddesses of old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*. (Berkeley et al: University of California Press, 1974).

34 Shulamith Firestone, *The dialectic sex: the case for feminist revolution* (Nueva York: Quill William Morrow, 1970), 221.

35 Donna Haraway, «Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective», en *Feminism and Science*, eds. E. Keller y H. Longino (Nueva York: Oxford University Press, 1996), 253.

36 Sobre la sociología del conocimiento científico, cfr. Bruno Latour y Steve Woolgar, *Laboratory life: the social construction of scientific facts* (Princeton: Universidad de Princeton, 1986); Bruno Latour, *Science in action: how to follow scientist and engineers through society* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987).

Cuerpos posthumanos

Los humanos están encarnados. ¿Y los posthumanos?

Here, at the inaugural moment of the computer age, the erasure of embodiment is performed so that 'intelligence' becomes a property of the formal manipulation of symbols rather than enaction in the human lifeworld.³⁷

Siguiendo la crítica de Katherine Hayles sobre la supresión de la corporeidad por parte de la era informática, ¿el cuerpo posthumano seguirá estando configurado en términos de género, raza, edad, clase, (des)capacidad y sexualidad, entre otros? Es decir, ¿tendrán los posthumanos que tener en cuenta las historias y las herencias que han determinado la configuración histórica del cuerpo humano? El propio posthumanismo se generó en realidad a partir de la deconstrucción radical de lo «humano», que comenzó como un proyecto político en los años setenta y se convirtió en uno epistemológico en los noventa. El posthumanismo surgió dentro y después del posmodernismo. Aunque el término ya está presente en *Prometheus as Performer: ¿Hacia una cultura posthumanista?*³⁸, el posthumanismo surgió de la teoría literaria en los años 90, y se abrió paso en la filosofía a finales del siglo XX, promulgando una profunda crítica al humanismo y al antropocentrismo³⁹. Y aun así, el posthumanismo se refiere no sólo a una posición crítica de la academia, sino también a una percepción de lo humano que es transhistórica.

El híbrido ha formado parte del patrimonio simbólico y cultural de la humanidad desde el comienzo de la civilización registrada: desde la estatuilla con cabeza de león de la Estela de Hohlenstein⁴⁰ hasta la esfinge egipcia; desde Ganesha –la deidad hindú con cabeza de elefante– hasta el diablo bíblico encarnado como serpiente en el jardín del Edén. La quimera, el minotauro masculino y la arpía femenina son sólo algunos personajes del fecundísimo desfile de la mitología griega. Se contemplan encarnaciones alternativas en los ámbitos psicológico, espiritual y religioso. El islam tiene un fundamento en la iniciación onírica: el Isra y Mi'raj –el Viaje Nocturno durante el cual Mahoma asciende al cielo y habla con Dios– ha sido descrito como un viaje tanto físico como espiritual. Los estados alterados de conciencia, los rituales de trance y las sustancias psicoactivas forman parte de las prácticas chamánicas en diferentes tradiciones, y tienen como objetivo lograr elaboraciones espirituales del ser a través de una percepción mediada del

37 N. Katherine Hayles, *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, Literature, and informatics* (Chicago et al: The University of Chicago Press, 1999), XI.

38 Cfr. Ihab Hassan, «Prometheus as performer: toward a Posthumanist Culture?», *The Georgia Review* 31, no. 4 (1977): 830-850.

39 Cfr. Rosi Braidotti, *The posthuman* (Cambridge: Polity Press, 2013).

40 Determinada con unos 32.000 años de antigüedad, se trata de la escultura zoomorfa más antigua conocida en el mundo.

cuerpo físico. El inconsciente colectivo de Jung y la actividad paranormal pueden verse como otros términos de encarnaciones especulativas. ¿Qué hay de los cuerpos virtuales como interpretaciones contemporáneas de los otros yoes? Siguiendo la definición de McLuhan de los medios de comunicación como «extensiones del hombre»,⁴¹ las identidades en línea han sido consideradas como extensiones del yo, y como «el segundo yo»⁴². En cibernética, un avatar indica una (de muchas) representaciones gráficas de un usuario, mientras que su etimología sugiere un nexo trascendental: en sánscrito «avatar» se refiere a la aparición o manifestación de una deidad del cielo a la tierra, y se traduce ampliamente al inglés como «incarnation». Extendiendo su indagación más allá de los límites del dominio científico, y abriéndose así a diferentes tipos de conocimiento y comprensión, el posthumanismo ofrece una invitación teórica a pensar de forma inclusiva, en una reubicación genealógica de la humanidad dentro de la multiversalidad («posthumanismo» como crítica al humanismo, al antropocentrismo y al universo-centrismo), y de la alteridad dentro del yo («posthumanismo» como reconocimiento de aquellos aspectos que son constitutivamente humanos, y aún, más allá de la comprensión humana). En este doble sentido, «posthumano» se está convirtiendo en un concepto clave para el pasado⁴³, no sólo para el presente y el futuro.

El posthumanismo se abre radicalmente a la alteridad y a las extensiones de la diversidad, y por tanto reflexiona sobre las encarnaciones humanas alternativas. Más ampliamente: ¿evolucionará el *Homo sapiens* en una serie de subespecies, como predice Warwick⁴⁴? Esta pregunta da lugar a conjeturas. En un futuro próximo, algunas personas podrían emigrar a planetas distintos de la Tierra; debido a la adaptación, generación tras generación su ADN podría mutar. Otros humanos podrían fusionarse radicalmente con la tecnología y las máquinas, y sus descendientes evolucionarían con rasgos específicos y, en última instancia, se convertirían en lo que se ha llamado «*Homo cyberneticus*». Debido a sus raíces posmodernas, los relatos posthumanistas adoptan un fuerte enfoque crítico, tratando de tener presente la *historia magistra vitae* y de dislocar las perspectivas centradas en el ser humano. Obviamente, dado que el posthumanismo está pensado por humanos, eso puede resultar una tarea difícil. Aun así, esta fuerte crítica al humanismo es crucial para las reflexiones posthumanistas, por mucho que este descentramiento no

41 Cfr. Marshall McLuhan, *Understanding Media: the extensions of man* (Cambridge, MA et al: The MIT Press, 1964).

42 Cfr. Sherry Turkle, *The second self: computers and human spirit* (Nueva York: Simon & Schuster, 1984).

43 Algunos autores, por ejemplo, han comenzado a realizar lecturas posthumanistas de Platón, Dante, Shakespeare, cfr. Eileen A. Joy y Craig Dione, eds., «When did we become post/human?», *Postmedieval: a journal of Medieval Cultural Studies* 1, no. 1-2 (2010).

44 Cfr. Kevin Warwick, *The march of the machines: the breakthrough in artificial intelligence* (Londres: Century, 1997).

termine en una nueva estructura que simplemente reserve la tradicional. Hace más de un siglo, Dubois se preguntaba por la raza:

What shall be its functions in the future? Manifestly, some of the great races of today –particularly the Negro race—have not yet given to civilization the full spiritual message which they are capable of giving.⁴⁵

Haciendo hincapié en una genealogía integral de la humanidad, que se esfuerza por destronar los monopolios anteriores de las identidades sociales basadas históricamente en taxonomías jerárquicas de los cuerpos, el posthumanismo parece congénito a la realización social y espiritual prevista por Dubois. Todavía hay que tener en cuenta todas las perspectivas humanas, para ensalzar la diversificación y los nuevos relatos no sadomasoquistas del conflictivo, pero todavía egocéntrico, hombre blanco simbólico.⁴⁶

Cuerpos transhumanos

Al igual que el posthumanismo, el transhumanismo⁴⁷ surgió como movimiento a finales de los ochenta y principios de los noventa, orientando sus intereses en torno a un tema similar. Pero ambos movimientos no comparten las mismas raíces ni perspectivas⁴⁸. Mientras que el posthumanismo surge del posmodernismo, el transhumanismo busca sus orígenes en la ciencia y la tecnología, especialmente en las primeras ideas sobre la evolución humana. Reconoce a la Ilustración como una de sus fuentes, por lo que no se apropia del humanismo racional. El propio concepto de posthumano se interpreta de forma específicamente transhumanista. Para mejorar enormemente las capacidades humanas, el transhumanismo opta por una transformación radical de la condición humana mediante tecnologías existentes, emergentes y especulativas (como en el caso de la medicina regenerativa, la prolongación radical de la vida, la carga de la mente⁴⁹ y la criogenización); sugiere que la diversidad y la multiplicidad sustituirán la noción de

45 W.E.B. Du Bois, *The conservation of races (The American Negro Academy Occasional Papers, no. 2)* (Washington D.C.: The Academy, 1987), 11.

46 Esta definición genérica se refiere principalmente al sujeto simbólico de los discursos oficiales occidentales, asumiendo que no todos los hombres blancos encarnados de la historia han compartido tales esquemas.

47 El término fue acuñado en 1975 por el biólogo Julian Huxley. Cfr. Julian Huxley, «Transhumanism», en *New Bottles for new wine* (Londres: Chatto & Windus), 13-17.

48 Cfr. Francesca Ferrando, «Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism and New Materialisms: Differences and Relations», *Existenz* 8, no. 2 (2013): 26-32.

49 También definido como «emulación de todo el cerebro», el *mind uploading* describe el hipotético proceso de transferir o copiar una mente consciente de un cerebro a un sustrato no biológico, con los riesgos onto-epistemológicos de dualismo y mecanicismo que tal visión conlleva.

existir dentro de un único sistema, como un cuerpo biológico.⁵⁰ Para los transhumanistas, los seres humanos pueden llegar a transformarse tan radicalmente como para convertirse en «posthumanos». Según Kurzweil:

We will continue to have human bodies, but they will become morphable projections of our intelligence. [...] Ultimately software-based humans will be vastly extended beyond the severe limitations of humans as we know them today.⁵¹

En su transhumanismo democrático, Hughes reclama un acceso equitativo a estas mejoras tecnológicas, que de otro modo podrían estar limitadas a ciertas clases sociopolíticas y relacionadas con el poder económico, codificando en consecuencia la política racial y sexual.⁵²

Max More define la libertad morfológica como «la capacidad de alterar la forma corporal a voluntad a través de tecnologías como la cirugía, la ingeniería genética, la nanotecnología o el uploading»⁵³. Natasha Vita-More lleva más de diez años trabajando en el diseño de un cuerpo posthumano. Su proyecto es el de una mente visionaria:

Affected by this state of progress, human nature is at a crossroads. [...] We are questioning our human biology and challenging what it means to be biological.⁵⁴

Aun así, la tabla que representa algunas de las diferencias entre el cuerpo humano y el Primo Prototipo del siglo XXI es sólo una parte de la historia. El Primo Prototipo figura como «sin edad», con «genes reemplazables» y «actualizaciones». El cuerpo humano, en cambio, se define por su «vida útil limitada», sus «genes heredados» y por el hecho de que «se desgasta», entre otros términos. El género se marca como «restringido» (en comparación con la «cambiabilidad» de Primo Posthuman). La raza no se menciona. La edad debe ser superada. Pero este cuerpo humano no parece estar situado, ni pertenecer a una genealogía. La mayoría de los relatos transhumanistas sobre el cuerpo carecen de deconstruccionismo filosófico como práctica teórica. Hablar de la corporeidad humana como un conjunto que puede remodelarse convenientemente revela

50 Es interesante observar que los transhumanistas valoran el cuerpo humano y abogan por la autorresponsabilidad en el mantenimiento de la salud y el bienestar, con el fin de vivir más tiempo y mantener vivo el cuerpo biológico hasta que haya otras opciones disponibles –Agradezco a la Dra. Natasha Vita-More su aportación y aclaración sobre este punto.

51 Cfr. Ray Kurzweil, *The singularity is near: when humans transcend biology* (Nueva York: Viking, 2005), 324-325.

52 Cfr. James Hughes, *Citizen cyborg: why democratic societies must respond to the redesigned human of the futures* (Cambridge, MA: Westview Press, 2004).

53 Cfr. Max More, «Technological self-transformation: expanding personal extropy», *Extropy* #10 4, no. 2 (1993): 15-24.

54 Cfr. Natasha Vita-More, «The new genre: platform diverse body / substrate autonomous persons–(e.g. Primo Posthuman)», Presentación en *Ciber@RT*, (Bilbao, 2004). <http://www.natasha.cc/paper.htm>. Último acceso: 3 de agosto, 2013.

un enfoque reduccionista, basado en el dualismo cartesiano cuerpo/mente. Mi pregunta a este cuerpo aparentemente «neuro» que se está rediseñando es: ¿cómo van a afectar las historias y herencias del cuerpo humano histórico a nuestro futuro posthumano? El cuerpo, como lugar biológico y figurativo de las interacciones sociopolíticas, no es neutral; reafirmar sus discontinuidades, enfatizar las diferencias en lugar de borrarlas, es el estratégico *terminus a quo* para imaginar las próximas posthumanidades.

Conclusiones

Presentar la ontología del cuerpo humano como un proceso performativo y pluralista interdependiente con sus taxonomías y epistemologías proporciona una base teórica y una herramienta analítica para especular sobre los cuerpos posthumanos. Sin embargo, es posible que este marco no ofrezca un enfoque de espectro completo para describir las futuras encarnaciones. Por un lado, el concepto de «cuerpo» es humano e, inevitablemente, centrado en el ser humano. Por otro lado, lo «humano» es una etiqueta cambiante que se ha sostenido históricamente a través de reformulaciones generativas del «Otro» simbólico; en consecuencia, se ha atribuido en el marco del especismo, el racismo, el sexismo, el heterosexismo, el etnocentrismo, el clasismo, el edadismo, el elitismo y el capacitismo, entre otros -ismos. Además, podría ser innecesario pensar en términos de «post» al referirse al futuro de la humanidad, si conceptos como «tecnología» y «herramientas» son simbióticos a la manifestación biológica de lo humano en sí, desdibujando la tradicional división naturaleza/cultura. Aun así, el término «posthumano» revela un valor oculto en la comprensión social de las presentaciones narrativas del conocimiento. No sólo implica una perspectiva histórica de lo humano, sino que también, debido a su novedad en el vocabulario común, incita a repensar los significados de lo humano. Lugar histórico y biológico de diferencias interseccionales, el cuerpo humano parece múltiple. El ser humano se sitúa: nace un cuerpo femenino específico, en una época y un escenario geopolítico determinado; un individuo de una de las muchas especies que habitan la tierra. La humanidad ya no está en el centro del universo, no sólo porque el posthumanismo ha descentralizado lo humano, sino también porque el propio universo podría no tener centro. Por un lado, podríamos estar viviendo en un multiverso;⁵⁵ por otro, nuestro propio organismo se concebirá como un conjunto

55 Para una revisión científica y una reflexión teórica sobre el multiverso, *cfr.* Lisa Randall, *Warped Passages: unraveling the mysteries of the universe's hidden dimensions* (Nueva York: HarperCollins, 2005). Para un relato histórico sobre la noción de multiverso, desde la física cuántica hasta la cosmología, *cfr.* Brian Green, *The hidden reality: parallel universes and the deep laws of the cosmos* (Nueva York: Random House, 2011).

de órganos y formas de vida diferentes.⁵⁶ Y aun así, todo está conectado. La biodiversidad es una medida de la salud de los ecosistemas: «health», término inglés para aludir a «salud», deriva etimológicamente del protogermánico «hælp», que significa «entero».

Los discursos científicos y biotecnológicos contemporáneos están esculpiendo el futuro en un espectro más amplio de encarnaciones humanas alternativas, proponiendo una revisitación científica de las quimeras mitológicas, en un horizonte posthumano genérico y omnipresente. Pero las mismas tradiciones occidentales que ahora debaten sobre las poscorporaciones, han teorizado cultural y políticamente el cuerpo humano en términos de exclusión. ¿Cuánto énfasis debemos dar al pasado para reflexionar sobre el presente y sobre el tiempo venidero? La mejor manera de predecir los futuros es pensar en ellos. Pensar en los cuerpos posthumanos es una tarea filosófica y política, que implica la agencia humana. Las historias (*histories*) y «herstorias» (*herstories*) del cuerpo humano son las «herstorias» (*herstories*) e historias (*histories*) del ciborg. No sólo los pensadores posthumanistas y transhumanistas contemporáneos se referirán a ellas libremente, sino que las futuras generaciones de humanos, posthumanos y máquinas inteligentes tendrán que procesarlas para acceder a una comprensión más profunda de sí mismos.⁵⁷ Negar el feminismo, los estudios raciales, el poscolonialismo y todos los relatos realizados por sujetos que se han situado históricamente fuera de los discursos hegemónicos, ofrecerá una noción muy limitada de lo humano, y se erigirá como un repetitivo viaje del ego más del sujeto neutral omnisciente, carente de proporcionar una representación precisa de la humanidad como una forma de vida en evolución rica en diversidad.⁵⁸ Mi futuro es posthumano, pero mi posthumanismo está arraigado en un relato crítico integral de lo que significa ser humano.

56 Los humanos tienen diez veces más bacterias que células humanas; aun así, no pensamos en «ellos» como «nosotros». Cfr. Evelyn Fox Keller, «Society and health», Presentación en *The Darwin 2009 Festival* (Universidad de Cambridge, 2009). <http://www.coursehero.org/lecture/evelyn-fox-keller-society-and-health-tue-7-july>. Último acceso: 3 de agosto, 2013.

57 En su clásico estudio *Mind Children*, Moravec afirmaba sobre la IA: «estará en poder de nuestra descendencia artificial, y en su beneficio, recordar casi todo sobre nosotros, incluso, quizás, el funcionamiento detallado de las mentes humanas individuales». Hans Moravec, *Mind Children: the future of robot and human intelligence* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988), 1.

58 Según Gould, la evolución no se dirige hacia la complejidad, sino hacia la diversificación. Cfr. Stephen Jay Gould, *Full house: the spread of excellence from Darwin to Plato* (Nueva York: Three Rivers Press, 1996).

Referencias

- Braidotti, Rosi. «Signs of wonder and traces of doubt: on teratology and embodied differences». En *Between monsters, goddesses and cyborgs: feminist confrontations with science, medicine and cyberspace*, editado por Nina Lykke y Rosi Braidotti, 135-152. Londres: Zed Books, 1996.
- Braidotti, Rosi. *The posthuman*. Cambridge: Polity Press, 2013.
- Butler, Judith. *Undoing gender*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Clynes, Manfred y Kline, Nathan. «Cyborgs and Space». *Astronautics* 14, no. 9 (1960): 26-27, 74-76.
- Derrida, Jacques. *The animal that therefore I am*. Nueva York: Fordham University Press, 2008.
- Du Bois, W.E.B. *The conservation of races (The American Negro Academy Occasional Papers, no. 2)*. Washington D.C.: The Academy, 1987.
- Ferrando, Francesca. «Posthumanism, Transhumanism, Antihumanism, Metahumanism and New Materialisms: Differences and Relations». *Existenz* 8, no. 2 (2013): 26-32.
- Firestone, Shulamith. *The dialectic sex: the case for feminist revolution*. Nueva York: Quill William Morrow, 1970.
- Foucault, Michel. *The order of things: an archaeology of the human sciences*. Nueva York: Random House, 1970.
- Foucault, Michel. *The history of sexuality, Vol. 1*. Londres: Penguin, 1998.
- Gehlen, Arnold. *Man in the age of technology (European perspectives)*. Nueva York: Columbia University Press, 1980.
- Gimbutas, Marija. *The Gods and Goddesses of old Europe: 7000 to 3500 BC myths, legends and cult images*. Berkeley et al: University of California Press, 1974.
- Goldberg, David Theo. *Racist Culture: Philosophy and the politics of meaning*. Cambridge (MA): Blackwell Publishers, 1993.
- Gould, Stephen Jay. *Full house: the spread of excellence from Darwin to Plato*. Nueva York: Three Rivers Press, 1996.
- Green, Brian. *The hidden reality: parallel universes and the deep laws of the cosmos*. Nueva York: Random House, 2011.
- Haraway, Donna. «Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective». En *Feminism and Science*, editado por E. Keller y H. Longino, 249-263. Nueva York: Oxford University Press, 1996.

- Harding, Sandra. *The «Racial» Economy of science: toward a democratic future*. Bloomington et al: Indiana University Press, 1993.
- Hayles, N. Katherine. *How we became posthuman: virtual bodies in cybernetics, Literature, and informatics*. Chicago et al: The University of Chicago Press, 1999.
- Hassan, Ihab. «Prometheus as performer: toward a Posthumanist Culture?». *The Georgia Review* 31, no. 4 (1977): 830-850.
- Heidegger, Martin. *The question concerning technology and other essays*. Nueva York: Harper Tochbooks, 1977.
- Hughes, James. *Citizen cyborg: why democratic societies must respond to the redesigned human of the futures*. Cambridge (MA): Westview Press, 2004.
- Huxley, Julian. «Transhumanism». En *New Bottles for new wine*, 13-17. Londres: Chatto & Windus, 1957.
- Irigaray, Luce. *Speculum of the Other Woman*. Nueva York: Cornell University Press, 1985.
- Joy, Eileen A. y Dione, Craig, eds. «When did we become post/human?». *Postmedieval: a journal of Medieval Cultural Studies* 1, no. 1-2 (2010).
- Keller, Evelyn Fox. «Society and health». Presentación en *The Darwin 2009 Festival* (Universidad de Cambridge, 2009). <http://www.coursehero.org/lecture/evelyn-fox-keller-society-and-health-tue-7-july>. (último acceso: 3 de agosto, 2013).
- Kete, Kathleen. «Animals and ideology: the politics of animal protection in Europe». En *Representing animals*, editado por Nigel Rothfels, 19-34. Bloomington et al: Indiana University Press, 2002.
- Kristeva, Julia. *Powers of horror: an essay on abjection*. Nueva York: Columbia University Press, 1982.
- Kristeva, Julia. *Revolution in poetic language*. Nueva York: Columbia University Press, 1984.
- Kurzweil, Ray. *The singularity is near: when humans transcend biology*. Nueva York: Viking, 2005.
- Latour, Bruno y Woolgar, Steve. *Laboratory life: the social construction of scientific facts*. Princeton: Universidad de Princeton, 1986.
- Latour, Bruno. *Science in action: how to follow scientist and engineers through society*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1987.
- Leroi-Gourhan, André. *L'homme et la matière*. París: Albin Michel, 1943.
- Leroi-Gourhan, André. *Gesture and Speech*. Cambridge (MA) et al: MIT Press, 1993.

- Linnaeus, Carl. *Systema Naturae per regna tria naturae: secundum classes, ordines, genera, species, cum characteribus, differentiis, synonymis, locis*—Editio Decima, Reformata. Holiae: Laurentius Salvius, 1758.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: the extensions of man*. Cambridge (MA) et al: The MIT Press, 1964.
- Merchant, Carolyn. *The death of nature: women, ecology, and the scientific revolution*. Nueva York: HarperCollins, 1980.
- Moravec, Hans. *Mind Children: the future of robot and human intelligence*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1988.
- More, Max. «Technological self-transformation: expanding personal extropy». *Extropy* #10 4, no. 2 (1993): 15-24.
- Price, Janet y Shildrick, Margrit, eds. *Feminist theory and the body: a reader*. Nueva York: Routledge, 1999.
- Randall, Lisa. *Warped Passages: unraveling the mysteries of the universe's hidden dimensions*. Nueva York: HarperCollins, 2005.
- Schiebinger, Londa. «Theories of gender and race». En *Feminist theory and the body: a reader*, editado por Janet Price y Margrit Shildrick, 21-31. Nueva York: Routledge, 1999.
- Schiebinger, Londa. «Taxonomy for human beings». En *The Gendered Cyborg: a reader*, editado por Gill Kirkup et al, 11-37. Nueva York: Routledge, 2000.
- Singer, Peter. *Animal liberation: a new ethics for our treatment of animals*. Nueva York: New York Review, 1975.
- Stiegler, Bernard. *Technics and time, 1: The fault of Epimetheus*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Turkle, Sherry. *The second self: computers and human spirit*. Nueva York: Simon & Schuster, 1984.
- Vita-More, Natasha. «The new genre: platform diverse body / substrate autonomous persons—(e.g. Primo Posthuman)». Presentación en *Ciber@RT*, (Bilbao, 2004). <https://www.natasha.cc/paper.htm>. (último acceso: 3 de agosto, 2013).
- Warwick, Kevin. *The march of the machines: the breakthrough in artificial intelligence*. Londres: Century, 1997.
- Warwick, Kevin. *I, Cyborg*. Chicago: University of Illinois Press, 2004.
- Woese, Carl. «The universal ancestor». *Proceedings of the National Academy of Science of the United States of America* 95, no. 12 (1998): 6854-6859.
- Yancy, Georg. *Black bodies, white gazes: the continuing significance of race*. Lanham et al: Rowman & Littlefield Publishers, 2008.

EL ROSTRO AUMENTADO: TRAYECTORIAS TECNOLÓGICAS DE LO FALSO



MASSIMO LEONE ^I

Resumen:

Los rostros humanos resultan de dialécticas múltiples y complejas entre naturaleza y cultura, interioridad y exterioridad, individuo y sociedad. Cada rostro es, por lo tanto, a la vez una fuente de significación espontánea y una de comunicación más o menos intencional y planificada. Sin embargo, en la historia de las culturas se manifiesta periódicamente el mito de rostros artificiales, producidos espontáneamente por la naturaleza fuera de la procreación o fruto del caso, obra de la transcendencia o, en la época actual, de la inteligencia artificial. El ensayo analiza las dichas dialécticas y recorre estas trayectorias culturales para interrogarse sobre la semiótica del rostro artificial. ¿Qué sentido se vehicula, en una cultura, cuando esté asociado a un rostro de origen misteriosa?

Palabras clave: rostros artificiales, pareidolia, imágenes aquiripoetas, inteligencia artificial, semiótica.

Abstract:

Human faces result from multiple and complex dialectics between nature and culture, interiority and exteriority, individual and society. Each face is, therefore, both a source of spontaneous signification and one of more or less intentional and planned communication. In the history of cultures, however, there periodically appears the myth of artificial faces, produced spontaneously by nature outside of procreation or the fruit of chance, the work of transcendence or, in the current era, artificial intelligence. The essay analyzes the abovementioned dialectics and traces these cultural trajectories so as to wonder about the semiotics of the artificial face. What meaning is conveyed, in a culture, when it is associated with a face of mysterious origins?

Keywords: artificial visages, pareidolia, achiropoietia images, artificial intelligence, semiotics.

I Universidad de Turín / Universidad de Shanghai / FRIAS – Freiburg Institute of Advanced Studies, Universidad de Friburgo.

«A year spent in artificial intelligence is enough
to make one believe in God»².

1. Para una semiótica cultural de las tecnologías faciales

El enigma de los rostros artificiales es que no hay rostros que sean totalmente naturales, pero no hay rostro tampoco que no sea en parte natural. Los simulacros de rostros, no importa cómo se creen (dibujo, pintura, escultura, hasta las creaciones algorítmicas de las redes neuronales), en el fondo siempre deben depender de rostros biológicos que existen en algún lugar, en algún momento, y de alguna manera. Al mismo tiempo, cada uno de estos rostros biológicos presenta un fenotipo que está influenciado por el lenguaje, la cultura, y la moda, con la inclusión de la moda de los mismos simulacros faciales. Nuestros retratos apuntan a los rostros naturales, pero éstos apuntan a aquellos. Sin embargo, el estudioso de rostros no puede limitarse a proclamar este enigma. También debe diseccionarlo. Debe, para cada caso y categoría de elementos faciales, delinear el umbral entre naturaleza y cultura, transmisión genética y lenguaje. Esta operación es indispensable en relación al enfoque semiótico, para el cual, no se debe olvidar, «realidad» y «artificialidad», «naturalidad» y «simulacro» no son valores absolutos sino, por el contrario, resultados contrastivos: retratos fotorrealistas de caras biológicamente inexistentes generados por redes neuronales parecen extremadamente realistas para el espectador de principios de la década de 2020, pero ¿lo seguirán siendo dentro de diez o veinte años? La respuesta depende de la historia de la comunicación facial, que incluye la historia de la tecnología facial, es decir, la serie de dispositivos y técnicas a través de los cuales se «fabrican» los rostros, desde la ingeniería genética hasta el maquillaje, desde la cirugía plástica hasta los filtros digitales.

1 Esta publicación es el resultado de un proyecto que ha recibido financiación del Consejo Europeo de Investigación (ERC) en el marco del programa de investigación e innovación «Horizon 2020» de la Unión Europea (acuerdo de subvención n° 819649 - FACETS); una primera versión de este texto ha sido presentada como conferencia plenaria en el simposio «Next: Imaginar el postpresente», Universidad Católica Andrés Bello de Caracas, Venezuela, 15 de mayo de 2020; agradezco mucho a Victoria Dos Santos y Humberto Valdivieso por la oportunidad. El tiempo y la concentración para editar la versión final del ensayo se encontraron gracias a una beca del Instituto de Estudios Avanzados de Friburgo (FRIAS), Universidad de Friburgo, Alemania (programa de investigación e innovación «Horizon 2020» de la Unión Europea en el marco del acuerdo de subvención Marie Skłodowska-Curie n° 754340); agradezco al Instituto y a su Director, el Prof. Dr Bernd Kortmann, a su equipo administrativo, y al asistente de investigación, el Dr Roland Muntschick.

2 Alan Perlis, «Epigrams on Programming», *ACM SIGPLAN Notices* 17, no. 9 (1982): 7-13 (Nueva York, NY: Association for Computing Machinery), *Epigram* n. 79. DOI:10.1145/947955.1083808.

Por un lado, tecnologías faciales obsoletas pueden ser reemplazadas por nuevos dispositivos, cuyos resultados de alguna manera transmiten una sensación aumentada de realismo. Eso suele implicar una desnaturalización de las tecnologías pasadas y una naturalización de las nuevas. Hasta el final de la modernidad, los retratos renacentistas probablemente fueron el mayor logro humano en términos de realismo visual en la representación facial; sin embargo, fueron degradados a mero «arte» tras la invención de la fotografía. El punto de la semiótica es de estudiar las condiciones de creación de sentido que dan lugar a esta diferencia. La fotografía elimina la mediación semiótica del pintor, la automatiza y la empotra en un proceso mecánico. La consecuencia es un aumento de la indexicalidad. La realidad parece verse más de cerca en una fotografía que en una pintura, aunque la mediación no haya desaparecido realmente en la primera, sino que se haya desplazado dentro de la máquina y hacia sus inventores. Al mismo tiempo, como Walter Benjamin lo señaló por primera vez en términos filosóficos, eso otorga un nuevo valor artístico a la tecnología anterior: dado que la pintura ya no puede ser valorada por su «realismo objetivo», es alabada cada vez más por su «idealismo subjetivo». Los seguidores de Benjamin a menudo olvidan esta verdad: la fotografía disminuyó el aura de las pinturas como artefactos, pero aumentó el de la pintura como técnica y arte. En efecto, si una nueva tecnología facial promete más indexicalidad que la anterior, eso suele tener un efecto retroactivo, enfatizando el valor simbólico de la segunda: después de la fotografía, en la pintura ya no alabamos la técnica, sino el estilo y el capricho inventivo. Esto puede dar lugar a un efecto paradójico: tras la invención de la fotografía, un retrato pintado puede ser juzgado como más cercano a la «verdad del rostro» que una fotografía del mismo, ya que esta última es el producto de un proceso mecánico, mientras que el primero implica una capacidad subjetiva de introspección.

En otros términos, si la naturalidad o la artificialidad de un rostro son efectos semióticos, relacionados a la historia de la tecnología facial, esta historia no es lineal ni evolutiva; al revés, se caracteriza por intrincadas paradojas. La forma en la que una cultura construye la naturaleza de un rostro, así como la forma en la que la naturaleza sustenta las culturas del rostro, deben ser investigadas ambas por medio de herramientas sofisticadas, atentas al predicamento comunicativo de la cara. De hecho, si la primera verdad sobre el rostro es que es siempre al mismo tiempo tanto natural como cultural, la segunda concierne su intrínseca invisibilidad para el sujeto, exactamente al mismo tiempo que se ofrece a la intersubjetividad. Nadie nunca puede ver su propia cara. La invención y el perfeccionamiento del espejo introdujeron la posibilidad del reflejo, pero nuestro rostro en el espejo no es nuestro rostro; se invierte, se aplanan, adquiere una apariencia vidriosa; por no hablar de la calidad del espejo en sí mismo, opacando, distorsionando, sesgando la imagen reflejada. La invisibilidad del rostro es consecuencia

de su anatomía natural: la evolución de la especie ha situado sus órganos de la visión, los ojos, exactamente en el medio del rostro, junto con los órganos del olfato y del gusto; la orejas, que nos permiten oír, no están lejos, al lado izquierdo y derecho de la cara. Mucho de lo que podemos percibir del mundo proviene de esta pequeña área de nuestro cuerpo, del plexo de ojos, nariz y boca con orejas adyacentes, pero eso es también lo que determina su imperceptibilidad, especialmente en lo que respecta a la visión: podemos saborear nuestros propios labios y oler nuestra propia nariz, pero no podemos ver nuestros propios ojos, aunque podamos cerrarlos y observar el espectáculo óptico de nuestra oscuridad interior. El rostro, por lo tanto, es el lugar invisible desde el que el mundo que nos rodea adquiere su visibilidad. Eso lo convierte en la fuente de la subjetividad por excelencia, el punto inescrutable desde el que vemos la realidad que nos rodea. Por eso, en muchas culturas y lenguas, el rostro no es sólo una superficie sino también y sobre todo una interfaz, una plataforma biológica que ofrecemos al mundo y a través de la cual lo recibimos visualmente. En varias lenguas, como en el latín «*visus*» el rostro está etimológicamente conectado a la idea de ver y ser visto, estar presente visualmente al mundo y recibir su presencia visual.

El rostro, por lo tanto, surge de una doble dialéctica: no sólo entre naturaleza y cultura, sino también entre dar y recibir, presentar y contemplar, ofrecer y aceptar. El rostro que tenemos, el rostro que somos, es siempre una mezcla de biología y lenguaje, pero también es una mezcla de nosotros y los demás, de cómo pretendemos presentarnos y de cómo realmente somos interpretados. Toda la etno-metodología del rostro, desde Erving Goffman en adelante, se deriva de este presupuesto. Nuestro rostro es, de hecho, no sólo una superficie, y no sólo una interfaz, sino también un texto. Es una proposición de significado. Tal naturaleza textual es evidente en los simulacros: un retrato será percibido, leído y valorado como resultado de una interacción muy compleja entre la intención del pintor, la materialidad del retrato, y la disposición de sus espectadores. Pero no sólo el rostro representado, sino también el presentado es un texto, pues como un texto lo preparamos para el mundo, mediante una mezcla de intenciones y espontaneidad; como un texto, nuestro rostro es material, presentándose como superficie corporal pero también como soporte para odontología, cosmética, peluquería, piercings, tatuajes, etc.; como un texto, finalmente, este rostro está escrito (por la naturaleza, por nosotros mismos, por la sociedad) así como se lee, y se malinterpreta en determinadas circunstancias: de ahí el antiguo y aún vigente sueño de desarrollar técnicas infalibles para la lectura y decodificación de rostros, desde la fisiognomía en adelante.

Si el rostro es un texto en el umbral entre la naturaleza y la cultura, la subjetividad y la intersubjetividad, nosotros y los demás, entonces su supuesta «naturalidad» o «artificialidad» no debe medirse en términos absolutos, sino como resultado de un

encuentro de condiciones y estrategias, significación y comunicación. Los rostros siempre significan, lo que quiere decir que su sentido nunca se deriva puramente de una intencionalidad, pero también con frecuencia comunican, y en realidad son el soporte más común para la interacción interpersonal humana. Por lo tanto, un estudio semiótico de los «rostros artificiales» —que es también inextricablemente un estudio de los «rostros naturales»— debe dar lugar esencialmente a una tipología razonada de «modos de producción facial», paralela a esa tipología de «modos de producción de signos» incluida por Umberto Eco como sección final de su monumental *Tratado de semiótica*³.

Dado este marco conceptual, la «artificialidad» de un rostro no es, por lo tanto, una característica sino una condición relacional, producto de un conjunto de variables y de sus valores. La primera variable es la «dependencia biológica» de un rostro. Un rostro que parece conectado a una cabeza viva, y a un cuerpo vivo, sin duda emanará una irresistible sensación de «naturalidad». Sin embargo, eso no excluye que una cara de este tipo incluso pueda ser juzgada como «artificial», por ejemplo, si aparece como transformada por gruesas capas de maquillaje llamativo, o si se distorsiona en las muecas de un actor. Y eso tampoco descarta que un efecto de realidad intenso pueda emanar de rostros independientes de cabezas y cuerpos vivos, como es el caso de los retratos fotorrealistas producidos por redes neuronales. En esta circunstancia, sin embargo, la inquietud inducida por la representación facial justamente resultará de este contraste: «ciertamente no vive, pero parece vivo» (*Uncanny Valley*, «el valle inquietante»). La sensación de lo siniestro es aún más intensa cuando no sólo el rostro sino también su representación esté desconectada de la vida humana: aparece un rostro en el campo visual, pero no está relacionado con un cuerpo vivo, y no está hecho por una mano humana. Ese es el caso de todas esas imágenes faciales que parecen emerger independientemente de cualquier intencionalidad: iconos «aquiropoetas» de deidades o santos, pero también rostros pareidólicos en troncos y nubes y, más recientemente, *selfies* tomados accidentalmente por animales no humanos. Estos rostros que emergen en las nubes, en los troncos, en las pinturas, así como de los dispositivos electrónicos dejados en la naturaleza, divierten porque desafían la idea básica de que un rostro debe estar unido a un cuerpo y que una representación facial debe estar conectada a una intencionalidad. Sin embargo, la diversión va acompañada de perplejidad: ¿quién «creó» realmente esos rostros? ¿El caso? ¿La trascendencia? ¿La trascendencia a través del caso? ¿O un algoritmo que convierte el azar en el principio de su funcionamiento y, como consecuencia, parece adquirir una especie de «aura» trascendente?

Ahora sabemos que, en muchos casos, es la mente la que «ve» caras donde no están; es el cerebro que está obligado por su evolución natural a reconocer rostros en el

3 Cfr. Umberto Eco, *Trattato di semiótica generale* (Milán: Bompiani, 1975).

entorno. Sin embargo, esta reciente explicación neurofisiológica no elimina la sensación de asombro que producen los rostros artificiales. Es el asombro que rodea el paralelo entre, por un lado, lo que crea la naturaleza —rostros biológicos de los individuos a través de la reproducción genética de la especie— y lo que aparentemente es creado por la naturaleza más allá de esa reproducción, o por los humanos a través de la creación de simulacros. La naturaleza parece haber enfatizado el valor de la singularidad en la producción biológica de rostros humanos, con la única inquietante excepción de los gemelos idénticos, pero ¿cuánto de esa singularidad puede insuflarse en las representaciones faciales que producen otras agencias? ¿Qué tan individuales pueden ser los rostros artificiales en comparación con la aparente singularidad de los rostros «naturales»? ¿Y cuál es el impacto cultural de los avances cada vez más rápidos en la tecnología de reconocimiento facial, que parece convertir cada vez más la singularidad de los rostros en una cuestión de mensurabilidad, computación y clasificación? Aún más relevante, a medida que la inteligencia artificial avanza en la simulación de la singularidad facial, ¿perderán también su aura los rostros «naturales», como las obras de arte después de la invención de la fotografía? ¿Viviremos en la época incierta de una «reproducción mecánica» del rostro?

En cierto sentido, esto ya está pasando. Los *deep fake* [«falsos profundos»] y las otras tecnologías faciales del *trolling* (a inclusión de los «ataques GAN») enturbian el agua del reconocimiento facial, difuminando cada vez más la diferencia entre un rostro «natural» y uno «artificial», entre el rostro y sus simulacros. Es una incertidumbre que da lugar, entonces, a toda una serie de interesantes fenómenos de desnaturalización y re-naturalización. En muchas sociedades y culturas tradicionales, la máscara es el epítome del rostro artificial, ya que se superpone al rostro «real» y, por lo tanto, *ipso facto* lo «naturaliza» por su mera existencia: una máscara cubre un rostro, pero también siempre lo descubre de alguna manera. En otros términos, la máscara señala la visibilidad de lo que está oculto, ocultando el hecho que, como se enfatizó anteriormente, nadie puede verse la cara y la cara debe ser vista siempre a través de una mirada ajena, como una máscara que presentamos a la vez intencional y no intencionalmente. La producción masiva de máscaras digitales está agregando una intensidad adicional a las preocupaciones humanas ancestrales: ¿cuál es mi rostro «real»? ¿Y cuál es el rostro «real» de los demás? ¿Puedo confiar en lo que veo en los rostros de otras personas? ¿Y confiarán ellos en el mío? ¿Hay algo de verdad en los simulacros faciales o son siempre sombras poco fiables de una esencia que no se puede captar? ¿Es la cara todavía central en la comprensión mutua humana, o es ella, y tal vez lo haya sido siempre, un espléndido truco de la naturaleza, la ilusión de que podemos ver a los demás, distinguirlos, reconocerlos, y —lo que más importa—, penetrar a través de sus rostros visibles en sus mentes invisibles?

2. Variedades de caras artificiales

Aunque, como se señaló en el apartado anterior, el significado de un rostro es siempre en cierta medida involuntario (el efecto comunicativo de un rostro biológico no puede controlarse por completo; la representación de un rostro siempre depende de una cierta «tecnología facial»), la reflexión sobre la naturalidad / artificialidad del rostro es particularmente interesante en aquellos casos en los que no sólo el significado del rostro, sino también el propio rostro con sus rasgos somáticos y visuales parece tomar forma sin una intencionalidad humana y más allá del dominio de la reproducción genética natural. En estos casos también, como se verá, una pura artificialidad debe excluirse, ya que una huella indexical siempre de alguna manera relaciona el rostro con la naturaleza o con la intencionalidad humana. Sin embargo, las tradiciones que imaginan un «rostro puramente artificial» representan un tema sumamente interesante, ya que su estudio conlleva a importantes conocimientos sobre la esencia del rostro en las interacciones y culturas humanas.

La idea de unas imágenes faciales⁴ provocadas por agencias no humanas⁵ y no relacionadas con la mera procreación es antigua⁶. Por un lado, en lo que respecta a la

4 Por «imágenes faciales» se entienden aquí, en general, todas las configuraciones visuales capaces de evocar, en la percepción de un espectador, la idea de un rostro.

5 En este caso, la definición de agencia como tal y su calificación como «no humana» no dejan de ser problemáticas. La determinación de si los seres humanos son libres o están obligados a dar lugar a imágenes es un enigma filosófico, ya que se trata de distinguir una agencia específicamente humana en oposición a una no humana. Por ejemplo, en los reconocimientos pareidólicos de imágenes faciales, no es sencillo distribuir la agencia que las crea entre, por un lado, la configuración material que resulta en el patrón visual de pareidolia y, por otro lado, la interpretación humana de estos estímulos visuales dispuestos en forma de rostro.

6 La literatura sobre el tema las denomina «imágenes casuales» o «imágenes naturales», según se piense que fueron creadas por accidentes que involucran, al menos en cierta medida, la agencia del ser humano o por procesos naturales no afectados por la acción humana. Sin embargo, ambas denominaciones conllevan un cuestionamiento filosófico sobre el complejo tema de la definición del «azar» y la igualmente compleja cuestión de definir la «naturaleza». La serie de problemas enumerados en estas primeras notas a pie de página prueban, sin embargo, la relevancia filosófica de las imágenes faciales que no son provocadas por la acción humana. Quizás, la forma más neutral de denominarlas sea «imágenes faciales involuntarias», es decir, imágenes de rostros que no son el resultado de un proyecto humano explícito de representar un rostro. Sin embargo, como se verá en el volumen, esta denominación también se complica por el hecho de que probablemente no existan imágenes faciales puramente intencionales, dado que también las imágenes faciales naturales, es decir, la percepción humana de rostros biológicos, a menudo conduce a la atribución de un significado involuntario a estos mismos rostros. La literatura esencial sobre imágenes «casuales» y «naturales», a inclusión de las faciales, incorpora a Heinz Ladendorf, «Zur Frage der künstlerischen Phantasie», en *Museion: Studien aus Kunst und Geschichte für Otto Förster*, eds. Heinz Ladendorf y Horst Vey (Colonia: M. DuMont Schanberg, 1960), 21-35; Horst W. Janson «Chance Images», en *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, ed. Philip Wiener (Nueva

recepción visual (o, más bien, la «invención») de tales rostros, los seres humanos parecen estar neuro-fisiológicamente inclinados a la pareidolia, es decir, la tendencia a reconocer estructuras similares a rostros en patrones visuales que en realidad no representan caras intencionalmente, como en las configuraciones visuales naturales (la corteza de los troncos de los árboles o el vapor de agua de las nubes)⁷. Tal inclinación biológica también está ligada a algunas huellas y tendencias culturales: fuentes antiguas en varias tradiciones culturales narran de imágenes de rostros que aparecieron prodigiosamente en piedras, gemas, paisajes, etc.⁸, o subrayan el papel del azar, o de agencias análogas, en la creación artística de imágenes faciales. En eso se ha hecho hincapié aún más en el arte moderno⁹. Pero incluso en la religión, a menudo se ha imaginado deidades capaces de manifestarse a través de imágenes faciales milagrosas, llamadas «aquiropoetas», sin la intervención de ninguna agencia humana.

En la época digital, habría que extender la investigación en este campo variado a las tendencias actuales en la creación de «rostros artificiales»: en el ámbito tecnológico,

York: Scribner, 1973), 340-353; Stewart Guthrie, *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion* (Oxford, UK: Oxford University Press, 1993); y James Elkins, *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity* (Nueva York: Routledge, 1999); *cfr.* también Richard Brilliant, «The Metonymous Face», *Social Research* 67, no. 1 (2000): 25-46 y Richard Brilliant, «Faces Demanding Attention», *Gesta* 46, no. 2 (2007): 91-99.

7 La abundante literatura sobre el tema incluye a Giuseppe Iaria et al., «A Case of Persistent Visual Hallucinations of Faces Following LSD Abuse: A Functional Magnetic Resonance Imaging Study», *Neurocase* 16, no. 2 (2010): 106-118; Kohske Takahashi y Katsumi Watanabe, «Gaze Cueing by Pareidolia Faces», *i-Perception* 4 (2013): 490-2; Jiangang Liu et al. «Seeing Jesus in Toast: Neural and Behavioral Correlates of Face Pareidolia», *Cortex* 53 (2014): 60-77; Masaharu Kato y Ryoko Mugitani, «Pareidolia in Infants», *PLoS ONE* 10, no. 2 (2015): e0118539; más recientemente, Colin Palmer y Colin W.G. Clifford, «Face Pareidolia Recruits Mechanisms for Detecting Human Social Attention», *Psychological Science* 31, no. 8 (2020): 1001-1012.

8 Para una reseña de la literatura sobre el tema y otras consideraciones semióticas al respecto, *cfr.* Massimo Leone, «Nature and Culture in Visual Communication: Japanese Variations on Ludus Naturae», *Semiotica*, (2016): 213245, DOI 10.1515/sem-2015-0145; David Zagoury, «The Autonomous Maker within: 'Fantasia' in Sixteenth-Century Italian Art Theory (1501-1568)» (Tesis de Doctorado, Cambridge, UK, Universidad de Cambridge, Queens College, 2016), sobre el concepto renacentista de «fantasia» como capacidad mental para formar imágenes a partir de patrones visuales abstractos.

9 *Cfr.* Meredith Malone et al., *Chance Aesthetics* (St. Luis: Washington University, Mildred Lane Kemper Art Museum, 2009) sobre estética casual; Margaret Iversen, ed., *Chance* (Cambridge, MA, MIT Press, 2010); Herbert Molderings, *Duchamp and the Aesthetics of Chance* (Nueva York: Columbia University Press, 2010), sobre Duchamp; y Denis Lejeune, *The Radical Use of Chance in 20th Century Art* (Amsterdam: Rodopi, 2012); sobre el azar en la fotografía, véase Robin Kelsey, *Photography and the Art of Chance* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015); sobre el arte algorítmico, desde una perspectiva semiótica, *cfr.* Fabrizio Augusto Poltronieri, «The Visual Theogonies: Chance, Control, Automation, and Algorithmic Art», *Journal of Gaming & Virtual Worlds* 10, no. 3 (2018): 287-93; sobre la relación entre el azar en el arte y el azar en biología, *cfr.* Clement Adelman, «Chance in Art and Biology», *Leonardo* 53, no. 1 (2020): 117-19.

a través de redes generativas adversariales (GAN) y en robótica; en medicina, mediante cirugía estética y trasplantes de rostros; en las artes, con especial atención a la creación provocativa de máscaras como «rostros artificiales» por artistas digitales contemporáneos como Leonardo Selvaggio y otros. La neurofisiología y la psicología cognitiva, la historia visual y el arte digital, la inteligencia artificial y la cirugía plástica constituyen el atrevido perímetro interdisciplinario de este estudio, que el presente autor conduce junto con un equipo en el marco del un programa de financiación de la Unión Europea (ERC Consolidator Grant 2018: FACETS: «Face Aesthetics in Contemporary E-Technological Societies», 1 de junio de 2019 - 1 de diciembre de 2024). Dentro de este perímetro el presente ensayo investiga un tema específico: la relación entre agencia e imágenes faciales.

Como indica una vasta literatura, el rostro es la interfaz más versátil de la interacción humana: la mayoría de las sociedades conocidas simplemente no podrían funcionar sin rostros. A través de ellos, los seres humanos manifiestan y perciben cogniciones, emociones y acciones, pudiendo así coordinarse entre sí. La centralidad del rostro es tal que a menudo también se atribuye a entidades no humanas, como animales, plantas, objetos o incluso alimentos¹⁰, paisajes y, en ciertas circunstancias, países enteros con su patrimonio cultural. Simétricamente, desfigurar a las personas significa literalmente negar sus rostros, degradar su humanidad. Esta centralidad del rostro es el resultado de la evolución biológica, así como el producto de la pos-especiación cultural y de la contextualización social. Por un lado, como ya demostró Darwin en un ensayo seminal, la expresión facial de algunas emociones, como la vergüenza, no se puede fingir; por otro lado, innumerables dispositivos culturales pueden alterar los rostros, desde el maquillaje hasta el tatuaje, desde la peluquería hasta la cirugía estética.

La centralidad social del rostro se manifiesta también en la omnipresencia de sus representaciones. El cerebro humano está programado para detectar patrones visuales en forma de rostro en el entorno, como indican el fenómeno de la pareidolia o el síndrome de Charles Bonnet. Al mismo tiempo, la mayoría de las culturas humanas han representado ampliamente el rostro humano en múltiples contextos, con diversos materiales y mediante diferentes técnicas, desde las máscaras funerarias del antiguo Egipto hasta los retratos hiperrealistas del arte digital actual. La representación del rostro, además, juega un papel primordial en las religiones, con el cristianismo estableciendo la tradición –influyente a larguísimo plazo– de una deidad que se muestra a sí misma a través de un rostro humano en la encarnación, mientras que otras tradiciones, como el judaísmo o el islam, regulan estrictamente la representación del rostro humano para evitar la blasfemia¹¹.

10 Cfr. Massimo Leone, «On the Face of Food», en *Food for Thought: Nourishment, Culture, Meaning*, eds. Simona Stano y Amy Bentley (Dordrecht: Springer, 2021), 23-37.

11 Cfr. Massimo Leone, «On the Face of Food».

Dentro de este marco trans-histórico y trans-cultural complejo, el citado proyecto (FACETS, año 01) se enfoca esencialmente en una hipótesis sencilla: dado que la cara es tan central en el comportamiento humano, imágenes faciales que son consideradas como producidas por una agencia no-humana reciben un aura especial a lo largo de la historia y de las culturas, como si estuvieran dotadas de poderes extraordinarios. Además, dado que en muchas sociedades el rostro se lee como la manifestación más importante de la interioridad, a las imágenes de rostros «no hechas por mano de hombre» se les atribuye un estado de autenticidad y veracidad, como si fueran la expresión más sincera de algunas agencias que de otro modo serían invisibles. Con el fin de probar esta hipótesis, el proyecto cruza varias metodologías.

En primer lugar, se centra en el fenómeno de la cognición facial conocido como «pareidolia»: la capacidad cognitiva para detectar rostros en un entorno visual confuso ha sido seleccionada como adaptativa por la evolución natural (los individuos dotados de tal capacidad podían, por ejemplo, percibir rostros o bozales de predadores escondidos detrás de un arbusto); por consiguiente, esta capacidad es ahora parte de la cognición visual de todos los seres humanos y se activa en determinadas circunstancias psicológicas y contextuales: ver rostros en troncos o en nubes es un fenómeno común, que precisamente deriva de tal evolución. Por lo tanto, más evidencias neurofisiológicas, como las aportadas por pacientes que padecen el llamado «síndrome de Bonnet», apuntan a la existencia de un módulo cerebral específico para la detección de rostros en el entorno: individuos con privación visual (por ceguera senil, por ejemplo), comienzan a crear espontáneamente estímulos visuales dentro de sus mentes, a menudo en forma de caras monstruosas. Tal evidencia neurofisiológica se puede relacionar con la cuestión sociocultural de las imágenes faciales «no creadas por el hombre»: dado que los seres humanos parecen estar inclinados a «ver rostros en la naturaleza», ¿cuál es el estatus que les atribuyen? ¿El de imágenes faciales espontáneas? ¿O los consideran como derivados de una especie de intencionalidad?

Una segunda faceta del proyecto relaciona esta cuestión con la tradición transcultural de las «imágenes naturales». En muchas tradiciones visuales, fuentes antiguas relatan episodios de imágenes faciales que aparecen prodigiosamente en la naturaleza, y no sólo en troncos y nubes, como en la pareidolia, sino también en piedras y gemas. Plinio el Viejo relata varios episodios de este tipo en su *Historia natural*, iniciando así una reflexión que luego involucrará, en los siglos siguientes, a varios estudiosos, en su mayoría teólogos y filósofos, pero también artistas y literatos: ¿es la naturaleza, o una fuerza misteriosa llamada «casualidad», capaz de crear imágenes, y específicamente imágenes artísticas de rostros? En este ámbito, lo que también estaba en juego era comprender de qué manera la espontaneidad en la creación de imágenes

faciales se asocie a un aura específica, a una autenticidad de la que carecen las imágenes faciales hechas por el hombre.

El epítome de esta corriente antropológica está representado por la tradición de las imágenes «aquiropoetas», como el cristianismo denomina aquellas imágenes del rostro de Jesús que son consideradas como milagrosas en cuanto creadas no por artistas sino por una agencia trascendente. Algunas, como el Velo de Verónica o la Sábana Santa de Turín, son consideradas como huellas faciales del rostro real de Jesús y, por lo tanto, adoradas como reliquias; otras, como el *mandylion* de Edesa, provienen de una leyenda que atribuye al mismo Jesús la iniciativa de crear su propio autorretrato milagroso, por ejemplo, simplemente secándose el rostro con una toalla. Episodios similares están presentes en otras tradiciones religiosas (por ejemplo, en el islam chiíta, refiriéndose al rostro ensangrentado de Husain, o en el budismo): todos atestiguan una tendencia cultural que otorga un aura particular y poderes especiales a las imágenes faciales que emanan directamente de la trascendencia: por un lado, a lo largo de los siglos se cree que el *mandylion* ejerza un poder mágico (disuadir a los enemigos, por ejemplo); por otro lado, las imágenes faciales no hechas por el hombre emergen como retratos de seres humanos también, para marcar su naturaleza divina o semi-divina (como en las narraciones de los retratos hechos milagrosamente de algunos santos cristianos, como en el caso de Ignacio de Loyola).

El aspecto más audaz del proyecto se enfoca en la hipótesis de que esta conexión antropológica entre la centralidad comunicativa de la cara y la condición especial de imágenes faciales no hechas por el hombre no cese con el advenimiento de la ciencia moderna y de la secularización, sino sea transferida de alguna manera a otros dominios. También en las sociedades actuales, de hecho, existen imágenes faciales que parecen emerger de manera autónoma, en varios contextos. Estas imágenes siguen jugando un papel importante en la pareidolia sagrada, con la proliferación de relatos (especialmente en las redes sociales) de personas que aseguran haber visto el rostro de Jesús (o, alternativamente, el de Satanás), emergiendo prodigiosamente de una nube, o de una piedra, o incluso encima de una tostada quemada.

La conexión entre la agencia no humana y la representación facial, sin embargo, surge inesperadamente también en dominios no estrictamente religiosos. Uno de ellos es bastante extraño, pero merece una investigación más profundizada principalmente por sus implicaciones en términos de psicología social: la web está llena de «selfies» que supuestamente fueron tomados por animales no humanos; aunque en la mayoría de las circunstancias estas imágenes circulan de broma y se atribuyen a circunstancias fortuitas, a menudo se reciben como si realmente fueran el producto de una intencionalidad no humana atribuida a tal o cual especie animal.

Un cuarto aspecto permite que el proyecto prolongue la reflexión filosófica tradicional tanto en relación a la supuesta agencia figurativa de la naturaleza como en relación a la dialéctica entre los animales y las máquinas. De hecho, hoy en día la creación espontánea de imágenes se atribuye no sólo a los animales, como en el caso de los «selfies casuales» mencionados arriba, sino también a los dispositivos. Mientras que la capacidad de tratar cognitivamente imágenes se usa a menudo como «shibboleth» para distinguir entre humanos y algoritmos (por ejemplo, en el *captcha test*), esta distinción se ve cada vez más desafiada por los avances de la inteligencia artificial. Desde 2018, las redes generativas adversariales se han utilizado para crear desde cero imágenes faciales que no corresponden a ninguna cara ontológicamente presente. El realismo de estos «rostros artificiales» es bastante impresionante, y a menudo expone los observadores humanos a una retórica del asombro: a las máquinas también se les atribuye la misteriosa capacidad de crear imágenes de rostros, con un nivel de realismo que parece coincidir con el de la naturaleza misma. Experimentos recientes con la animación de estos «retratos artificiales» añaden un mayor nivel de complejidad al tema de su recepción social.

La tecnología digital, sin embargo, no es la única que apunta a la creación de «rostros artificiales». También en el ámbito de la cirugía plástica, el rostro ha sido objeto de constante investigación sobre la posibilidad de recrear (cirugía reconstructiva) o crear (cirugía estética) partes del mismo dañadas o no deseadas, hasta los primeros experimentos con trasplante facial. En el extremadamente controvertido dominio de la ingeniería genética, además, el «rostro» de los animales no humanos ya ha sido reproducido artificialmente, y existe al menos la posibilidad teórica (hasta ahora inexplorada por razones éticas y legales) de «copiar» genéticamente el rostro humano.

Eso es exactamente lo que pretenden conseguir algunos artistas actuales, aunque con el propósito totalmente opuesto de criticar las tendencias de la bio-política actual del rostro. El artista italiano Leonardo Selvaggio, por ejemplo, crea máscaras que reproducen su propio rostro, que se pueden usar para evitar intentos de «leer» automáticamente el rostro de alguien. Debe subrayarse, de hecho, que la tradición a largo plazo que imagina imágenes faciales no hechas por mano humana tiene un paralelo con una tradición simétrica que busca producir una interpretación igualmente no mediada del rostro humano. Esta tradición, que parte de la fisonomía de Aristóteles, pasa por la tipología del rostro criminal de Lombroso, y continúa hoy en día con enfoques reduccionistas sobre el rostro así como con la introducción a gran escala del software de reconocimiento facial, no sueña con un rostro que emerge espontáneamente de la naturaleza, sino más bien con un rostro que vuelve espontáneamente a la naturaleza, desprendiendo su significado sin ningún filtro hermenéutico ni ambigüedad.

3. Conclusiones: la retórica de los rostros artificiales

En 2001, la premiada serie británica de documentales *Son of God*, que narra la vida de Jesús utilizando elementos presentados como evidencia histórica y empírica obtenida a través de métodos científicos contemporáneos, utilizó uno de los tres cráneos datados al siglo I de la era común pertenecientes a un departamento de ciencias forenses de una importante universidad israelí, junto con imágenes de Cristo de frescos que datan del siglo III, para representar a Jesús con una técnica innovadora: los métodos gráficos digitales adoptados normalmente por la antropología forense. Richard Neave, artista forense jubilado y médico de la *Unidad de Arte en Medicina* de la Universidad de Manchester, llegó así a la reconstrucción de un rostro largo y macizo, con nariz prominente y frente baja, cabello corto y rizado y barba rala y erizada; una imagen que difería significativamente, por lo tanto, de las representaciones visuales tradicionales de Jesús en el arte cristiano y en la devoción popular (Fig. 1).

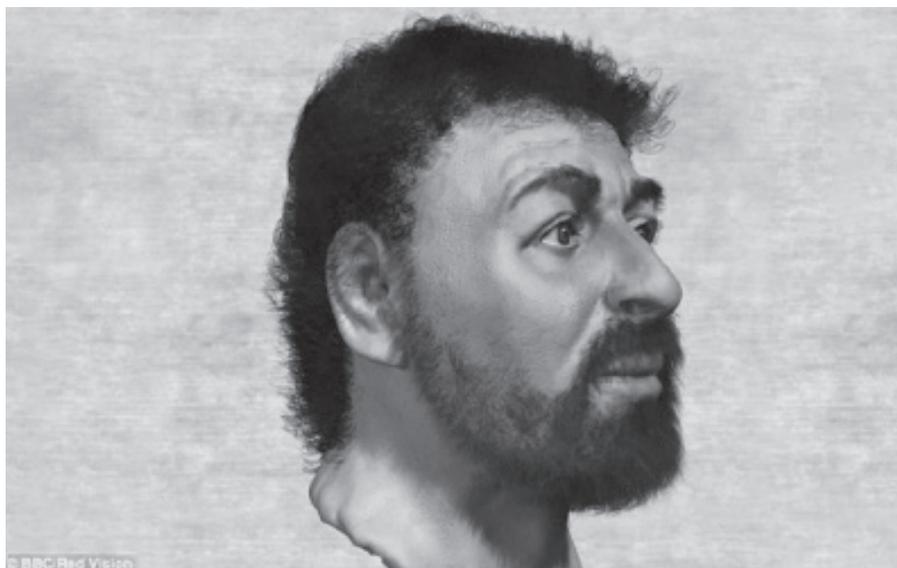


Fig. 1: El rostro de Jesús según la antropología forense y la serie *Son of God*.

La imagen así creada ganó la portada de *Popular Mechanics*, una revista habitualmente dedicada a motores y herramientas mecánicas. El hecho es significativo, ya que en este caso el carácter indexical de la representación se debe precisamente a la retórica del automatismo y, por consiguiente, al carácter científico que emana de la

operación de reconstrucción. Los métodos de la antropología forense y de la arqueología –quizás la más empírica de las ciencias humanas– evocan de hecho un imaginario de meticulosas mediciones y reconstrucciones, todas realizadas en nombre de la verdad, casi como en la investigación policial de un *caso frío*. Las técnicas de la gráfica digital, entonces, agregan a la reconstrucción un valor de espontaneidad mecánica e imparcial. Quien se encuentra con esta imagen y los enormes titulares que la acompañan, anunciando con énfasis que «por fin tenemos el verdadero rostro de Cristo» también da crédito a la noticia en base a ese deconstruccionismo popular y ahora cliché según el cual «Cristo no fue cómo lo representaban», es decir, en muchos casos rubio y de ojos azules. De hecho, esto es un cliché, porque cada época histórica y cohorte sociocultural representa a Jesús a su manera, exactamente como sucede con todos los grandes personajes de la historia humana. Esta pseudo-conciencia crítica demagógica, sin embargo, combinada con la retórica científico-digital recién descrita, produce un efecto muy fuerte de indexicalización y realidad. Es por eso que la revista titula: «¿Cómo era Jesús?», Mientras que Jean Claude Gragard, el productor de la serie, argumenta en una entrevista con *The London Times* que: «El uso de la ciencia arqueológica y anatómica en lugar de la interpretación artística hace que esto sea la efigie la más semejante jamás creada»¹².

Sin embargo, la distinción entre ciencia arqueológica y anatómica, por un lado, e interpretación artística, por el otro, sólo se mantiene hasta que la misma reconstrucción científica sea sometida a escrutinio crítico. Pasando de lo general a lo detallado, es evidente que un cráneo del siglo I encontrado en Israel, aunque dejando de lado cualquier duda sobre su datación, no contiene necesariamente información morfológica confiable con respecto a todos los cráneos de la misma época y lugar. Y, de nuevo, ¿qué software se utilizó para la proyección, y con qué algoritmos? En realidad, todas estas reconstrucciones digitales se parecen un poco entre sí, signo del impacto visual nivelador del algoritmo que adoptan, y para demostrarlo es suficiente comparar la reconstrucción del rostro de Cristo con la de otros rostros lejanos en el tiempo y el espacio, como los de los primeros representantes de la especie: el resultado es similar¹³. La prensa sensacionalista tampoco dice que, incluso en el campo de la antropología forense, existen muchas dudas sobre la confiabilidad de estas técnicas, ni recuerda que los métodos de las artes forenses son aceptados en muchos marcos legales para la producción de reconstrucciones bidimensionales –como los famosos identikits, por ejemplo– mientras que los artefactos

12 Jordan Legon, «Using archaeological and anatomical science rather than artistic interpretation makes this the most accurate likeness ever created», CNN.com, 26 de diciembre, 2002. Último acceso: 04 de noviembre de 2020, <https://edition.cnn.com/2002/TECH/science/12/25/face.jesus/index.html>.

13 Cfr. Ann McGrath, «The Face in Deep History». Conferencia presentada en «The Semiotics of Cultural Heritage: International Symposium - Special Focus: Representing the Face across History and Civilizations», Gucun Park Hotel, Universidad de Shanghái, (1-2 de julio de 2019).

tridimensionales –como las cabezas reconstruidas a través de varios métodos– no lo son precisamente porque de momento la ley considera que el impacto de las elecciones personales del artista forense sobre estos artefactos sea excesivo.¹⁴

¿Y qué decir de los detalles de este rostro de Cristo reconstruido por computadora? Los métodos de reconstrucción digital de la antropología forense pueden sugerir la forma de un rostro a partir de la de un cráneo, partiendo de la consideración de que la morfología de los huesos craneales contribuye de manera destacada a determinar la del rostro, pero no puede llegar a propuestas reconstructivas en cuanto a los rasgos faciales no deducibles de la conformación craneal, como el color de la piel o la textura del cabello. De-construyendo la génesis de esta reconstrucción –una génesis que los medios sensacionalistas a menudo pasan por alto– se descubre que el experto consultado por los productores de televisión para determinar las características del color del pelo y de la piel de Cristo es Mark Goodacre, que es un distinguido estudioso del Nuevo Testamento y Profesor de la Duke University, pero ciertamente no un antropólogo o un historiador del arte. Siguiendo sus directivas, se decidió atribuir a este Cristo digital un cabello bastante corto porque, como informa el artículo de la revista *Popular Mechanics*, «[En el Nuevo Testamento], Pablo (uno de los apóstoles) habría escrito, ‘Si un hombre tiene el pelo largo, es una vergüenza para él’, si Jesucristo hubiera tenido el pelo largo?»;¹⁵ no se menciona el hecho que, como es bien sabido, Pablo de Tarso nunca conoció a Jesucristo directamente.

También por sugerencia de Goodacre, el color de la piel del Jesús digital se ha determinado tomando como modelo el de los personajes representados en los frescos de la Sinagoga de Dura Europos, ahora en Siria, que data del siglo III. De estos se destaca que son los más antiguos de la iconografía judía, y sobre todo que son de Oriente Medio, pero no se cuestiona en modo alguno que sean sin embargo posteriores de tres siglos a la época del Jesús histórico, ni se discuten las diferentes influencias culturales y artísticas que contribuyeron a la iconografía de Dura Europos, y tampoco se consideran los materiales y las técnicas utilizados para la realización de sus frescos, determinantes con respecto al efecto final del color de piel de los personajes representados. Lo importante es alimentar el sensacionalismo y la retórica populista falsamente *políticamente correcta* que denuncia siglos de impostura ideológica en las representaciones del rostro blanco de Jesús, pero olvida señalar que incluso esta misma reconstrucción digital es una

14 Massimo Leone, «From Fingers to Faces: Visual Semiotics and Digital Forensics», en *International Journal for the Semiotics of Law*, 8 September, 1-21. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11196-020-09766-x>

15 «[In the New Testament], would Paul (one of the apostles) have written, ‘If a man has long hair, it is a disgrace to him’ if Jesus Christ had had long hair?»; *cf.* Mike Fillon, «The Real Face of Jesus», *Popular Mechanics*, 10 de abril, 2020. Última consulta: 4 de septiembre de 2021, <https://www.popularmechanics.com/science/health/a234/1282186/>.

impostura, percibida como auténtica porque así lo requiere la ideología dominante con la ayuda de una retórica de la automatización.

Por otro lado, la mezcla desordenada de enfoque pseudocientífico y teología popular en estas operaciones es evidente, por ejemplo, cuando Mike Fillon, periodista de *Popular Mechanics*, para corroborar la veracidad del resultado final, afirma en una entrevista que «los cristianos creen [...] que todo el cuerpo de Jesús resucitó, por lo que nunca habría ningún hueso, cráneo o evidencia de ADN de Jesús. Además, su ministerio fue muy, muy corto. Por lo que sería difícil encontrar muchas pruebas empíricas»¹⁶.

Casi veinte años después, el rostro de Cristo «reconstruido» por medio de la computadora por la antropología forense ya no impresiona tanto, porque mientras tanto otras técnicas y nuevos métodos han suplantado los gráficos digitales de la época y el software de la antropología forense en el imaginario colectivo de la producción automática de imágenes, aquellas que una retórica del efecto de realidad presenta como indexicales en relación al objeto representado.

El nuevo grito en términos de automatismos iconográficos son entonces ahora las GAN, las redes neuronales generativas adversariales, que utilizan algoritmos de *aprendizaje profundo* para generar resultados cada vez más «inteligentes» a través de la interacción entre dos mecanismos que, imitando los cerebros, compiten y se corrigen entre sí, mejorando mutuamente sus resultados. Los algoritmos de estas GAN, desarrollados por el gigante de la industria gráfica digital global Envidia, son de libre acceso, por lo que ahora son utilizados por artistas, diseñadores y otros profesionales o aficionados de gráfica digital con el fin de generar imágenes que, para sus contemporáneos y dados los estándares icónicos compartidos por la comunidad global de espectadores, parecen extremadamente fotorrealistas. En otras palabras, son imágenes sintéticas, generadas digitalmente sin referencia a un objeto ontológicamente presente en la realidad, pero capaces de transmitir un efecto de presencia muy fuerte, como si estos objetos representados hubieran estado realmente frente a la cámara digital y no exclusivamente en los algoritmos de una red neuronal. En las GAN, de hecho, la tecnología sueña con nuevas imágenes utilizando las ya vistas¹⁷.

16 «Christians believe [...] that Jesus' entire body was resurrected, so there would never be any bones or skull or DNA evidence of Jesus. Plus, his ministry was very, very short. So it would be hard to find a lot of evidence». *cfr.* Fillon, «The Real Face of Jesus». <https://edition.cnn.com/2002/TECH/science/12/25/face.jesus/index.html>; última consulta el 8 de noviembre de 2021.

17 *Cfr.* Lila Lee-Morrison, «Portraits of Automated Facial Recognition: On Machinic Ways of Seeing the Face», (Tesis de Doctorado, Transcript Verlag, 2019).



Fig. 2: La cara de Jesús según las GAN (Bas Uterwijk).

Precisamente a partir de estos algoritmos de *aprendizaje profundo*, el fotógrafo y artista visual Bas Uterwijk ha generado (y no creado, se podría decir con una referencia teológica), una imagen fotorrealista de Jesús (Fig. 2).

El marco técnico-científico de esta representación ha cambiado, con las redes neuronales y su aprendizaje profundo en lugar de los algoritmos de la antropología forense, pero el marco retórico es muy similar al anterior: la representación del rostro de Cristo emana un sentido de presencia y un efecto de realidad gracias al poder de indexicalización del automatismo iconográfico y su adhesión a los estándares estéticos de verosimilitud de la comunidad contemporánea de espectadores (y su sentido común estético-semiótico). En este caso, el efecto se acentúa aún más por el hecho de que la imagen foto-realista de Jesús está colocada en una serie de retratos fotográficos, todos los cuales se refieren a personajes que, históricamente, no podrían haber sido fotografiados (Fig. 3).

Esta puesta en serie, sin embargo, implícitamente esconde la profunda diferencia ontológica entre un retrato fotográfico de Van Gogh, cuya existencia histórica se conoce en detalle, y uno de Jesús, sin mencionar el de la Mona Lisa o de la «Estatua de la Libertad». Aún más esencial para el efecto final es el ocultamiento del procedimiento informático



Fig. 3: Foto-retratos GAN (Bas Uterwijk).

específico utilizado para llegar al resultado final. De hecho, la serie de pseudo-retratos fotográficos se creó con *artbreeder*, un software de inteligencia artificial que identifica las características y cualidades faciales comunes de pinturas y estatuas; el programa ofrece como resultado varias opciones para elegir. Uterwijk selecciona una y luego continúa con la modificación manual de la imagen, por ejemplo, eligiendo el color del cabello y de los ojos para las estatuas. Una vez más, lo que la prensa sensacionalista sobre el tema no dice es que el resultado final, generado por el aprendizaje profundo, depende sin embargo en gran medida de las imágenes que se someten a las redes neuronales para iniciar el proceso. Los prejuicios implícitos en estas operaciones preliminares a veces explotan de manera disruptiva, como en el caso de otro artista gráfico, Daniel Voshart, que utilizó la misma técnica para «reconstruir» retratos fotorrealistas de los emperadores romanos, pero obteniendo en mayoría rostros rubios (Fig. 4).

Intrigado por el resultado, el experto en medios Davide Cocci descubrió más tarde que el artista, evidentemente con poca conciencia histórica, había alimentado sus redes neuronales con mucha iconografía de emperadores romanos producida en la Alemania de los años 1930, una iconografía con nefastas implicaciones raciales¹⁸.

18 Cfr. Davide Cocci, «Were Roman Emperors Blonde?», Medium.com, 30 de julio, 2020, <https://medium.com/@davieco/were-roman-emperors-blonde-2255ec77d123>

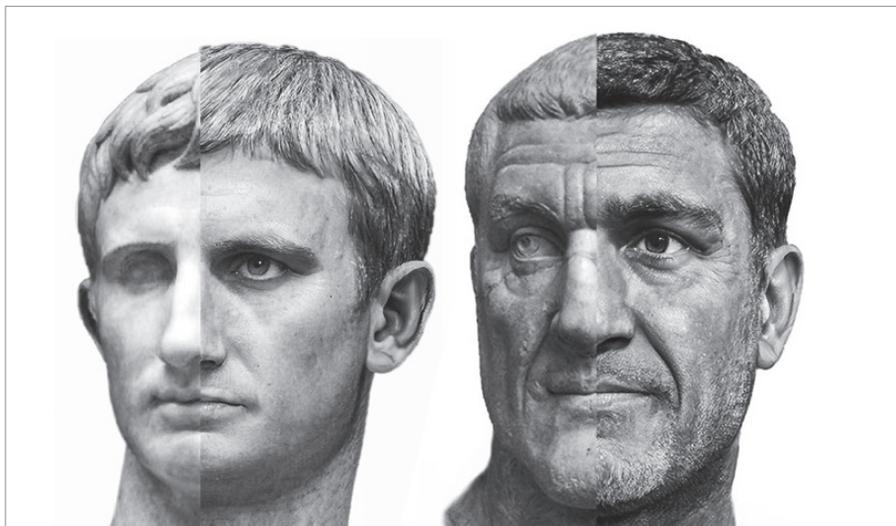


Fig. 4: Los emperadores romanos «rubios» de las GAN (Daniel Voshart).

Sigue entonces la tendencia humana de imaginar rostros que se produzcan automáticamente, sin la intervención de un sujeto, y sigue también la tendencia paralela que atribuye a estas imágenes espontaneas de rostros un aura fuera de lo común, con poderes especiales. De alguna manera, la fascinación con imágenes pareidolicas y con auiropoetas revive gracias a las nuevas tecnologías de la inteligencia artificial. La semiótica tendrá entonces que vigilar, para que antiguos perjuicios no se reproduzcan con rostros nuevos.

Referencias

- Adelman, Clement. «Chance in Art and Biology». *Leonardo* 53, no. 1 (2020): 117-19.
- Brilliant, Richard. «Faces Demanding Attention». *Gesta* 46, no. 2 (2007): 91-99.
- Brilliant, Richard. «The Metonymous Face». *Social Research* 67, no. 1 (2000): 25-46.
- Cocci, Davide. «Were Roman Emperors Blonde?». Medium.com, recuperado: 30 de julio, 2020, <https://medium.com/@davieco/were-roman-emperors-blonde-2255ec77d123>
- Eco, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milán: Bompiani, 1975.
- Elkins, James. *Why Are Our Pictures Puzzles? On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. Nueva York: Routledge, 1999.
- Fillon, Mike. «The Real Face of Jesus», Popular Mechanics, 10 de abril, 2020, <https://www.popularmechanics.com/science/health/a234/1282186/>
- Guthrie, Stewart. *Faces in the Clouds: A New Theory of Religion*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1993.
- Iaria, Giuseppe et al. «A Case of Persistent Visual Hallucinations of Faces Following LSD Abuse: A Functional Magnetic Resonance Imaging Study». *Neurocase* 16, no. 2 (2010): 106-118.
- Iversen, Margaret, ed. *Chance*. Cambridge, MA: MIT Press, 2010.
- Janson, Horst W. «Chance Images». En *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*, vol. 1, editado por Philip Wiener, 340-353. Nueva York: Scribner, 1973.
- Kato, Masaharu y Mugitani, Ryoko. «Pareidolia in Infants». *PLoS ONE* 10, no. 2 (2015): 1-9.
- Kelsey, Robin. *Photography and the Art of Chance*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- Ladendorf, Heinz. «Zur Frage der künstlerischen Phantasie». En *Mouseion: Studien aus Kunst und Geschichte für Otto Förster*, editado por Heinz Ladendorf y Horst Vey, 21-35. Colonia: M. DuMont Schanberg, 1960.
- Lee-Morrison, Lila. «Portraits of Automated Facial Recognition: On Machinic Ways of Seeing the Face». Tesis de Doctorado, Transcript Verlag, 2019.

- Legon, Jeordan. «Using Archaeological and Anatomical Science rather than Artistic Interpretation makes this the Most Accurate Likeness ever Created», CNN.com, 26 de diciembre, 2002, <https://edition.cnn.com/2002/TECH/science/12/25/face.jesus/index.html>
- Lejeune, Denis. *The Radical Use of Chance in 20th Century Art*. Amsterdam: Rodopi, 2012.
- Leone, Massimo. «From Fingers to Faces: Visual Semiotics and Digital Forensics», en *International Journal for the Semiotics of Law* 34 (2021): 579-599. DOI: <https://doi.org/10.1007/s11196-020-09766-x>
- Leone, Massimo. «Nature and Culture in Visual Communication: Japanese Variations on Ludus Naturae». *Semiotica*, (2016): 213245; DOI 10.1515/sem-2015-0145.
- Leone, Massimo. «On the Face of Food». En *Food for Thought: Nourishment, Culture, Meaning*, editado por Simona Stano y Amy Bentley, 23-37. Dordrecht: Springer, 2021.
- Liu, Jiangang et al. «Seeing Jesus in Toast: Neural and Behavioral Correlates of Face Pareidolia». *Cortex* 53 (2014): 60-77.
- Malone, Meredith et al. *Chance Aesthetics*, St. Luis: Washington University, Mildred Lane Kemper Art Museum, 2009.
- McGrath, Ann. «The Face in Deep History». Conferencia presentada en *The Semiotics of Cultural Heritage: International Symposium - Special Focus: Representing the Face across History and Civilizations* (Gucun Park Hotel, Universidad de Shanghái, 1-2 de julio de 2019).
- Molderings, Herbert. *Duchamp and the Aesthetics of Chance*. Nueva York: Columbia University Press, 2010.
- Palmer, Colin y Clifford, Colin W.G. «Face Pareidolia Recruits Mechanisms for Detecting Human Social Attention». *Psychological Science* 31, no. 8 (2020): 1001-1012.
- Perlis, Alan. «Epigrams on Programming». *ACM SIGPLAN Notices* 17, no. 9 (1982): 7-13. DOI:10.1145/947955.1083808.
- Poltronieri, Fabrizio Augusto. «The Visual Theogonies: Chance, Control, Automation, and Algorithmic Art». *Journal of Gaming & Virtual Worlds* 10, no. 3 (2018): 287-93.
- Takahashi, Kohske y Watanabe, Katsumi. «Gaze Cueing by Pareidolia Faces». *i-Perception* 4 (2013): 490-2.
- Zagoury, David. «The Autonomous Maker within: 'Fantasia' in Sixteenth-Century Italian Art Theory (1501-1568)». Tesis de Doctorado, Universidad de Cambridge, Queens College, 2016.

Comunicar la danza, y comunicarla bien: DANZA Y GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN DIGITAL EN TIEMPOS DE PANDEMIA

4

VANESSA VARGAS ^I

Resumen:

El Covid-19 hizo migrar la danza de los teatros al espacio digital. En ese espacio, los cuerpos descubren una tensión entre sus dimensiones *online* y *offline*. Esta tensión es experimentada en cinco frentes: 1) la relación del cuerpo con la pantalla; 2) la ausencia de contacto y las prácticas en solitario frente a la cámara; 3) la saturación de imágenes en redes sociales; 4) los cambios en las ideas de presencia, archivo, y memoria; y 5) la precariedad de acceso a las tecnologías digitales. El presente texto considera estas variables para imaginar el futuro de la danza apostando a la experiencia del cuerpo a cuerpo, pero sin renunciar a la comunicación digital, intentando entender las relaciones entre unas (presenciales, *offline*) y otras (no-presenciales, *online*) como prácticas artísticas expandidas.

Palabras clave: Danza, comunicación digital, pandemia, prácticas artísticas expandidas, artes vivas.

Abstract:

Covid-19 forced dance to migrate from the stage unto the digital. There (in the digital) bodies discover a tension between their online and offline dimensions. Said tension is experienced on five fronts: 1) the relationship of the body with the screen; 2) contact-less, solo practices in front of the camera; 3) the overabundance of contents in social networks; 4) shifts in the ideas of presence, archive, and memory; and 5) precarious access to digital technologies. This text considers these variables to imagine the future of dance betting on the body-to-body experience but without giving up on digital communication, trying to understand the relationships between the former (face-to-face, *offline*) and the latter (non-face-to-face, *online*) as expanded artistic practices.

Keywords: Dance, digital communication, pandemic, expanded artistic practices, performance.

I Universidad Católica Andrés Bello.

1. Crisis y presencia

El 17 de marzo de 2020, viajando de pie en un vagón abarrotado en el metro de Nueva York a hora pico, luego de una jornada de performance en el Museo de Arte Moderno, intentando volver a mi apartamento en Brooklyn, revisando mi teléfono me topé con un artículo en el *New York Times* titulado «Instituciones artísticas de Nueva York cerradas debido al coronavirus»¹. El diario confirmaba la clausura por tiempo indefinido de los más significativos centros culturales de la ciudad. La lista incluía todos los teatros de Broadway, el ballet, la ópera, y la red de museos de la ciudad. A la lista se sumaron pronto los teatros *off-Broadway*, salas de arte y ensayo experimentales, los cines, y los salones de estudio y práctica para teatro, música y danza. La nota explicaba que la decisión tomada por el Gobernador de Nueva York, Andrew Cuomo, respondía a un esfuerzo por reducir la propagación del virus. Semanas después, Latinoamérica adoptaría medidas y protocolos similares, con los mismos fines. Europa había hecho lo propio meses atrás, poco después de que la ciudad china de Wuhan se convirtiera en el primer foco de propagación del virus, a finales de diciembre de 2019.

El artículo del *Times* confirmaba lo que otros medios de comunicación ya habían estado adelantando: la paralización de actividades que convocaran público. En otras palabras, quedaba limitado, si no prohibido, el encuentro de los cuerpos. Llamaba especialmente la atención la orden de distanciamiento social impuesta como práctica profiláctica. Todo el conjunto de acciones disparaba preguntas no sólo a propósito de mi futuro inmediato como ser social, sino de mi trabajo como bailarina.

A los pocos días de confinamiento, colegas y amigos comenzaron a compartir videos en las redes sociales. Podía verlos en la intimidad (y la vulnerabilidad) de sus hogares, solos, compartiendo alguna frase improvisada en la sala, o usando el tope de la cocina como barra de ballet. Semanas después no sólo eran ellos quienes habían adoptado estas prácticas improvisadas y precarias. No pocos centros de danza y teatros habían organizado clases online, para seguir ofreciendo actividades a sus respectivas comunidades. Estábamos a los inicios de una migración del espacio escénico a la pantalla. Mi proceso de confinamiento comenzó con una pregunta: Si la danza es contacto y presencia, si es poética del cuerpo a cuerpo ¿Qué implicará este distanciamiento en nuestra práctica artística durante los próximos meses, o años?

Para las artes vivas la distancia es un reto. El gran marco conceptual sobre el cual descansan las ideas fundamentales que orientan este tipo de prácticas artísticas refiere

1 Cfr. «New York Arts Institutions Closed because of Coronavirus». *The New York Times*, 17 de marzo, 2020: <https://www.nytimes.com/2020/03/12/arts/ny-events-cancellations-coronavirus.html>.

siempre a la presencia del cuerpo como condición de las artes vivas o artes de acción. En una de sus publicaciones más influyentes sobre teoría y práctica del performance –*Unmarked: The Politics of Performance*–² Peggy Phelan describe esta presencia del cuerpo como perteneciente a una intrincada constelación de otros conceptos íntimamente relacionados entre sí. Esta constelación incluye, por una parte, las nociones de archivo y memoria. Por la otra, las de desaparición, materialismo vital, y especificidad temporal. Esta distinción (entre nociones que podríamos calificar, dependiendo de su relación con el tiempo, de «duraderas» o de «efímeras») permite a Phelan construir dos argumentos primordiales. El primero, que la desaparición es el objeto fundamental del performance: el performance ocurre para desaparecer. El segundo, que el performance no es reproducible: las infinitas e inevitables variables de la acción performática son, en efecto, imposibles de reproducir. Así, al formar parte de la lógica de la economía de reproducción (esto es, al convertirse en un archivo de video reproducible en la internet, incluso con miras a su monetización), el performance traiciona su propia naturaleza³. Phelan escribe:

El performance implica lo real a través de la presencia de cuerpos vivos. No sobra nada. La mirada del espectador debe tratar de tomar todo para sí mismo. Sin copias, el performance en el arte se hunde en la visibilidad con una maníaca carga de presencia, desaparecida en la memoria, en el reino de lo invisible y lo inconsciente, donde elude la regulación y el control. El performance se resiste al balance de la circulación de la finanza.⁴

La idea de Phelan del performance como resistencia a la reproducción permite acercarnos a la tensión existente entre las prácticas del cuerpo en la danza y el uso de las tecnologías de la comunicación desde un lugar a la vez más claro y más complejo. No es que el performance y la danza no comuniquen, sino que tienen sus propias texturas comunicacionales que no son necesariamente las mismas de la pantalla.

Es preciso entender que, en el performance, el cuerpo siempre refiere a la vez al cuerpo y a algo que no es el cuerpo mismo, pero que no deja de serle cercano. Es decir, que en el performance el cuerpo «desaparece» para que «algo más» sea visible en ese mismo cuerpo. En este sentido, el cuerpo performático, que es sí mismo y esa otra cosa que también comunica, es una herramienta radical que pregunta y que disiente incluso de sí.

Para la danza el medio es el cuerpo. Al menos lo es en la danza contemporánea. Pero, en general, el cuerpo es el lugar primigenio, original, de toda experiencia vital. No hay vida sin cuerpo y, por ende, no hay actividad tecnológica que pueda obliterar la

2 Cfr. Peggy Phelan, *Unmarked: the politics of performance* (Londres: Routledge, 1993).

3 Cfr. Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, 147.

4 Phelan, *Unmarked: the politics of performance*, 148.

importancia del cuerpo como medio primero y primordial de recepción y comunicación. Esto es, que toda experiencia de conocimiento del mundo, de la más básica a la más sofisticada, se establece principal y primeramente desde lo corporal. Es por esto que la construcción de nuestras subjetividades depende del proceso en el que nuestro cuerpo se relaciona con aquello otro que no soy yo. Así, se entiende que la danza sea una práctica en la que el cuerpo es percibido como medio de experimentación, de comunicación, de conocimiento de sí mismo y, en última instancia, del mundo. Pero es también la práctica de relacionarse con otros cuerpos danzantes para alcanzar saberes específicos de relación consigo mismos y con un «algo» común que es el espacio escénico, la coreografía, o el movimiento generado en conjunto. Y si es cierto que todas las formas de conocimiento pasan por el cuerpo, que la piel es la frontera (incluso epistemológica) entre el mundo exterior y el interior, entonces el cuerpo del bailarín es el centro de un sistema de técnicas y tecnologías de percepción. Este «centro» que es el cuerpo danzante tiene además una dimensión afectiva que comienza con el encuentro del propio bailarín con su cuerpo y con los de otros bailarines, a los que transforma y afecta. Este es el fenómeno que Teresa Brennan⁵ llama «transmisión de afecto», y que apunta al hecho de que «los individuos no somos auto-contenidos»⁶. Esto es, que no somos «sistemas» aislados, cerrados, sino constituidos en procesos «mutuales».

En la danza, la idea de transmisión es especialmente determinante. Todos sus procesos de creación, imaginación y producción, ocurren inevitablemente en la relación cuerpo a cuerpo. La presencia es el lugar propio de la danza. Es en esa relación cuerpo a cuerpo en donde la comunicación sucede. Es, como Brennan señala, fundamentalmente transmisión de afecto. Pero esto no quiere decir que sea pura emocionalidad informe. Es preciso entender la idea de «afecto» de un modo más complejo y, por ende, más sofisticado. «Afectividad» es conocimiento. Es transferencia de cultura, de repertorio, de estéticas y políticas del cuerpo específicas, que se comunican en la presencia de los cuerpos danzantes en contacto.

Es en este proceso de contacto donde considero que la danza puede cuestionar su naturaleza y el futuro de su práctica. El cuerpo danzante (como ya dije a propósito del cuerpo performático) es disenso con respecto a sí mismo (esto es, es cuerpo, pero también otra cosa, es «representación» de algo más que no es el propio cuerpo) pero también es «yo», «sí-mismo». El cuerpo es así la manifestación física de algo (otro) que causa su propio movimiento. En otras palabras, que lo corpóreo en tanto «yo» es un conjunto de vivencias y aproximaciones al movimiento estrictamente personales (esto es, que está compuesto por un «archivo» de experiencias individuales) pero que también,

5 Cfr. Teresa Brennan, *The Transmission of Affect* (New York: Cornell University Press, 2015).

6 Cfr. Brennan, *The Transmission of Affect*, 14.

en tanto cuerpo performático-danzante, es un sistema de signos en movimiento que ocurre en un determinado aquí-y-ahora (y no sólo en el espacio-tiempo de un «archivo» personal). Pero ¿Son suficientes estas coordenadas, claramente extraídas del trabajo de Phelan, para atender a la complejidad que las nuevas prácticas virtuales-digitales han impuesto sobre el cuerpo danzante-performático a raíz de la pandemia? ¿Puede esta distinción de prácticas de «archivo» y prácticas «efímeras» ayudarnos a repensar la danza contemporánea en tiempos de confinamiento, cuando los espacios destinados a la danza se ven obligados a cerrar? ¿Pueden estas categorías ayudarnos a entender las consecuencias de la migración de los teatros a las plataformas digitales de comunicación? Considero que en esta encrucijada los textos de Phelan pueden resultar insuficientes. Sin embargo, esta insuficiencia no es atribuible al trabajo de Phelan en sí, sino a la radical novedad (e imprevisibilidad) de nuestra actual situación.

Propongo pensar la desaparición (así sea temporal) de los cuerpos de los espacios presenciales, y su «presencia» en las plataformas digitales a partir de la categoría de repetición. Esto es, pensar en el cuerpo en estado de *loop*. Por una parte, el *loop* de la rutina de confinamiento –y su inevitable monotonía– impone una serie de repeticiones en el cuerpo que ya no danza donde danzaba antes –o que simplemente no danza por falta de espacio. Por la otra, tenemos un *loop* que quiero calificar como de la «presencia constante»: aquella que los medios de comunicación digitales hacen posible en tanto reproductores de contenido. Cuando la danza queda confinada al reino de las plataformas digitales, los cuerpos que danzan quedan a su vez confinados en un espacio de repetición. Esta secuencia de confinamientos hace imposible que la danza y el performance mantengan su condición de ser artes de acción cuyo horizonte final sea la desaparición. Por el contrario, las acciones performáticas y dancísticas están ahora orientadas a permanecer en el espacio virtual, donde pueden ser reproducidas *ad infinitum* en un constante *loop* de consumo. Así, se convierten rápida y forzosamente en objetos que deben convivir y competir con otros objetos más propios del mercado general, y no necesariamente con otros objetos de arte –sí es que tal diferencia tiene sentido hoy.

Quiero sugerir que la posibilidad de mostrar una pieza de danza una y otra vez en el espacio virtual es una forma de memoria. Pero esta memoria, que sustituye la acción performativa en vivo, convierte lo que llamamos «arte vivo» en una experiencia que Amelia Jones⁷ ha descrito en términos de «arte congelado», una especie de segunda naturaleza del arte vivo en el contexto de las tecnologías de la comunicación. «Parece que exigimos que el arte ‘se congele’», escribe Jones, «para ser visto e interpretado»⁸. Esta

7 Amelia Jones, «Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation», *Art Journal* 56, no. 4 (1997): 11-18.

8 Jones, «Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation», 37.

noción de «arte congelado» permite además pensar en cómo estas prácticas artísticas han tenido que adaptarse al mercado global del arte, «congelándose» no solo a través de la constante repetición de piezas de danza y performance en internet, sino también en la exposición museística de documentos, objetos, fotografías y videos que «fijan» la memoria de estas piezas en una presencia continua.

Esta «congelación» tiene precedentes. Hace ya más de 40 años el video y la performance unieron fuerzas para acercarse críticamente a los efectos de la explosión de los medios y tecnologías de comunicación y su incidencia en el arte contemporáneo. Pero las metamorfosis del video y la performance que experimentamos hoy tienen un signo particular: el de la disponibilidad del cuerpo en la pantalla. Esta transformación iguala cuerpo e imagen, haciendo posible que el cuerpo performático se comporte como cualquier otro contenido disponible en las plataformas digitales. Como señala Sven Lütticken⁹, mientras que el performance clásico trató de abandonar la representación abogando por la presentación de una experiencia en vivo no reproducible, la performance actual entiende que la performance clásica fue incapaz de evitar la representación en los medios. Incluso la performance que deliberadamente apuesta por su carácter efímero no puede evitar ser reproducida técnicamente: aunque no queramos que quede registro de nuestra acción, siempre habrá alguien con una cámara. Lo que señala Lütticken es que es posible pensar en los registros fotográficos y de video como pertenecientes también a la obra, que oscilaría entonces entre la presentación y la re-presentación en formas más complejas de lo que otros paradigmas sobre la performance (como la de Phelan) estaban dispuestos a considerar.

He dicho que esta transformación implica la competencia-convivencia de la performance con otros objetos de consumo disponibles en la internet. En su ya clásico *Sociedad del Espectáculo* Debord¹⁰ explica que el carácter «espectacular» de la economía capitalista no se encuentra en los medios de comunicación sino en el fetichismo de la mercancía. Explicado muy sucintamente, este fetichismo supone que es la mercancía lo que mantiene las relaciones sociales, debido a su valor de intercambio (y a su intercambio de valor). El cuerpo en la danza, integrado en el catálogo de objetos disponibles en la pantalla es también mercancía. Al menos desde un punto de vista eminentemente teórico (pero cada vez más práctico), las artes vivas contemporáneas no pueden hacer mayores distinciones fundamentales entre su representación medial y la interpretación en vivo, especialmente cuando cualquier interpretación en vivo es siempre susceptible de ser además una reproducción tecnológica.

9 Cfr. Sven Lütticken, «Progressive Striptease (2006)», en *Perform Repeat Record*, eds. Amelia Jones and Adrian Heathfield (Bristol y Chicago: Intellect, 2012), 186–198.

10 Cfr. Guy Debord, *Society of the spectacle* (Londres: Black & Red, 2002).

Una vez que, por medidas de bioseguridad, los espacios dedicados a las artes vivas cierran, una coreografía o una performance pasa de ser presentada a ser «publicada»; esto es, reproducida y difundida a través de los medios de comunicación y las plataformas digitales. Estas plataformas son hoy prácticamente el único medio para verificar la existencia de estas prácticas. Pero su existencia no responde ya sólo a los ritmos propios de la creación artística, sino a los de la reproducción instantánea en los medios. Que la obra de arte solo ocurra en tanto pueda ser grabada o registrada obliga al artista a convertirse en «generador de contenidos» y a integrarse en otras dinámicas de consumo de bienes. Las formas contemporáneas de la industria cultural han gradualmente suspendido las formas en las que se produce (o producía) y reproducen las artes vivas.

Rosalind Krauss señala que «la mayor parte del trabajo producido en el muy corto lapso de existencia del videoarte ha utilizado el cuerpo humano como su instrumento central»¹¹. Ciertamente, la relación entre el cuerpo humano y la comunicación de masas es más que íntima. Pero también es verdad que cierta exploración particularísima del cuerpo humano es propia de las artes vivas. Basta pensar en los aportes de Vito Aconcci, por ejemplo. Sin embargo, hoy (y tanto más especialmente al estar confinados a espacios reducidos) mantenemos niveles de interacción especial con los medios, y en especial con las cámaras de video. Así, los artistas están usando el video para desdibujar la frontera que separa el cuerpo (presente) de su imagen (reproducida), poniendo a las artes vivas en la delgada línea entre la acción y el *loop*, el pasado (efímero) y el presente (permanente); en otras palabras, sometiendo al cuerpo (ahora en la pantalla) a lo que quiero describir como una *precariedad presencial asincrónica* –un cuerpo, si se quiere, postpresente.

2. «Postpresencial»: la precariedad en la danza en el contexto de la comunicación digital

*El discurso occidental moderno a menudo ha equiparado la escritura de la historia con tener una historia. Por lo tanto, las culturas tribales y orales se consideraron prehistóricas, y el declive de la escritura y el auge de los medios visuales a finales del siglo XX se ha tomado como evidencia de una disminución de la conciencia histórica, que a su vez equivale a una disminución de la historia misma*¹².

Es obvio que nuestras interacciones sociales tienen múltiples dimensiones políticas. Pero que nuestras relaciones corporales comparten estas mismas dimensiones suele ser ignorado. Generalmente, no entendemos la danza y la performance como acciones políticas, malacostumbrados como estamos a pensar que las prácticas artísticas

11 Rosalind Krauss, «Notes on the Index: Seventies Art in America, Part 2», *October* 4 (otoño 1977): 52.

12 Sven Lütticken, «Posthuman Prehistory», *Third Text* 29, no. 6 (2015): 502.

pertenecen al mundo del «entretenimiento» –y asumiendo, ingenuamente, que el entretenimiento no tiene dimensiones (e intenciones) indubitablemente políticas. Mark Franco señala que, en el caso de la danza «la política no se ubica directamente *en* la danza, sino en la forma la cual la danza logra ocupar el espacio»¹³. Esto es, que no se trata sólo de las dimensiones políticas del cuerpo sino además de la forma en la que esos cuerpos *están* en el espacio (o no), y en cuáles espacios se les consigue (dónde se danza, y dónde no). Las formas de creación cultural de las artes vivas son así modos de resistencia que ponen límites a la expansión (incluso territorial) de las fuerzas hegemónicas, totalitarias. Cada vez que intentamos entender la danza desde una perspectiva eminentemente política, no podemos sino repetir que danza y vida sociopolítica se configuran simultáneamente en un mismo punto: el cuerpo en el espacio.

Pero si la escritura (como señala el epígrafe de Lütticken con el que comienzo esta sección) continúa siendo el soporte oficial de la historia, y si es la historia oficial la que legitima las prácticas de la danza; si la cultura de la transmisión oral y corporal se considera «prehistórica», si la transmisión a través del cuerpo-a-cuerpo es considerada como «de menor valor», y si el actual apogeo de los medios de comunicación se entiende como un empobrecimiento de la conciencia histórica escrita ¿Cómo podemos construir una historia de la danza en tiempos de comunicación digital? ¿Qué lugar ocupa el cuerpo la construcción de esta memoria?

Quiero señalar el hecho evidente de que las condiciones de desigualdad económica tienen un impacto en la comunicación de la danza que se genera hoy desde los medios digitales. Si bien hay una relación histórica entre práctica artística y tecnología, esta relación no está libre de tensiones. Una de estas tensiones, quizá la más propia de estos tiempos, es que la normatividad de la producción y consumo modernos de mercancía ha impuesto su lógica sobre el cuerpo danzante y performático, especialmente en las formas en las cuales produce y se consumen cuerpo y danza en los medios de comunicación digitales.

Que las artes vivas no sean producto exclusivo de una clase social (esto es, que sean particularmente «móviles» socialmente) implica que algunas de sus dinámicas y productos procedan de lugares privilegiados. Es cierto que el movimiento es una forma de relación entre cuerpos. Pero es también una forma de distinción. El movimiento (y la manera en la que es re-presentado en la plataforma tecnológica) diferencia un cuerpo del otro. Quiero sugerir que es aquí donde las relaciones entre danza y la política se revelan más claramente. La danza es en ocasiones una celebración del movimiento, pero otras veces pone de manifiesto desigualdades que es preciso revisar. Quizá la más obvia de

13 Mark Franco, «Dance and the Political: States of Exception», *Dance Research Journal* 38, no. 1/2 (2006): 4.

ellas sea la falta de acceso a medios de producción y consumo de contenidos digitales, especialmente tras el confinamiento que siguió a la pandemia y la consecuente migración del escenario a las pantallas. Si bien es cierto que durante este prolongado período de confinamiento las tecnologías de la información y la comunicación han resultado ventajosas, estas ventajas están lejos de ser accesibles para todos. La pandemia ha hecho visibles las desigualdades en el uso y penetración de internet.

No es mi intención presentar datos ni estadísticas en este ensayo. Pero no es irresponsable decir que la desigualdad en la penetración de internet en América Latina se ha traducido en una baja calidad en la producción y el consumo de contenidos digitales relacionados con la danza. Esta desigualdad significa además 1) una brecha en el acceso a las tecnologías que permitan a los bailarines y coreógrafos producir y difundir sus trabajos; 2) deficiencias en el acceso a información de calidad que pueda ser compartida entre creadores y artistas; y 3) límites graves para competir en la industria cultural. El coronavirus ha evidenciado además las consecuencias de esta brecha digital en los procesos de educación de las artes vivas. No se trata solo de que contenidos que se transmiten esencialmente a través del contacto entre cuerpos ahora tengan que transmitirse a través de la pantalla de una computadora (como si ese paso de la presencia a la virtualidad fuese «natural») sino también porque grupos significativos de profesores y alumnos de danza simplemente no tienen acceso a las dinámicas del aprendizaje *online*, bien sea por deficiencias en la conexión y el acceso a internet, o por carecer de aparatos o competencias suficientes en el manejo de la tecnología.

Pero estas dificultades no son endémicas de América Latina. Se repiten alrededor del mundo. Sin duda, la pandemia ha acentuado las diferencias y las desigualdades en las artes vivas en el espacio digital, pero no solo en términos de acceso y manejo de las comunicaciones digitales. Las diferencias socioeconómicas y demográficas entre coreógrafos, bailarines, estudiantes de danza y consumidores de contenidos digitales en general juegan un rol preponderante. Si las artes vivas han sido siempre un campo precario, lo son tanto más al «competir» con otros contenidos digitales.

Randy Martin¹⁴ ha investigado minuciosamente la relación histórica entre danza y precariedad. Una de sus conclusiones señala que la precariedad en la danza no es sólo el resultado de su naturaleza efímera (esto es, del hecho de que la danza no produce un objeto final que pueda adquirirse como quien compra una litografía), sino que es además el subproducto de un conjunto de doctrinas, ideologías, protocolos y supuestos tácitos que se desprenden de diversas dinámicas y prácticas de consumo. En efecto, las dinámicas de consumo impulsadas por el capitalismo digital (las compras online y los

14 Cfr. Randy Martin, «A Precarious Dance, a Derivative Sociality», *TDR: The Drama Review* 56, no. 4 (2012): 62-77.

sistemas de suscripción a plataformas de contenidos, entre otros) han producido nuevas formas de gestión de la comunicación, de las industrias culturales y del entretenimiento. Las artes vivas han tenido que navegar estas aguas. Martin escribe:

Los bailarines son valorados por su creatividad, flexibilidad, y ausencia de necesidades materiales: pueden trabajar en habitaciones libres con nada más que sus cuerpos, a menudo descalzos, subsisten con pocas calorías e incluso entre artistas intérpretes o ejecutantes entregan más por menos, obteniendo los salarios más escasos. Su amor por el arte subvenciona su búsqueda de la perfección, convirtiéndolos en los trabajadores ideales en una economía creativa idealizada.¹⁵

En mi lectura, lo más importante del texto de Martin es que destaca el hecho de que la precariedad en la danza, su naturaleza efímera, y lo incierto de sus prácticas, deja a los cuerpos de los bailarines en un estado de vulnerabilidad y riesgo en el contexto de las dinámicas económicas contemporáneas. En efecto, «la danza, al menos en su formulación modernista occidental, se considera convencionalmente como un movimiento en sí mismo. Sin embargo, una autonomía tan duramente ganada no siempre le ha asegurado un lugar en el mundo»¹⁶. Esto es, que la precariedad en la danza no está relacionada únicamente con las desigualdades típicamente observables en los llamados «países en desarrollo». Más bien, la práctica de la danza en general, y sus modos de creación y producción, están ineludiblemente asociadas a dinámicas económicas, políticas y sociales difíciles de gestionar. En este sentido, las formas de comunicación de la danza, su registro, memoria y transmisión en el contexto de confinamiento y pandemia, que exige la comunicación de sus contenidos en la esfera digital, han sido excepcionalmente difíciles y retadoras. Mientras otros espacios de actividad humana esperan volver a la «normalidad», el futuro de la danza pareciera no tener certezas.

Escribir sobre las artes vivas es siempre un desafío: se trata de comunicar la danza en ausencia del cuerpo danzante. Esta es una de las razones por las cuales la memoria juega un rol particular en este proceso. Gavin Butt señala que este uso de la memoria «sugiere formas en las que la escritura de la historia es susceptible a condiciones subjetivas y performativas de la interpretación»¹⁷. Butt se refiere especialmente a la tensión entre el lugar siempre subjetivo desde donde se narra la historia y las voces «oficiales» que están autorizadas para hacerlo. Los historiadores, reitera Butt, evidencian sus propias preferencias a la hora de incluir un evento u objeto en la narrativa del arte contemporáneo, especialmente en la de las artes escénicas. Por ello, la historia del arte

15 Martin, «A Precarious Dance, a Derivative Sociality», 66.

16 Martin, «A Precarious Dance, a Derivative Sociality», 63-64.

17 Gavin Butt, «Happenings in History, or the Epistemology of the Memoir», *Oxford Art Journal* 24, no 2 (2001): 9.

tiene que atender siempre a las inevitables insuficiencias y deficiencias de la memoria, y a otras limitaciones de la disciplina histórica.

Butt destaca la importancia de atender especialmente a estas dinámicas de inclusión y exclusión que estructuran el proceso de «historiar» el arte. Es en estas dinámicas donde toda reconstrucción posible de la historia del arte toma forma. Quiero proponer que el uso de la memoria del cuerpo y de los procesos de transmisión e intercambio cuerpo-a-cuerpo son los insumos más importantes que tiene la danza para construir su historia y su historiografía. Es por eso que las desigualdades en las dinámicas de comunicación, producción y consumo de las artes vivas nos obligan a poner el foco en sus protagonistas, y a examinar los retos que estos enfrentan en el ámbito de la comunicación digital. Muchos de los eventos performáticos y dancísticos producidos en esta coyuntura de emergencia, pandemia, y confinamiento, no han sido integrados al registro histórico muy a pesar de los esfuerzos de los escritores e historiadores contemporáneos. La historia de este momento crítico está siendo construida a partir de la obra de creadores con mayores espacios de poder, en detrimento de la producción y circulación de otras obras —y otras narrativas.

A la luz de estas recientes construcciones históricas, vale la pena volver a la pregunta de Sven Lütticken a propósito de los materiales empleados para transmitir esta memoria: ¿Puede la práctica de la danza deshacer y rehacer estas construcciones? ¿Puede una práctica cuerpo-a-cuerpo, considerada «prehistórica» sólo por no ser «escrita», «escribir» su propia historia? Ahora obligada a ocurrir en espacios virtuales, la tarea fundamental de una historia de las artes vivas sería la de identificar en la propia praxis esos momentos de construcción de los espacios de objetividad y subjetividad de las que podría surgir, en el entorno de la comunicación digital¹⁸.

3. Imaginación *on-and-off*: comunicación que da valor a la experiencia

El pensamiento teórico alrededor de las artes vivas se ha hecho más complejo en la medida en la que ha intentado abarcar más variables: la documentación y exhibición de estas artes, su relación con la temporalidad y el problema de su presencia sincrónica-asincrónica, el lugar del cuerpo en estas dinámicas de presencia, la ruptura del antes y el después del evento, la vulnerabilidad del cuerpo que precario que danza, su inserción (o no) en las dinámicas de la industria cultural, y el uso de las plataformas de comunicación digitales. Todas estas dimensiones del hecho artístico obligan a la teoría de las artes

18 Cfr. Lütticken, «Posthuman Prehistory», 510.

vivas a incorporar nuevas tensiones. Pero en lugar de luchar con estas tensiones, quisiera proponer una alternativa: imaginar la danza como un lugar de observación privilegiado en el que los cuerpos en movimiento crean su propio valor, y en el que este valor creado permanece constantemente en producción y en circulación, reorganizando los espacios en los que esta dinámica de creación, producción, y circulación ocurre. Esto es, en la posibilidad de una creación de valor (y de territorio) autónoma, capaz de definirse a sí misma. Randy Martin lo explica en otros términos, apuntado a la radical horizontalidad de estas prácticas como una postura no sólo estética sino además política, que contrasta con la verticalidad de las prácticas totalitarias o neoliberales contemporáneas. De una postura estético-política similar nacieron las exploraciones del movimiento pedestre de Judson Church y las investigaciones del cuerpo y del suelo como soporte para la improvisación de contacto desarrolladas durante los años 70 del siglo XX. Fueron estas exploraciones las que permitieron a las artes vivas asumir posturas radicales en temas sensibles, creando el espacio para un disenso necesario, «cambiando las ubicaciones convencionales de figura y suelo, superestructura y base, cultura y economía»¹⁹. La tarea sería entonces la de imaginar el valor que genera el movimiento de los cuerpos en tanto soporte (o medio) de comunicación.

La danza no solo tiene lugar en el escenario. También ocurre en las salas de ensayo, en los espacios de formación, en los momentos fuera del escenario. En estos «otros» espacios suceden movimientos procedentes de lugares, experiencias y fuentes diversas. Cuando la vemos desde este campo expandido (más allá de la danza que se ve en el escenario), nos damos cuenta de que la danza está en todas partes. La danza se revela así como una concatenación de duraciones variables, de experiencias que encuentran su lugar al encarnarse en el movimiento. Es esta idea de movimiento, de una danza «descentrada» (en tanto consigue su centro dentro y fuera del escenario, en «muchos centros»), la que propongo como otro posible paradigma de comunicación. Hay en este movimiento «descentrado» una lógica social emergente del movimiento mismo que puede competir con la lógica de otros modos de intercambio de valor. Los rastros que deja el cuerpo que danza no son necesariamente «precarios», «pobres», «no-capitalizables», «sin valor». Por el contrario, son lugares de comunicación. Por eso es fundamental comunicar y gestionar la danza en las plataformas digitales a partir de las propias potencialidades comunicativas del cuerpo. Escribe Martin:

Valorar las formas en las que estamos vinculados sin ser uno, [valorar el hecho de] que compartimos ciertas sensibilidades de movernos juntos sin necesidad de modelar o imitar a alguien, abre concepciones de soberanía como autoproducción que solo pueden servir como una realización momentánea del futuro en el

19 Martin, «A Precarious Dance, a Derivative Sociality», 70.

presente. La tan cacareada y fácilmente descartada naturaleza efímera de la danza (y la danza en sí misma) asumiría así una durabilidad generativa, una elaboración de tiempos y espacios en los que la colectividad misma ganaría y circularía su propia moneda. Esta tenencia auto-conferida reclamaría un terreno diferente desde el cual el incierto movimiento de la precariedad podría hacer circular su política.²⁰

Ha sido este tipo de postura estético-política la que le ganado a las artes vivas un lugar significativo en el arte contemporáneo, especialmente en espacios de discusión de temas político-sociales. Al abordar estas cuestiones desde el cuerpo mismo, las artes vivas aportan a esta conversación un nutrido lugar de experiencia vital y un robusto tejido de ideas que ayudan a dar respuestas a preguntas que requieren soluciones novedosas.

Por otro lado, la performance (al menos la de los últimos 50 años) siempre ha estado relacionada con otros «medios»: las danza con el video, la música con el disco, y así. Esto es, que estas artes siempre han estado mediatizadas de alguna manera u otra. Y si bien ninguno de los coreógrafos o artistas de performance ha dicho que las artes vivas y los medios sean la misma cosa, sí están plenamente conscientes de las maneras en las que las formas de (re)presentación mediática afectan a sus audiencias. En *Liveness*²¹, Philip Auslander sugiere que pensar la relación entre «lo vivo» y «lo mediatizado» un antagonismo no necesariamente es productivo para la práctica artística de las artes vivas: como ambas nociones tienen carácter performativo, ambas implican experiencias de aparición y desaparición. En mi opinión, el aporte más significativo de Auslander radica en su intención de dar valor a distintos niveles de experiencia de «lo vivo» en las artes vivas, integrando «lo mediatizado» como un modo de estar «vivo» (por una parte) y entendiendo que el carácter de «lo vivo» es un elemento más entre otras formas de cultura y de experiencia (por la otra). A mi entender, y al menos en el contexto de las tecnologías y las plataformas de la comunicación, «lo vivo» ya no puede definirse exclusivamente en términos de presencia, o de relaciones físicas o temporales pensadas exclusivamente desde esta categoría. En ese sentido, propongo entonces pensar en una definición emergente de «lo vivo» construida, en cambio, alrededor de la experiencia afectiva.

Así podemos entonces «estirar» la idea de performance de Phelan en favor de una aproximación a temas y problemas contemporáneos sobre el uso de los medios de comunicación digitales en el arte vivo. Mi propuesta implica al menos reconocer esta paradoja (la de un espacio «vivo» que no depende de la presencia sino del afecto) en el quehacer de la danza, en lugar de aferrarnos a una noción metafísico-modernista de

20 Martin, «A Precarious Dance, a Derivative Sociality», 76.

21 Cfr. Philip Auslander, *Liveness: performance in a mediatized Culture* (Londres: Routledge, 2011).

presencia. Considerando que las artes vivas (y en especial la danza) dependen de cómo se comunican los cuerpos y de cómo esta comunicación cuerpo-a-cuerpo se relaciona a su vez con el espacio y el tiempo, imaginar el valor de estas conexiones a la luz de la gestión de la comunicación pareciera ser ahora mismo más importante que el propio «desaparecer» del esfuerzo coreográfico. Imaginar estos actos artísticos como eventos de socialización y de movilización política es lo que André Lepecki llama «co-imaginación», «una forma rigurosa de empirismo, que requiere una total adhesión a la concreción de la situación, que exige permanecer con el objeto, permanecer con la cosa y sus múltiples contextos»²². Según Lepecki, la «co-imaginación» implica relaciones de co-creación que rebasan la idea de autoría individual y que desembocan en la creación de un espacio común: «tal vez la co-imaginación, como relación, no sea un ejercicio creativo, sino una alianza, una promesa sin contrato. Una amistad temporal por algo más grande que ambas partes»²³. Quiero ver en estas relaciones temporales una posibilidad de imaginarnos, pensar-nos, e insertar-nos en las discusiones que tienen lugar en las plataformas de comunicación digitales, ahora desde el lugar del cuerpo como insumo y en tanto experiencia afectiva (más que como «presencia»). Esta inserción común enriquecería entonces la relación histórica de la tecnología y las artes vivas.

Quiero sugerir que la idea de «co-imaginación» de Lepecki sirve para imaginarnos *online* sin perder la densidad de la vida *offline*: nos permite pensar en común, desde el cuerpo, concentrándonos no en su presencia sino en el valor de la naturaleza comunicativa-afectiva de los cuerpos en la danza. Por eso, el reto que tenemos es el de comunicar la danza y comunicarla bien; de crear las dinámicas para una gestión creativa, colaborativa, común, de la comunicación coreográfico-performática.

La danza necesita herramientas para reconfigurarse en el espacio digital. Pero estas herramientas no son solo tecnológicas. Desde luego, es necesaria la creación de políticas y prácticas que eliminen (o, al menos, reduzcan) la brecha digital en las artes vivas. Pero es también preciso repensar los conceptos con los que las artes vivas se entienden a sí mismas. Es lo que he querido hacer aquí al sustituir la dicotomía presencia-desaparición por «afectividad». Este proceso de re-pensamiento debe incluir aproximaciones procedentes de diversas subjetividades, culturas, prácticas, y experiencias relacionadas con la tecnología. Esta inclusión es necesaria si queremos comprender las distintas modalidades de «presencia» y «desaparición» que el confinamiento (y la vida *online*) han impuesto en nuestras prácticas. Asimismo, es preciso darle valor a la memoria y al registro de las artes vivas en plataformas de comunicación digital. En ellas

22 Larisa Crunțeanu, «The Power of ‘Co-’ in Contemporary Dance» *Revista Arta*, 2016. <https://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/>

23 Crunțeanu, «The Power of ‘Co-’ in Contemporary Dance».

es posible construir y activar archivos, imágenes, narrativas, e historias que den cuenta no solo de la propia práctica artística, sino de sus correlatos en la vida pública, social, política, poniéndolas en un contexto más amplio que permita difuminar las fronteras entre lo estético y lo político para mostrar la relevancia pública del hecho coreográfico-performático. Esto supone una integración y difusión de contenidos que puedan ser compartidos (y consumidos) por una audiencia que no es la de los teatros y salas de arte y ensayo.

Estas integraciones no harán que la danza deje de ser danza, y sus contenidos digitales no dejarán de hablar de la propia disciplina. Este es, creo, el aporte más significativo que la danza puede ofrecer en el campo de la industria cultural en internet. Al referirse a sí misma en tanto disciplina, la danza en el espacio digital sabrá diferenciarse del cine, de la música, del videoarte, y de otras formas artísticas que ya se han hecho de un lugar en el ecosistema de medios y plataformas digitales. Por eso es importante curar los contenidos que producimos, compartimos, y consumimos. Es preciso hacer y consumir artes vivas de calidad para crear espacios y temas de discusión y participación, e incorporar a los usuarios de estas plataformas en estas otras conversaciones. Las audiencias en internet no son solo receptoras. El intercambio de experiencias de la danza entre profesionales de la comunicación y artistas también pasará por estas «nuevas» audiencias.

Estas comunidades se construirán desde la autonomía y las especificidades del cuerpo y de la danza en el contexto de la comunicación digital. Por ello, insisto, es fundamental comprender el cuerpo desde una dimensión *afectiva* que puede ser *afectada* por las tensiones y dinámicas propias no solo de la industria cultural contemporánea, sino también de las prácticas en estas plataformas de comunicación digital. Esta dimensión afectiva, quiero sugerir, permite fortalecer las formas de la comunicación propias de las prácticas de las artes vivas, incluyendo las particularidades de sus prácticas locales, de las culturas específicas desde las que se danza, presentando lo propio y reconociendo lo externo en esos procesos de «co-imaginación» a los que me referí anteriormente.

Quisiera concluir recordando lo que Deidre Sklar²⁴, entre tantos otros investigadores de la danza, no se cansan de repetir: el movimiento es conocimiento. Es conocimiento cultural, conocimiento emocional, y conocimiento kinestésico. Esto es, que el movimiento es puerta de entrada a cualquier reflexión a propósito de la experiencia del cuerpo y de los campos culturales y emocionales en los que el cuerpo se mueve. Esa fue, en efecto, la premisa con la que comencé este texto: que las artes vivas son un campo

24 Cfr. Deidre Sklar, «Five premises for a culturally sensitive approach to dance», en *Moving history/dancing cultures: a dance history reader*, eds. Ann Dils y Ann Cooper Albright (Connecticut: Wesleyan University Press, 2001), 30-32.

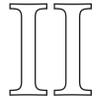
cultural tanto más amplio de lo que se supone, y que es en esta amplitud (pero también en esta inmediatez del propio cuerpo) desde donde se levantan las claves hermenéuticas que permiten leer el mundo desde este campo. Al ser el cuerpo el lugar desde donde experimentamos la pandemia (bien sea desde las políticas del cuerpo confinado, del cuidado de sí mismo y de los demás, de los retos del encuentro de los cuerpos distantes, desde la biopolítica, desde el entretenimiento en la cultura digital) las artes vivas (las artes del cuerpo-a-cuerpo) son un lugar privilegiado para pensar soluciones conjuntas. Por eso es fundamental que los saberes propios de la danza y la performance, desde su propia especificidad, sean parte de las discusiones que vemos suceder en las plataformas digitales.

Hoy, a un año del inicio de la pandemia, todavía no encuentro soluciones definitivas a problemas que comenzaron con el primer día de confinamiento. Sin embargo, una cosa es evidente: el cuerpo, confinado o en movimiento, es siempre el lugar desde donde podemos comenzar a buscar respuestas.

Referencias

- Auslander, Philip. *Liveness: performance in a mediatized Culture*. Londres: Routledge, 2011.
- Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. New York: Cornell University Press, 2015.
- Butt, Gavin. «Happenings in History, or the Epistemology of the Memoir». *Oxford Art Journal* 24, no 2 (2001): 113-126.
- Crunțeanu, Larisa. «The Power of ‘Co-’ in Contemporary Dance». *Revista Arta*, 16 de enero, 2016, <https://revistaarta.ro/en/the-power-of-co-in-contemporary-dance/>
- Debord, Guy. *Society of the spectacle*. Londres: Black & Red, 2002.
- Franko, Mark. «Dance and the Political: States of Exception». *Dance Research Journal* 38, no. 1/2 (2006): 3-18.
- Jones, Amelia. «‘Presence’ in Absentia: Experiencing Performance as Documentation». *Art Journal* 56, no. 4 (1997): 11-18.
- Krauss, Rosalind. «Notes on the Index: Seventies Art in America, Part 2». *October* 4 (otoño 1977): 58-67.
- Lütticken, Sven. «Progressive Striptease (2006)». En *Perform Repeat Record*, editado por Amelia Jones y Adrian Heathfield, 186-198. Bristol y Chicago: Intellect, 2012.
- Lütticken, Sven. «Posthuman Prehistory». *Third Text* 29, no. 6 (2015): 498-510.
- «New York Arts Institutions Closed because of Coronavirus». *The New York Times*, 17 de marzo, 2020, <https://www.nytimes.com/2020/03/12/arts/ny-events-cancellations-coronavirus.html>.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. Londres: Routledge, 1993.
- Sklar, Deidre. «Five premises for a culturally sensitive approach to dance». En *Moving history/dancing cultures: a dance history reader*, editado por Ann Dils y Ann Cooper Albright, 30-32. Connecticut: Wesleyan University Press, 2001.
- Randy, Martin. «A Precarious Dance, a Derivative Sociality». *The Drama Review* 56, no. 4 (2012): 62-77.

MEMORIA FANTASMA



TRÁNSITO Y SIMULTANEIDAD. SOBRE EL POSTPRESENTE

5

LORENA ROJAS PARMA ^I

Resumen

La expansión del prefijo «post» en nuestras disciplinas ha ido alterando las certezas que daban sentido a nuestra comprensión del mundo. En los últimos años, esa expansión se ha incrementado y la manera de relacionarnos con el tiempo no ha sido una excepción: ha venido por nosotros un «postpresente». Tiempo que transcurre sin volverse pasado o futuro, en el que persiste el presente en transformación. El texto se propone una exploración sobre las experiencias que confluyen en esta temporalidad, su acento en el tránsito y el cambio de perspectiva que lleva consigo.

Palabras clave: postpresente, transformación, expansión, tránsito, devenir.

Abstract

The expanding use of the prefix “post” in our disciplines has been altering the certainties that gave meaning to our understanding of the world. The way we relate to time has not been an exception: a “post-present” time has reached us. Time that passes without becoming past or future, a time in which the present persists in transformation. This text proposes an exploration of the experiences that come together in this temporality, highlighting its transitoriness and the change of perspective that it entails.

Keywords: Post-present, Transformation, Expansion, Transit, Becoming.

I Universidad Católica Andrés Bello.

*El camino que puede caminarsé no es el Camino constante;
el nombre que puede nombrarse no es el Nombre constante*

Tao Te Ching

*Solo siendo así, múltiples, podremos estar solos,
al fin, con la verdad*

Fernando Pessoa

α. Proemio

En los hermosos y conocidos pasajes de *Confesiones*, de san Agustín, en los que afirma que no sabe «qué es el tiempo» cuando quiere explicarlo a quien lo pregunta, afirma también, aunque con certeza, que el tiempo pasado ya *no* es, el tiempo futuro *aún* no es, y que el presente, por su fugacidad, se vuelve pasado. Esa condición efímera del presente, su transcurrir de inicio a fin, es lo que eventualmente nos va a permitir «medir» la extensión del tiempo en el alma.¹ Es por ello que el filósofo se pregunta: «¿cómo decimos que el presente existe si su razón de ser estriba en dejar de ser? No podemos, pues, decir con verdad que existe el tiempo sino en cuanto tiende a no ser».² El presente sería, en efecto, lo único que podría existir, pero al volverse pasado «ya no es». Si no transcurriese, si el presente pudiera detenerse para no disolverse de pretérito, entonces ya no sería tiempo, pues, en ese caso, sería eternidad. Pero la naturaleza de la eternidad, como es sabido, no es ese suceder de la temporalidad sino la quietud. El creador del tiempo es Dios, por ello, dice san Agustín: «Precedes a todos los tiempos pasados con la excelencia de tu eternidad siempre presente».³

El tiempo implica necesariamente la movilidad, de manera que el presente por *ser* tiempo, no podría permanecer *siendo* presente. La pregunta de san Agustín por la existencia del presente, y el develamiento de su razón como «dejar de ser», nos plantea, de forma profunda y sugerente, la complejidad que se abre ante nosotros en las relaciones contemporáneas con el tiempo. Pues si ese presente tráfuga del santo se metamorfosea pasado de inmediato y desaparece —se refugia en la memoria como recuerdo—, ¿qué significa que haya venido a nosotros un «postpresente»? ¿Qué implica un presente que persiste, cuyo tránsito no se extingue en pasado? ¿Qué ocurre con la espera, con

1 San Agustín, *Confesiones*, XI, 27, 341 (Madrid: Alianza, 1994).

2 San Agustín, *Confesiones*, XI, 14, 327.

3 San Agustín, *Confesiones*, XI, 13, 326.

lo que ha de venir, que ya no quiere llamarse futuro? En el postpresente se descubre, como veremos, una persistencia del presente en su devenir y que, sin ser eternidad, se desentiende de nuestras formas temporales heredadas. Desde esta mirada de las cosas, se revela un presente en expansión que no «tiende a no ser», y que se extiende sin límites a través de un tránsito que, al modo del rizoma, no «inicia» ni «termina».⁴

Pensar este abandono de los extremos, que desviste al tiempo de presente-pasado-futuro de manera más o menos lineal, tal vez nos permita «comenzar» esta breve reflexión que trata de comprender lo que nombra el postpresente. Un tiempo ajeno a los tiempos gramaticales, pero no ajeno a la vida. Digo «tal vez» porque, con toda seguridad, podríamos comenzar (acaso continuar) por algún otro lugar, de alguna otra manera, pues estos tiempos expansivos se reconocen trayectos del devenir, y no una condición de la razón o una medida de lo que inicia y termina. El advenimiento del «post» a nuestras vidas (posthumanismo, postfotografía, postpostmodernidad...), implica, entre otras cosas, la disolución –o el énfasis en la disolución– de las relaciones del tipo sujeto/objeto, masculino/femenino, hombre/máquina, naturaleza/cultura, y cualquier otro tipo de quiebre o relación binaria entre las cosas. Se apunta, con ello, a la unidad-plural de la existencia, a una ontología horizontal que, en última instancia, constituye todo lo que existe.⁵

En este sentido, el tiempo, que no escapa a estas reflexiones, se devela «postpresente» en la medida en que disuelva las fracturas que lo hacen pasado o futuro; cuando se reconozca tránsito que se atraviesa de cambios, direcciones diversas o pluralidad. Esto nos permite pensar nuevamente, y quizá esto sea lo más interesante, las relaciones binarias y también lineales del tiempo –pasado/presente o pasado/presente/futuro–, y preguntarnos si, en realidad, el tiempo que nos atraviesa durante la vida funciona en los límites de esas relaciones. Si nuestros tiempos vitales no son más híbridos que binarios, más diversos que lineales. Es bien sabido que la linealidad del tiempo no ha sido la única manera de comprenderlo. Recordar a los griegos quizá sea suficiente.⁶ Por tanto, lejos de hacer una historia cultural del tiempo, se trata de replantear filosóficamente el presente y de reconsiderar la «lejanía» de lo sucedido o el «fin» que debemos alcanzar. Para ello, la propuesta es explorar, en diálogo interior, sin querer proponer soluciones y con el ánimo de Sócrates, nuestras relaciones con el tiempo.

4 Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-textos, 2002), 25.

5 Cfr. Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco* (Barcelona: Paidós, 1989) 11 y ss.; Rosi Braidotti, *Lo posthumano* (Barcelona: Gedisa, 2013), 59-60; Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism* (Nueva York: Bloomsbury, 2019) 166 y ss.; Baruch de Spinoza, *Ética según el orden geométrico* (Madrid: Aguilar, 1980).

6 Cfr. *Heraclitus*, fragmento 34, Miroslav Markovich (Mérida: U.L.A., 1968), 54; Ángel Cappelletti, *Mitología y filosofía: los presocráticos* (Bogotá: Cíncel, 1987), 25 y ss.

β. Episodios

El tono que trae consigo el postpresente, tiene que ver, pienso, con nuestro tiempo vital, es decir, con el tiempo que no se mide, como el que nos envejece o nos desenamora. El que transcurre silenciosamente con nosotros y nos transforma. El tiempo íntimo que ampara nuestro devenir interior, y siempre ha sabido que nunca somos los mismos. Que somos cambios, divergencias, contradicciones, esperanzas, tristezas o amor. Es una temporalidad que se expande en diversas direcciones, que puede transcurrir de manera simultánea o coexistir en su pluralidad, en lugar de hacerse, ordenadamente, «pasado» o «futuro». Es el incesante devenir, más que alguna estabilidad, lo que acompaña o expresa esta sensibilidad temporal. Decía Diotima de Mantinea, la misteriosa sacerdotisa platónica, que un individuo nunca lleva consigo las mismas cosas, pues tanto su cuerpo como su alma están en constante renovación. Ni nuestros huesos ni nuestra carne, ni los hábitos ni las opiniones, permanecen nunca los mismos.⁷ Y si en ese devenir unas cosas nacen y otras mueren,⁸ en el devenir del postpresente ese morir no es más que tránsito y transformación.

En presente, en presente cambiante, *vivimos* nuestra vida. El día a día, con sus rutinas y acontecimientos, es siempre en presente. Como el vaivén de la respiración, el tiempo vital es un movimiento constante que no podemos medir ininterrumpidamente.⁹ Es por ello que no sabemos, por ejemplo, cuándo nuestros recorridos vitales se distanciaron de nuestra juventud, cuándo fue que nos hicimos viejos. Ocurre que un día cualquiera, como dice Gadamer, nos sorprende la vejez.¹⁰ Tampoco sabemos cuándo dejamos de sufrir una pena o cuándo dejamos de sentir amor. Solo podemos trazar algunos aproximados, hacer cálculos imprecisos, como tratando de ubicar períodos de transformación. Por ello, bien podríamos preguntarnos, entonces, por el pasado y el futuro de esos recorridos. Es decir, cómo podríamos entender «pasado» en un *proceso* en el que nos desenamoramos –o nos hacemos viejos–, y en qué sentido el desamor puede ser un *telos*. Por tanto, cuando la perspectiva que asumimos es la del tránsito y el paso de las cosas, la de los trayectos silenciosos que atravesamos y nos atraviesan, sentimos que se opaca el límite de lo pasado o lo futuro y se acentúa la transformación. La

7 Cfr. Platón, *Banquete*, 207d-e (Madrid: Gredos, 1997).

8 Cfr. Platón, *Banquete*, 207e.

9 «Y si no lo veo comenzar a moverse y sigue moviéndose –ni veo tampoco cuándo acaba– no puedo medir su duración», san Agustín, *Confesiones*, XI, 24.

10 Cfr. Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós, 1991), 105. Gadamer hace una importante distinción entre «tiempo propio» –muy próximo a lo que aquí llamo tiempo vital– y «tiempo 'para algo'», el tiempo vacío que necesita ser «llenado». Cfr. 103 y ss. El postpresente no es, por supuesto, ese «tiempo 'para algo'»; tiempo de agenda y de reloj.

conciencia de un presente que se expande, y que sostiene la vida de cambios constantes. Donde convergen fuerzas, experiencias, emociones, heridas, enfermedades, que tejen la complejidad que nos «constituye».¹¹

Nuestra vida interior no es una línea recta, tampoco el tiempo que la atraviesa. El fracaso, la demora o la pena de amor son parte del devenir, estaciones del camino que se recorre en sentidos diversos y cambiantes. Que regresan, continúan, acampan y se expanden. Como nos ocurre con la experiencia de la escritura, que se prolonga en sus propios tiempos y suele volver sobre sí misma, a transformarse, a escribir sobre lo escrito, lo de ayer y lo de hoy, que se hace nuevo párrafo cada vez. Por ello, la expresión «perdí la noción del tiempo», propia de amantes, pensadores y escritores es muy reveladora.¹² Es el tiempo vital que transcurre y no se mide, el de la respiración del presente cambiante. Lo que nombra el postpresente.

¿No se trata, entonces, ese tiempo vital, de tránsitos, cambios, procesos complejos donde las experiencias –incluso disímiles, contradictorias– pueden coexistir? ¿Tránsitos en los que hay desvíos, reencuentros, confusiones o acompañamientos? Vienen al espíritu resonancias de Heráclito, cuando nos advertía que lo joven y lo viejo, lo despierto y lo dormido, la vida y la muerte existen en nosotros como una misma cosa.¹³ Con una reciprocidad en la que vejez y juventud se «encuentran» y, como la vigilia y el sueño, «son ‘uno’ gracias a su mutua convertibilidad».¹⁴ La vejez no se entiende un *después* de lo vivido; ni el sueño un decirse aparte, «otro» de lo que nos ocurre en la vigilia. Hay un retomarse de uno mismo en ciertos tránsitos de la vida, testimonio de que no nos hemos abandonado y de la simultaneidad de voces y experiencias que podemos ser.

Esto no implica un misterioso viaje al pasado o al futuro, pues solo en tiempo presente ocurre la expansión vital, la maravilla de la transformación, lo que en silencio cuece, destila, con sus propios tiempos, el sabor de nuestros caminos. Por tanto, los cambios del presente, del presente que *debe* transcurrir, no tienden a «no ser», por el contrario, constituyen un entramado en el que se necesitan, se implican, se sostienen para provocar la transformación. Como ocurre con el vino o nuestras emociones. Y si sobreviene la explosión violenta, dionisíaca, de una emoción o se obtiene el «punto» del vino, no se revelan el *resultado* de ciertos procesos complejos, sino su condición

11 Dice san Agustín que el presente no se mide «porque no tiene extensión», *Confesiones*, 26, 339. El postpresente tampoco se mide, precisamente por su extensión.

12 Recordemos a Sócrates meditando en el umbral de la casa de Agatón, o cuando estuvo un día entero meditando de pie, en medio del invierno. *Cfr.* Platón, *Banquete*, 175a; 220b-c; Platón, *Teeteto*, 173d.

13 «Como una misma cosa se da en nosotros vivo y muerto, despierto y dormido, joven y viejo. Pues lo uno, convertido, es lo otro, y lo otro, convertido, es lo uno a su vez», *De Tales a Demócrito*. Trad. Alberto Bernabé (Madrid: Alianza, 1998), frag. 41 (88 Diels y Kranz).

14 Markovich, *Heraclitus*, 59.

de ser *parte* de esos procesos. Siguen siendo momentos del tránsito, pues la emoción volcánica se va a tornar distinta tras su erupción, y el vino eventualmente cambia o se deteriora. Otros procesos, entonces, seguirán su camino, enlazados con lo sucedido; tal vez coexistiendo, en entramado, rumiando otras fermentaciones.

Es filosóficamente importante, pero también amoroso con nuestras propias existencias, reconocer, como lo han hecho Deleuze y Guattari, que el rizoma –como la vida– tiene como tejido la conjunción ‘y...y...y...’.¹⁵ Porque nada en nosotros es definitivo, nada nos «define»; nos tejemos, cada vez, de volver a decirnos. Somos y no somos lo recorrido que sigue su expansión. No se trata de experiencias desconocidas y lejanas a la vida. Pensemos en el canto paciente de los mantras, por ejemplo, que va forjando redes invisibles del espíritu y que, tras su «silencio», sigue vibrando en la mente y el corazón. Incluso en los sueños. O en la ráfaga de algún perfume que inesperadamente nos roce, nos encuentre y, sin ninguna mediación, nos atraviese el instante de una escena del pasado. De una experiencia escondida de nosotros, como a la espera atenta, inmediata, de ser invocada. El perfume sigue su camino, como si ya hubiese cumplido su misión de transeúnte, y no sabemos de dónde ha venido ni a dónde va. Pero nosotros nos quedamos atentos de nosotros mismos, descubiertos una suerte de simultaneidad inesperada. «Aunque parezca que estamos quietos –escribe Rumi–, lo cierto es que nos estamos moviendo y las fantasías de los fenómenos se deslizan y nos atraviesan como las ideas a las cortinas. Se dirigen al pozo de amor profundo que todos llevamos dentro. Allí llenan sus jarras y se van».¹⁶

Desde esta perspectiva, la comprensión y la mirada sobre las cosas, sobre nosotros, se amplía y se devela más compleja. Pues podemos reconocernos una misteriosa simultaneidad de destellos de vida escondidos, entramados genéticos, emocionales, partes de tránsitos que nos alcanzan y de los que somos tan solo una estación. Portadores de fuerzas pasajeras –como los secretos genéticos– que, a su vez, se actualizan en otras almas que van a tejerse de esos y otros entramados. Nos reconocemos «episodios intermedios» del recorrido que sigue su expansión.¹⁷ Por tanto, los tránsitos tampoco se *dirigen* a un lugar, como si tuvieran que alcanzar una meta, porque sea lo que acontezca sigue siendo devenir. Si pensamos en los tránsitos de una onda expansiva –de un lago o del universo–, por ejemplo, sus movimientos nos muestran una apertura continua, una pluralización de sí con diámetros cambiantes y un destino incierto. No pensamos en *la*

15 Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*, 29.

16 Coleman Barks, *La esencia de Rumi* (Barcelona: Obelisco, 2002), 113-114.

17 Expresión de Nietzsche, *La genealogía de la moral*. (Madrid: Alianza, 1988), 97. «Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, intermezzo», Deleuze Y Guattari, *Mil mesetas*, 29.

onda del pasado, vemos *las* ondas que se abren y coexisten en esa pluralidad. Sin un *telos* qué alcanzar, salvo transformarse en otra cosa.

Si pensamos en nosotros, en la complejidad interior que nos fortalece –o nos debilita–, en las filtraciones de la sombra y la conciencia, en ciertas experiencias «pasadas» que sufren hondamente nuestro presente, haremos piel el entrecruzamiento, la expansión de lo vivido que aún resuena, los diversos caminos que recorreremos y que van forjando lo que «somos». Nada nos espera para *ser* algo, para hallar una suerte de completitud; vamos *siendo*, en un despliegue que se inserta en transformaciones y nuevos senderos. Como dice Zaratustra, «La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta».¹⁸ Estos movimientos del presente cambiante que fermentan en nosotros y en las cosas, donde no podemos trazar límites de inicio o final, nos van revelando el postpresente.

γ. Imagen móvil

En el verso final de *El velatorio de Lao Tzu*, de Chuang Tzu, el poeta escribe: «Hemos visto consumirse un fuego en ramas. El fuego arde ahora en algún otro sitio. ¿Dónde? ¿Quién sabe? Estos tizones están ya consumidos».¹⁹ El fuego hecho rama, la rama, tizón, el fuego en otro lugar, desconocido, el tizón con sus nuevas transformaciones..., nos permiten entrever esos tránsitos donde los límites se deshacen y todos se implican. No sabemos dónde arde el fuego, cuál ha sido su «futuro». Solo sabemos que consume y transforma mientras sigue su ruta desconocida. En esos tránsitos sentimos lo que quiere decirnos el postpresente. En los caminos que se recorren y son valiosos por el recorrido mismo, de origen incalculable y destino desconocido como el fuego. Lo que vimos ya no sabemos dónde está, pero reverbera, centellea, se transforma. (¿Es el tizón el pasado del fuego?). El sentido de las cosas, de la vida –si eso nos preocupa–, no nos aguarda en una suerte de llegada que valide lo vivido; se halla *en-durante* lo que se vive, con sus fuerzas, derrotas, amaneceres, demoras, rupturas y bosques. Y nosotros sabremos secretamente –en el mejor de los casos– qué aires de lo transcurrido aún acompañan el paso del aquí y el ahora. Qué fuerza postpresente da el paso simultáneo con nuestro andar. Esa fuerza que no es pasado ni futuro.

Se podría objetar, sin embargo, y con razón, que el fuego de las ramas efectivamente ha comenzado por la acción de alguna causa eficiente. Y que, al aparecer el tizón, ha culminado su presencia. O que un dolor que nos abruma tuvo inicio y quizá también fin. Con todo, lo que pone en tensión el postpresente es que ese inicio sea realmente un inicio, y no una resonancia de algo cuyo tránsito se nos pierda en el horizonte. Que

18 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza, 1988), Prólogo, 4.

19 Thomas Merton, *El camino de Chuang Tzu* (Madrid: Trotta, 2020), 18.

el final sea *el* final y no una transformación que se incorpore en otros tránsitos. Quien nos haya herido es, seguramente, un alma que también ha sido lastimada. Y, como del fuego del verso, de tránsitos aún más inciertos, quizá solo podamos dar testimonio de su transformación.

Estas reflexiones tienen «un aire de familia» con aquella idea antigua según la cual los descendientes de hasta la séptima generación, debían expiar las faltas de sus ancestros.²⁰ De alguna manera, a través de siete largas generaciones, las heridas, las culpas, las penas, se atravesaban de vida y viajaban en el tiempo. Se actualizaban, se decían cada vez. Y como el gen secreto de alguna enfermedad desconocida, de origen incierto, pero que se nos informa hereditaria, los antiguos sufrían sus penas. Acaso los descendientes de Edipo hayan tenido noticia de su terrible pena de antepasado. Con todo, la «séptima generación» nos da una idea de tiempo prolongado que enfatiza la resonancia de lo ocurrido. Como sucede cuando nos ha tocado ser una estación de ese gen desconocido, que hace de nuestro presente un tránsito adolorido y un nuevo decirse de ese dolor. Podemos preguntarnos, en medio de la pena –y la sorpresa–, ¿quién revive en esta piel lastimada? ¿Quiénes se han cruzado con nosotros? ¿Qué padecer se actualiza en este viaje clandestino? ¿Cuántas vidas, gestos, historias, nos atraviesan? ¿Qué es «lejos» y qué «cerca»? La enfermedad de tránsitos encubiertos nos duele, por supuesto, aquí y ahora. En un día a día que «evoluciona» –como el postpresente–. Ahora mismo puede estar afectando a consanguíneos desconocidos, de manera simultánea, o estar secretamente a la espera de hacerse *presente*. Sería muy extraño decir que portamos el gen del pasado o que ahora somos su futuro. Esos tiempos lineales, tan nítidos, colapsan en nosotros, enfermos, porque nos revelamos *todos* los tiempos. La estación que hospeda al transeúnte inesperado pero que ya implica su horizonte de expansión. Tránsito y simultaneidad. Somos el postpresente de esa piel adolorida. Episodios de su viaje.

Ese tipo de experiencias que no logramos aislar, por así decirlo, en pasado o futuro, que se filtran y nos impiden distinguir, la podemos pensar, también, con el «*alastos*» griego. Palabra que solemos traducir como «inolvidable», y significa alguna experiencia terrible que no deja de sufrirnos. Chretién se refiere, a propósito de los usos de *alastos*, al testimonio de Hesíodo, en *Teogonía*, sobre la situación de la diosa Rhea: «Rhea sufría terriblemente» (*Rheen d'êche penthos alaston*)²¹ Como es sabido, Chronos devoraba a todos sus hijos por miedo a ser destronado. Pero el dolor de Rhea, dice Chretién, «se renueva sin cesar, no remite a la diosa al pasado, sino que marca el punto actual del desgarramiento. Y lo que aquí aflige es la interrupción de lo por venir, de

20 Cfr. Renaud Gagné, *Ancestral Fault in Ancient Greece* (Cambridge University Press, 2013).

21 Hesíodo, *Teogonía*, (Madrid: Gredos, 1981), v. 467.

lo reprobado de golpe *por un presente persistente y que quiere persistir siempre*.²² Los tiempos se funden, se hacen simultáneos, duelen todos sus hijos –el dolor conoce bien esas alianzas–, y lo ocurrido y lo que ocurre, en expansión, forjan postpresente. El sufrimiento de lo «inolvidable» que abruma a la diosa, por tanto, «no atañe de ningún modo a la memoria. Tiene lugar en un éxtasis pasivo del sufrimiento, de un sufrimiento que no cesa de arrojarnos fuera de nosotros, de hacernos incapaces de encontrar donde sea, ni siquiera en nosotros, un refugio».²³ Un sufrimiento con el poder de descentrarnos y extraviarnos en los bosques oscuros de las cosas. Y de regresar. En este contexto difícil que nos ilustra el dolor, el de Rhea, o tal vez el nuestro, ¿qué significa «pasado»? Una herida de amor, ¿cuándo pierde ese poder de arrojo o deja de esparcir su goteo? ¿Acaso se transforma, en su tránsito complejo, en otra fuerza que anime otros momentos de la vida? Si no se trata de una experiencia indigesta, para decirlo con Nietzsche, donde el paso de la existencia no se ha hecho conciencia,²⁴ tal vez las verdades de lo asimilado se adueñen del alma. Con todo, la indigestión –si no acaba con nuestra vida–²⁵ suele aliviarse de transformación.

El postpresente pone el acento, hemos visto, en el camino. En caminos de sentidos diversos, porque la vida permea, reverbera, se filtra, se expande. El célebre libro del Tao Te Ching llama «Camino» a «una cosa formada del caos», anterior al cielo y la tierra, «Madre de cuanto existe bajo el cielo».²⁶ El camino es, así, la madre del mundo, de la existencia, y nos estremece con su verdad de transeúnte en el cielo, la tierra y el hombre.²⁷ Ese camino que se forma del caos, «inicia» en la transformación de las fuerzas que han permitido su aparición. La madre del mundo es recorrido, andadas, camino. Cuando Heráclito nos advierte, de nuevo, que el camino que sube es el mismo que baja,²⁸ nos alerta ante la *experiencia* de cada uno, porque la dirección del camino depende de nosotros. El sentido de las cosas es de quien las recorra y las vaya haciendo vida. Las redes del devenir son fuerzas complejas que van tejiendo sus propias rutas. Por ello, Nietzsche afirma que el desarrollo de algo «es cualquier cosa antes que su *progressus* hacia una meta, y menos aún un progreso lógico y brevísimo, conseguido con el mínimo gasto de fuerza y costes, –sino la sucesión de procesos de avasallamiento más o menos profundos, más o

22 Jean-Louis Chretien, *Lo inolvidable y lo inesperado* (Salamanca: Sígueme, 2000), 98. Cursivas añadidas.

Lo interesante es que lo «por venir», desde la mirada del postpresente, es ese mismo presente que persiste.

23 Chretien, *Lo inolvidable y lo inesperado*, 99.

24 Cfr. Nietzsche, *La genealogía de la moral*, 66-67.

25 En un sentido biológico y también espiritual: si no la estancia.

26 Lao Tse, *Tao Te Ching* (Madrid: Visor, 2013), 93.

27 «Por ello, el Camino es grande, el cielo es grande, la tierra es grande, el hombre también es grande», Lao Tse, *Tao Te Ching*, 95.

28 «El camino hacia arriba y el hacia abajo es uno y el mismo», frag. 33. Markovich, *Heraclitus*, 53.

menos independientes entre sí, que tienen lugar en la cosa».²⁹ Todo apunta a la fluidez, a los sentidos diversos, a «procesos de avasallamiento», a los cambios que se sostienen de postpresente. Como el dolor de Rhea o la pena profunda de un mal amor.

Ese permanecer del postpresente, la expansión y la transformación que lo expresan, exige una última consideración. Pues no se trata, como es evidente, del permanecer inmutable de la eternidad, de lo que es siempre igual a sí mismo, de san Agustín o, por supuesto, de Platón. En el diálogo platónico que lleva su nombre, Timeo hace una afirmación que además de hermosa, es siempre reveladora: el tiempo es una imagen móvil de la eternidad.³⁰ Nos dice que el demiurgo creador ha hecho nuestro universo como una imagen del eterno «Viviente perfecto».³¹ Pero como la naturaleza de lo eterno no puede aplicarse a lo sensible, «se le ocurrió entonces crear una imagen móvil de la eternidad», a lo que hemos llamado tiempo.³² Ese tiempo, nacido de los movimientos celestes, «imita a la eternidad».³³ Las almas platónicas sabemos de las complicaciones de la imitación de lo sensible a la eternidad de «lo real». Ahora, sin embargo, pensemos solamente en ese tiempo que se inspira en la eternidad. En su ser imagen móvil de lo estable. Timeo advierte que del «Ser eterno» no podemos hablar en términos de «era, es y será», porque el pasado y el futuro pertenecen solo al devenir. Al «Ser eterno» le corresponde únicamente «es».³⁴ Esto tiene, por supuesto, importantes consecuencias, pues lo que «es» no podría decirse del devenir. Pero como estamos pensando la vida en el mundo sensible, tenemos que pensarnos en el tiempo. Tenemos que decir, a pesar de las objeciones platónicas,³⁵ que las cosas del mundo «son» y se transforman constantemente. El postpresente pone el énfasis, hemos visto, en la persistencia del presente cambiante, en la conjunción de tiempos que se entrelazan, se transforman, se expanden y que, sin negar el cambio, tampoco se hacen pasado ni futuro. Se devela, entonces, como una manera temporal de vivir la permanencia, una cierta forma de ver el tiempo en su ser «imagen móvil de la eternidad». El postpresente permanece, persiste, pero se hace de movimientos incesantes, clandestinos, almas del fermento, capaces de provocar el milagro de lo que ha devenido. Quizá sea, finalmente, la versión móvil de la permanencia, que vive esta sensibilidad que nos sufre y nos embellece de inspiración divina.

29 Nietzsche, *La genealogía de la moral*, 88-89. La cita continúa de esta manera: «a lo que hay que añadir resistencias utilizadas en cada caso para contrarrestarlos, las metamorfosis intentadas con una finalidad de defensa y de reacción, así como los resultados de contra acciones afortunadas».

30 Platón, *Timeo*, 37d (Buenos Aires: Colihue, 1999), 121.

31 Platón, *Timeo*, 37d.

32 Platón, *Timeo*, 37d.

33 Platón, *Timeo*, 38b.

34 Cfr. Platón, *Timeo*, 37e-38a.

35 Platónicas en este caso. Podrían ser, también, objeciones budistas, cfr. Fernando Tola y Carmen Dragonetti, *Filosofía budista* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2013).

δ. La jarra llena de deleite

Si el camino que sube es el mismo que baja, el *sentido* de la ruta depende del caminante. No hay un algo invariable y en sí mismo que lo indique. Las experiencias, la complejidad de los tránsitos, la pluralidad-unidad cambiante de las cosas, incluidos nosotros, hacen que la dirección y el sentido sean distintos para todos. Sin embargo, nosotros mismos, hijos de la modernidad, asumimos con optimismo que en el futuro habrá soluciones y aproximaciones más lúcidas a las cosas.³⁶ En ese caso, el camino que sube ya no es el mismo que baja. Ni el que va hacia adelante, el que va hacia atrás. Ya no hay sentidos diversos. Por tanto, a los cambios que son inevitables e inherentes a las cosas, en la ciencia o en la vida, los llamamos «adelantos», «avances», respondiendo, así, a la idea de progreso. *Progressus*, para decirlo con Nietzsche. Lo que lleva consigo una comprensión más o menos lineal del tiempo, que en lugar de convocar «fuerzas de avasallamiento», resistencias, posibilidades, redes, espirales o expansión hacia diversas direcciones, *se dirige* hacia una llegada. Ir a Marte, curar el cáncer o la infelicidad. Las promesas contemporáneas del transhumanismo, por ejemplo, se asumen como avances de la ciencia y la tecnología, ante los que estamos a la espera de su llegada inminente.³⁷ Por su parte, el grueso de las reflexiones filosóficas sobre la pandemia que nos ha tocado padecer, ha sido vaticinios sobre el mundo *después* del virus, más que sobre las transformaciones que efectivamente *experimentamos*. En este sentido, el comportamiento del virus ha sido revelador: expandiéndose, transformándose, con un origen que se debate entre murciélagos y laboratorios, sin destino conocido. Mostrándonos su tránsito mientras se expande -penosamente para nosotros- a un ritmo de postpresente. Y aunque «postpresente» no deje de sonarnos extraño, no se trata de algo inédito, sino de reconocer que el transcurrir de las cosas y sus tiempos también son diversos, cambiantes, simultáneos y en múltiples direcciones.

Pero si la «exclusividad» de la dirección permanece en la linealidad temporal, alterar su *sentido*, volver a mirar lo sucedido, por ejemplo, para reelaborar o transformar, no tendría mayor importancia. Ese «regreso» sería, seguramente, a través de la misma línea recta, con el tono del retroceso -porque todo futuro será mejor-, y el ánimo de repetir.³⁸ Sin embargo, desde la perspectiva del postpresente, los cambios no son

36 Cfr. Ernst Cassirer, *Rousseau, Kant y Goethe* (México: F.C.E., 2007).

37 Cfr. Roberto Manzocco, *Transhumanism, Engineering the Human Condition* (Springer y Praxis Books, 2019).

38 El repetir de la verificabilidad, o el repetir de la nostalgia. En el ánimo de ir al «pasado», de «retroceder», nos topamos, en efecto, con la nostalgia, y el halo que hace del pasado un tiempo idílico perdido para siempre. Es otro modo de la repetición. Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método* (Barcelona: Sígueme, 1997). Sobre los peligros de la repetición, según Platón, y la diferencia con la perspectiva de

necesariamente «avances», son cambios; posibilidades, movimientos que ocurren en sentidos distintos. Los hallazgos del saber, sus revelaciones, transformaciones, teorías o hipótesis, como nuestros propios procesos interiores, van a enlazarse con otros, corroborarse o desestimarse para permitir diversas miradas. O tal vez se enlacen con ninguno y abran otros horizontes. Una vez más, se trata de acentuar el tránsito, sus estaciones y no los costados.

Lo que logremos solucionar o conocer, el alivio del cáncer o los viajes al espacio, es parte, entramado, de procesos complejos que cambian. Parte de las estaciones del «Camino», madre de todas las cosas; o del camino que sube y también baja. Si reconocemos esos sentidos diversos de los tránsitos, también los reconocemos en nuestros movimientos interiores. Y entonces dialogamos con nuestros fracasos, nuestros abismos, regresamos a ellos para transformarnos y transformarlos. Ese regreso, en realidad, es la posibilidad de sentir la presencia-simultaneidad de la resonancia de lo sucedido. Es la experiencia profunda de reconocer lo que no ha dejado de atravesarnos. Como también ocurre con las ondas gravitacionales del universo, de cuya señal nos hemos enterado hace poco. A propósito de tránsitos y devenires, nos hicimos testigos del encuentro con una onda que tiene siete mil millones de años expandiéndose, vibrando y atravesando distancias cósmicas inimaginables. Nos descubrimos testigos de la simultaneidad de la resonancia de lo sucedido. Como en las honduras del universo, también en las de nuestro corazón.

En este sentido, el saber del futuro, lo que *sabremos* sobre el universo, recorre la existencia cósmica desde el más profundo «pasado». Pero, desde la linealidad temporal, tendremos que preguntarnos, con temor y temblor, por lo que pueda significar aquí «pasado». Más aún, preguntarnos si la señal recientemente detectada es una onda del «futuro» con relación a ese «pasado». Y si nosotros estamos, entonces, con respecto a la señal, ante el pasado o el futuro. Si bien nos estamos refiriendo a un hecho físico, donde los tiempos pueden decirse de otra manera –y ya esto es revelador–, podemos pensar, sin embargo, nuestras propias formas de relacionarnos con el tiempo sin desestimar nuestra experiencia. Pensar qué significa pasado y futuro en los tránsitos que van tejiendo la vida. Nuestra tecnología, además, ha diluido las distancias entre las profundidades del universo y nosotros –como ha diluido todas las distancias–. El sonido que emite la onda detectada, por ejemplo, lo podemos escuchar desde la intimidad de nuestros teléfonos

Deleuze, *cfr.* Lorena Rojas Parma, «Callas in Concert: sobre el holograma, el recuerdo y la presencia», *Revista De Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, 45, no. 2 (2020), 317-339. <https://doi.org/10.5209/resf.61005>; también, acerca de los elementos nocivos de la repetición, *cfr.* Lorena Rojas Parma, «Decidiendo La Vida: El Mito De Er En República, De Platón». *THÉMATA. Revista De Filosofía*, Universidad de Sevilla, n.º 53 (junio 2016):31-62. <https://doi.org/10.12795/themata.2016.i53.02>.

celulares. Y sentirnos profundamente conmovidos. Por ello, esa expansión de siete mil millones de años es una suerte de testimonio cósmico –y espectacular– para pensar el postpresente.

Esto nos invita a preguntarnos si la tecnología digital y sus nuevas posibilidades de hacernos presentes, de acompañarnos y amarnos, sin importar distancias ni lugares, hacen de «la jarra vacía» un «recipiente con aire», para decirlo con Heidegger.³⁹ Es decir, si traicionamos la verdad de la experiencia de las «cosas» del mundo, si impedimos que la cosa sea cosa, en favor de alguna universalización que suprime la «cercanía». Esa importante reflexión del filósofo me recuerda, un poco, salvando las importantes diferencias, la nostalgia de los escolásticos cuando lamentaban la pérdida de la experiencia ante lo concreto que querían conocer, en medio de las fuerzas que se vigorizaban, por entonces, con Galileo.⁴⁰ Fuerzas distintas pero lastimadas por otra manera de comprender el mundo⁴¹. Nosotros, a pesar de todo, tal vez no tengamos que sufrir nostalgias, ni temer alguna traición a la vida o a su «cercanía» -especialmente ahora que pensamos el tiempo-, pues la disolución contemporánea de los dualismos⁴² (como «lejos/cerca») y de cualquier separación en la existencia, se orienta, justamente, a no quebrarnos nosotros mismos de nuestras experiencias. A no desestimar perspectivas, como las del amor digital o la instantaneidad, que replantean sensiblemente la experiencia de la «cercanía». Por el contrario, se nos invita a reconocer, también, sus bondades. Con ello, a preguntarnos por la identidad de las «cosas», de nosotros, pues, con dificultad, puede asumirse como una entidad definitiva.⁴³ Desde la perspectiva del postpresente, se trata, hemos visto, de pluralidades simultáneas, entramados de experiencias que no se excluyen. Como la expansión de la onda infinitamente plural en siete mil millones de años de recorrido, que se encontró con nosotros. Por tanto, desde la pluralidad y la posibilidad de la que se atraviesan la existencia y la vida, podemos decir, amorosamente, con Rumi: «Cada objeto, cada ser, es una jarra repleta de deleite».⁴⁴

En efecto, podemos convivir en medio de experiencias diversas sobre lo «mismo», sin establecer jerarquías, traicionar la sensibilidad u oponer resistencias. Convivir con las verdades del mundo subatómico, por ejemplo, y las experiencias que tenemos

39 Cfr. Martin Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica* (Santiago de Chile: Editorial universitaria, 1997), 223 y ss.

40 Cfr. Ernst Cassirer, *El problema del conocimiento* (México: F.C.E., 1986) 348 y ss.

41 Cfr. Galileo Galilei, *Diálogo sobre los sistemas máximos* (Buenos Aires: Aguilar, 1980).

42 Ferrando, *Philosophical Posthumanism*, 60 y ss.

43 Cfr. David Hume, *A Treatise of Human Nature* (Oxford University Press, 2001); Clement Rosset, *Lejos de mí*, (Barcelona: Marbot, 2007); Rossi Braidotti, *Sujetos Nómades* (Buenos Aires: Gedisa, 1994).

44 Barks, *La esencia de Rumi*, 21.

en el mundo a nuestra escala,⁴⁵ o con la afirmación del mundo como «vacuidad» e impermanencia de los budistas, y nuestra experiencia de lo sólido y estable. Las verdades cósmicas de la ciencia, pueden ser encuentros con nuestras experiencias íntimas de almas de este mundo. No hay quiebres. Así, la pregunta por el pasado o el futuro ante la señal de la onda cósmica, puede ser también una pregunta para nuestros tiempos vitales. Una pregunta para lo que es pasado y futuro al mismo tiempo en nosotros, entrelazado de presente, donde podemos respirar. Los tiempos vitales no son cuantificables ni «subjetivos», son tiempos que transcurren en nosotros, con su propio devenir. Tal vez por eso, decía, no tengamos que sufrir pérdidas —ni lastimarnos—, porque lo diverso inevitable de la existencia, se mantiene *siendo* en su diversidad.

ε. De regreso

La expansión de ondas gravitacionales resuena en la expansión «permanente» de esos tiempos vitales, en la afirmación de Timeo en la que el tiempo es la imagen móvil de la eternidad. Y su pluralización, su tránsito dicho *n* veces de sí misma, su llegada a nuestro sistema solar como un rapsoda que canta la grandeza de lo sucedido, se revela como un relato maravilloso del postpresente. En el que se nos cruzan los tiempos y los sucesos. Y en esa brevísima señal captada sentimos un heraldo del universo, una vibración de corroboración y misterio, que nos recuerda a Whitman: «Lo indirecto es tanto como lo directo».⁴⁶ Estamos interactuando con un tránsito nómada que trae noticias desde las profundidades de *Mnemosyne*, y tiene algo que contarnos de nosotros mismos. Acaso los pitagóricos tenían razón, cuando se referían a la alineación del microcosmos con el macrocosmos.⁴⁷

Si hablamos de trayectorias expansivas, de ondas que viajan y deambulan el cosmos, hablamos, también, de la inestabilidad de las cosas que llevan consigo lo que ha sido, sigue siendo y seguirá expandiéndose en su transformación. En el mismo *Canto de la prudencia*, dice el poeta, como develando la existencia: «No existe nada consumado que no emane de otra consumación hace mucho tiempo ocurrida; y esta, a su vez, ha emanado de otra. No existe sin la consumación más alejada que pueda concebirse, la cual está un poquito más cerca del principio que las demás».⁴⁸ Todo se entreteje, emana, se implica y, tras ese «principio» corren las investigaciones, en especial desde lo que revela

45 Desde muy antiguo venimos pensando estas «diferencias» en las verdades de la razón y de la sensibilidad. Tal vez sea suficiente recordar los testimonios de Demócrito y Anaxágoras, *cf.* Alberto Bernabé, *De Tales a Demócrito* (Madrid: Alianza, 1998).

46 Walt Whitman, «Canto a la prudencia», *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 2004), 474.

47 *Cf.* Ángel Cappelletti, *Ciencia jónica y pitagórica* (Caracas: Equinoccio, 1980).

48 Whitman, *Obras completas*, 476.

esa señal captada de los tránsitos cósmicos. Se abre caminos, dicen los científicos, para conocer un poco más sobre el origen del universo, o lo que esté «un poquito más cerca del principio». Y eso, en cierta forma, es un regreso. Regresar es, por supuesto, uno de los sentidos posibles de nuestros caminos. Es recorrerse, atravesarse, pero no en el orden inverso de la línea recta, como un retroceso que busca reproducir lo sucedido -porque así no funciona la vida-, sino dando tumbos de búsqueda y extravío como el borracho que aún no sabe dónde queda su casa. Vagabundeando la noche y las teorías, merodeando secretos, tratando de orientarse. Como nos lo cuenta Rumi, en una maravillosa anécdota de Nasruddín: «Son las cuatro de la mañana. Nasruddín sale de la taberna y deambula por las calles de la ciudad. Le para un policía y le pregunta: ‘¿por qué anda usted deambulando por la calle a estas horas de la noche?’ ‘Señor’, le contesta Nasruddín, ‘Si supiera la respuesta a esa pregunta habría llegado a casa hace horas!’»⁴⁹

Lo que se nombre con el principio, el origen o la casa ya no nos pertenece. Tendremos que disertar sobre lo que signifique el origen,⁵⁰ eso que permite que algo más se levante, aparezca y despeje el camino. En todo caso, andamos deambulando y solemos no saber la respuesta. Por ello, desde la perspectiva del postpresente, importa la transformación, el volver a decirse, la mirada que se fija en lo siguiente y se cruza con otro sendero que también se expande. Si los tiempos colapsan, como colapsan en el instante eternizado de los amantes o en la enfermedad desconocida y hereditaria que nos alcanza, también podemos caminar *de regreso*. Pero como la existencia es tránsito y cambios, en ese recorrido solo hallaremos lo consumado que emana de otra consumación. Y entonces, tal vez, nos quedemos deambulando en medio de la madrugada, como Nasruddín. «Tanteas como ebrio en la ruta del extravío (así se llama nuestro segundo nacimiento)», escribe Rafael Cadenas.⁵¹ En ocasiones nos toca hacernos de nuevo, reorientarnos, recogernos y regresar a las resonancias interiores que aún nos hablan, en medio de una embriaguez dionisiaca y delatora.

En las primeras líneas de *De profundis*, de Oscar Wilde, nos encuentra ese tono del regreso al que me refiero, a través del dolor. El dolor que, como lo inolvidable o la enfermedad, no sabe de quiebres y distancias en los tiempos vitales. «El dolor es un momento prolongado –escribe Wilde– que no es posible dividir en estaciones. Lo único que podemos hacer es registrar sus caprichos y escribir la crónica de su retorno».⁵² Lo prolongado que retorna, indivisible, que en su tránsito se adueña de la vida, es ese decirse distinto cada vez, que puede ir a su encuentro cuando regresa. Es el regreso del

49 Barks, *La esencia de Rumi*, 16.

50 Cfr. Peter Sloterdijk, *Venir al mundo, venir al lenguaje* (Valencia: Pre-Textos, 2006).

51 Rafael Cadenas, *Gestiones* (Mérida, Actual, 2011), 23.

52 Oscar Wilde, *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 2004), 521.

postpresente, que se atraviesa de vida y transformaciones, pero que no va al «pasado». De nuevo, Whitman: «El alma es de sí misma. Todo converge hacia ella, todo se refiere a lo que sigue». ⁵³

Se trata, entonces, de los sentidos en los que niñez y vejez, vigilia y sueño, son «uno y lo mismo», transitan y se cruzan entre sí. De un regreso que se expande en una misteriosa transformación. En esos mismos versos sobre el vino y la taberna, Rumi escribe que «la fermentación es uno de los símbolos más antiguos de la transformación del ser humano». ⁵⁴ Parece, entonces, otra manera de encontrarnos con el postpresente. En esa taberna tienen lugar procesos maravillosos, en los que ya no sabemos quiénes somos, emocionados de vino, excesos, deseo y confusión. Sin embargo, dice Rumi, «transcurrido cierto tiempo en la taberna se llega a un punto, a un recuerdo de otro lugar, a un añorar el origen, y los borrachos tienen que partir de la taberna e iniciar el regreso». ⁵⁵ Como Nasruddín. Tras el recorrido del alma por las copas de vino, en la travesía secreta del fermento, se alcanza ese punto en el que se hace presente otro lugar, se cruzan los tiempos y los borrachos inician el regreso. Es el «inicio» que emana del tránsito transformador que ahora va en otro *sentido*, tras un origen que se abre a otros abismos. En esa vorágine profunda de taberna y embriaguez, Rumi cita *El Corán*: «Todos estamos de regreso». Pues en la belleza oscura de la fermentación, hay una verdad religiosa. Todos lo sabemos.

Y la transformación, la expansión, el devenir, la interrupción de la linealidad, la filtración, los desvíos, todo lo que ha venido en auxilio de este camino interior que trata de pensar el postpresente, confluye milagrosamente en estas líneas del poeta sufi, musulmán, de un «lejano» siglo XIII: «La ruptura, el salir gritando a la calle, comienza en la taberna, y el alma humana inicia su búsqueda de regreso a sí misma». ⁵⁶

ζ. Hacia otros tránsitos

La permanencia del presente, su fugacidad persistente, su decirse plural y cambiante, su atravesarse del tiempo vital, han ido develando lo que anuncia el arribo del postpresente. Este presente expandido es un entramado de relaciones y caminos, que opaca los costados definitivos de término o principio. Como ocurre con los entramados genéticos, nuestras penas o nuestras transformaciones silenciosas. San Agustín, quien nos dio amparo en esta breve reflexión, sabía muy bien que el presente, a pesar de su

⁵³ Whitman, *Obras completas*, 474.

⁵⁴ Barks, *La esencia de Rumi*, 14.

⁵⁵ Barks, *La esencia de Rumi*, 14.

⁵⁶ Barks, *La esencia de Rumi*, 14.

fugacidad, era el tiempo en el que podíamos recordar o esperar. Por tanto, nos dijo que solo contamos con el presente del pasado, el presente del futuro y también el presente del presente.⁵⁷ Los movimientos del alma transitaban dentro de sí misma, dejándonos intuir esa presencia del pasado que ocupa al alma que se encuentra consigo misma. Con todo, el postpresente, que se asemeja más a una red, en lugar de ver lo sucedido como «pasado» nos lo muestra como un entrecruzamiento de experiencias que resuenan en nosotros y van cambiando durante su recorrido. Expansiones que nos atraviesan y dan cuenta de la pluralidad que podemos ser. Hay experiencias, por supuesto, que no son más que recuerdos indiferentes, o que simplemente no recordamos. Así como los tránsitos vitales, de los que ni siquiera nos percatamos.

Sin embargo, desde la mirada de este entrecruzamiento, de la expansión de las cosas, de la consumación que emana de otra consumación, del ancestro culpable y desconocido de hace siete generaciones, todo sigue estando en vínculo diverso, todo sigue siendo presente expandido, presente cambiante, transformado, postpresente. Asimismo, si la vida se teje de experiencias que se transforman, tampoco vamos hacia el futuro como un tiempo que nos espera, donde algunas cosas quizá cobren sentido. Como la fermentación o la consumación de otra consumación, caminamos nuestra existencia.

Por lo demás, ser «pasado» o «futuro» es siempre relativo al presente cambiante en el que nos encontremos. Ahora mismo nuestro presente es el pasado de nuestro futuro y, simultáneamente, el futuro de nuestro pasado. ¿Qué es, entonces, pasado? ¿Qué, futuro? Esos tiempos también son plurales, diversos, dependen del presente desde donde los invoquemos. De nuevo, las cosas no son definitivamente de una manera, no son unívocas o solo lineales, se atraviesan de relaciones, pluralidad y posibilidades. Como nosotros ante los tiempos del universo. Por tanto, lo que reconoce el postpresente es el tránsito del presente siempre cambiante y en expansión, que no se hace pasado o futuro. Con la virtud de reconocer, también, que nuestra vida transcurre siempre en presente.

Si el postpresente nos ubica, entonces, en el tránsito de las cosas, finalmente se trata de la conciencia y el amor por la «experiencia misma», como escribe Wilde, «y no de los frutos de la experiencia, cualesquiera que fuesen, dulces o amargos».⁵⁸ Se trata de la estima del momento, de la pincelada, la exhalación, la mirada, el café, la aurora. Todo lo que va forjando nuestro presente cambiante, transcurriendo en nosotros, haciendo la vida.

57 San Agustín, *Confesiones*, XI, 20, 333.

58 Oscar Wilde, *El retrato de Dorian Grey* (Barcelona, Planeta, 2002), 131.

Referencias

- Agustín. *Confesiones*. Madrid: Alianza, 1994.
- Barks, Coleman. *La esencia de Rumi*. Barcelona: Obelisco, 2002.
- Bernabé, Alberto. *De Tales a Demócrito*. Madrid: Alianza, 1998.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa, 2013.
- Braidotti, Rosi. *Sujetos Nómades*. Buenos Aires: Gedisa, 1994.
- Cadenas, Rafael. *Gestiones*. Mérida: Actual, 2011.
- Cappelletti, Ángel. *Ciencia jónica y pitagórica*. Caracas: Equinoccio, 1980.
- Cappelletti, Ángel. *Mitología y filosofía: los presocráticos*. Bogotá: Cincel, 1987.
- Cassirer, Ernst. *El problema del conocimiento*. México: F.C.E., 1986.
- Cassirer, Ernst. *Rousseau, Kant y Goethe*. México: F.C.E., 2007.
- Chretien, Jean-Louis. *Lo inolvidable y lo inesperado*. Salamanca: Sígueme, 2000.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2002.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- Ferrando, Francesca. *Philosophical Posthumanism*. Nueva York: Bloomsbury, 2019.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Barcelona: Sígueme, 1997.
- Gagné, Renaud. *Ancentral Fault in Ancient Greece*. Cambridge University Press, 2013.
- Galilei, Galileo. *Diálogo sobre los sistemas máximos*. Buenos Aires: Aguilar, 1980.
- Heidegger, Martin. *Filosofía, ciencia y técnica*. Santiago de Chile: Editorial universitaria, 1997.
- Hesíodo. *Teogonía*. Madrid: Gredos, 1981.
- Hume, David. *A Treatise of Human Nature*. Oxford University Press, 2001.
- Lao Tse. *Tao Te Ching*. Madrid: Visor, 2013.
- Markovich, Miroslav. *Heraclitus*. Mérida: U.L.A., 1968.
- Manzocco, Roberto. *Transhumanism, Engineering the Human Condition*. Springer y Praxis Books, 2019.
- Merton, Thomas. *El camino de Chuang Tzu*. Madrid: Trotta, 2020.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1988.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 1988.
- Platón. *Diálogos*. Buenos Aires: Colihue, 1999.
- Platón. *Diálogos*. Madrid: Gredos, 1997.

- Rojas Parma, Lorena. «Callas in Concert: sobre el holograma, el recuerdo y la presencia». *Revista De Filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, 45, no. 2 (2020), 317-339. <https://doi.org/10.5209/resf.61005>
- Rojas Parma, Lorena. «Decidiendo La Vida: El Mito De Er En República, De Platón». *THÉMATA. Revista De Filosofía*, Universidad de Sevilla, no. 53 (junio 2016): 31-62. <https://doi.org/10.12795/themata.2016.i53.02>.
- Rosset, Clement. *Lejos de mí*. Barcelona: Marbot, 2007.
- Sloterdijk, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Valencia: Pre-Textos, 2006.
- de Spinoza, Baruch. *Ética según el orden geométrico*. Madrid: Aguilar, 1980.
- Tola, Fernando y Dragonetti, Carmen. *Filosofía budista*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2013.
- Whitman, Walt. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 2004.
- Wilde, Oscar. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 2004.
- Wilde, Oscar. *El retrato de Dorian Grey*. Barcelona: Planeta, 2002.

CREACIÓN, MEMORIA Y ARCHIVO LÍQUIDOS: PROPUESTAS PARA NUESTRO POSTPRESENTE DIGITAL

6

JUAN ALONSO LÓPEZ-INIESTA Y ELENA BATTANER MORO ^I

Resumen

En este artículo reflexionaremos acerca de los conceptos de creación, memoria y archivo en y para nuestro postpresente digital, líquido e intangible. Sobre los conceptos base de la Teoría de las generaciones y de la Interfaz de múltiples planos (López-Iniesta, en prensa), presentamos una teoría y una propuesta que, desde el pensamiento contemporáneo, creemos que pueden dar una respuesta técnica y ontológica a la creación y a la memoria líquidas. Nuestro objetivo es presentar un sistema (holístico) que permita crear, estudiar, percibir, difundir conservar, archivar y presentar las creaciones artísticas de la interfaz que, en cierto modo, es realmente nuestro arte/pensamiento específicamente contemporáneo. Aunque hablemos de arte contemporáneo en momentos concretos, creemos que estas reflexiones pueden extrapolarse a todos los ámbitos de nuestra vida digital.

Palabras clave: Media Art, Archivo digital, preservación, memoria digital, *Terminal*.

Abstract

The intention of this article is to offer a reflection on the concepts of creation, memory, and archive in a for our digital postpresent. Based on the concepts of the Generations Theory and the Multiple-Plane Interface (López-Iniesta, in press), we present a theory and a proposal that, from contemporary thought, we believe can provide a technical and ontological answer to the creation and liquid memory. Then, our aim is to present a (holistic) system to create, study, perceive, disseminate, preserve, archive, and present the artistic creations of the interface that, in a way, is what we understand as our specifically contemporary art / thought. Although we will talk about contemporary art in specific moments, we believe that these reflections can be extrapolated to all areas of our digital life.

Keywords: Media Art, digital archive, preservation, digital memory, *Terminal*.

I Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). ArenaLab.

Introducción

En este tiempo-ahora esencialmente líquido, los sujetos nos vemos atravesados por corrientes y flujos digitales y formamos parte esencial de ellas. Entendemos, por tanto, el concepto de interfaz en una interpretación más cercana a su significado original; esto es, como una superficie de transición entre recipientes llenos de líquido. En el tiempo-ahora –siguiendo esa metáfora–, lo vemos como un sistema de planos múltiples e infinitos, una suerte de lugar geométrico en el que nos situamos en un momento dado. Al entenderla como un lugar donde se suceden los flujos, la interfaz electrónica nos sitúa específicamente en una realidad líquida e intangible.

En la relación arte-máquina, podemos encontrar tres tipos de relación: cuando la máquina es la obra, cuando el/la artista es la obra y cuando el código es la obra –y de estas, posibles hibridaciones–. Máquina, artista y código son, pues, tres elementos clave para explicar el arte y su relación con la cibernética y, por extensión, quiénes somos hoy en nuestro tiempo-ahora y en nuestra relación con las máquinas.

A partir de aquí, el objeto de estas líneas es reflexionar en torno a la memoria y a la creación de esta realidad líquida y en esta realidad líquida: para ello, en las siguientes secciones repasaremos algunos conceptos teóricos, técnicos y metodológicos claves necesarios para elaborar una propuesta acorde con las realidades y necesidades de esta realidad digital.

La Teoría de las generaciones

La interfaz electrónica entendida como un sistema de planos puede tomar cuerpo en cualquiera de las formas de existencia concreta en que se materializa (interfaz de usuarios de sistemas electrónicos, *smartphones*, etc.). Pero lo relevante para explicar algunas de las características de este «tomar cuerpo» –y que explican, entre otras cosas, las dificultades asociadas al archivo o la obsolescencia técnica de estos *objetos*– tiene que ver con lo que hemos denominado «grado de consciencia» o nivel consciente, que debe aplicarse al artista (y al visitante, al observador), y que específicamente hace referencia al momento –físico, tecnológico, teórico, artístico– en el que la obra existe (tanto para el artista como para dicho visitante).

Antes de la llegada de los dispositivos completamente digitales, en la época de las cintas VHS, los casetes de música (o de datos de aquellos primitivos ordenadores Amstrad, Spectrum, etc.), los discos de vinilo, las copiadoras y los demás medios no digitales, cuando pretendíamos copiar un documento, una imagen o cualquier otro

tipo de obra no digital, sucedía el fenómeno de la pérdida de generaciones. Si tomabas un texto mecanografiado o impreso de cualquier forma y le hacías una fotocopia, el resultado era bastante bueno –no diremos que indistinguible del original, pero sí bastante aproximado–. Era todavía la época de vigencia de la teoría de Benjamin¹ sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad mecánica.

La primera copia, como decimos, era bastante buena, bastante aproximada al original, casi podía pasar por la obra misma si se hacía con cuidado. Con las primeras copadoras xerográficas en color se podía obtener un documento facsímil de una calidad muy razonable, casi susceptible de enmarcar y hacer pasar por original. Pero si esa copia la volvías a pasar nuevamente por la máquina, el resultado sería muy cercano nuevamente al documento *copiado* del que se había obtenido, pero con diferencias ya evidentes con respecto al original: la calidad del signo gráfico original se iba perdiendo, se iba haciendo cada vez más empastado y de peor legibilidad. Si se continuaba este proceso, al final se obtenía una especie de borrón ininteligible que vagamente se parecía al original. Esta es la denominada «pérdida de generaciones».

De forma parecida sucedía con los soportes electromagnéticos, como las mencionadas cintas VHS: con cada copia se perdía una generación, generando ruido, distorsiones y defectos de sonido –hay que señalar también que el material original se degradaba con el uso y también sucedía un efecto similar–. Esta «cualidad» del formato era algo que aceptábamos sin más porque formaba parte de la experiencia de trabajo o de visionado de estos soportes predigitales.

Este era un efecto que se hacía muy evidente con las copadoras y las máquinas de vídeo y que, en parte, fue también utilizado de forma creativa. La manipulación de materiales copiados –o sometidos a procesos electrográficos– daba como resultado un mundo nuevo de posibilidades compositivas y plásticas que fueron oportunamente explorados por los artistas que se dedicaron a las disciplinas del *Media Art* y que recibieron el nombre de Electrografía, y cuyo máximo exponente en España es el Museo Internacional de Electrografía de Cuenca² (España).

La pérdida de generaciones era, entonces, un fenómeno físico, objetivo, producto de las características técnicas de los aparatos que en esa época servían al propósito de crear artefactos de arte, diseño o simplemente intercambio de información.

1 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*, trad. Wolfgang Iser (Madrid: Casimiro, 2015).

2 En la actualidad, Museo Internacional de Electrografía –Centro de Innovación en Arte y Nuevas Tecnologías (MIDECIANT). Cfr. José Ramón Alcalá, «Creating the International Electrography Museum of Cuenca (Spain)», en *Weaving Global Minds; Generative Systems*, ed. Sonia Landy-Sheridan (Vermont: The Estudio For Digital Services LLC, 2019), 21-22.

Pero además de su realidad física, la pérdida de generaciones tenía un componente consciente. La percepción del fenómeno, aunque intrascendente en algunos casos –da igual la calidad de los apuntes mientras la información contenida en ellos sea precisa– es de gran importancia cuando se trabaja con materiales-arte y se busca de forma consciente, es decir, con fines creativos. Tal vez buscando esa cualidad intrínseca de los materiales en segunda generación o posteriores –los *no originales*– podemos llegar a un posicionamiento estético *Lo-Fi* que más adelante tendrá su continuidad en el mundo digital con los postulados de Hito Steyerl:

La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestandar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada*, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución.

La imagen pobre es RAG o RIP, AVI o JPEG, una lumpenproletaria en la sociedad de clases de las apariencias, clasificada y valorada según su resolución. La imagen pobre ha sido subida, descargada, compartida, reformateada y reeditada. Transforma la calidad en accesibilidad, el valor de exhibición en valor de culto, las películas en clips, la contemplación en distracción. La imagen es liberada de las criptas del cine y los archivos y empujada a la incertidumbre digital a costa de su propia sustancia. La imagen pobre tiende a la abstracción: es una idea visual en su propio devenir.

La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original³.

Si bien es cierto que la aparición de los medios digitales trae consigo una forma completamente diferente de realizar la copia y difusión de contenidos, es necesario evidenciar que existe un malentendido al respecto de la fidelidad entre archivos digitales. Efectivamente, si se lleva un archivo –sea el que sea– de un soporte a otro, el contenido de dicho archivo será exactamente el mismo. No se da una pérdida de generaciones en este momento, pero esta realidad ha dado como consecuencia un mito: la imagen digital no pierde generaciones, es exactamente igual copia tras copia.

Esto es del todo falso: en el mismo momento en que una imagen sale del dispositivo de captura –una cámara, por ejemplo– ya pierde su primera generación. Tan solo el hecho de pasar un formato RAW de cámara por el editor de imagen hace que se pierda información. En esencia, y si nos ponemos puristas con este asunto, en cuanto tocamos un nivel, ajustamos una curva o balanceamos el histograma, estamos influyendo sobre los píxeles que componen la imagen y, por tanto, ya no es la misma –sin

3 Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, trad. Marcelo Expósito (Buenos Aires: Caja Negra, 2014), 34.

hablar de la edición y compresión, tal como explica Steyerl—. Pero más importante que todo esto es la reflexión sobre el momento en que es creada dicha imagen.

En un momento concreto, durante una conversación con Alberto García-Alix, hace muchos años, y con respecto al nivel de consciencia del acto de fotografiar —especialmente personas—, señaló algo que ciertamente impresiona: «En el momento en apretar el obturador de la cámara, el material sensible —hablábamos de fotografía química, pero es perfectamente extrapolable— es impresionado con la imagen latente de una persona, ya no es quien es, pasa a ser quien era». Y esta es una reflexión que tiene que ver con el nivel de consciencia en el que se hacen las cosas, el tiempo-ahora y el tiempo-otro en el que se desenvuelven nuestras vidas y nuestros trabajos.

Si llevamos esta máxima de García-Alix al terreno de la creación y, más concretamente, al acto de crear piezas enteramente digitales, lo que tenemos es un retrato de nuestro tiempo-ahora, sea una representación de nosotros mismos o de cualquier otra naturaleza, y ese nivel de consciencia existe para el creador, pero también para el que observa y participa —de forma activa o no—.

Es decir, si el medio en que se desarrolla la acción de crear está en sintonía con el tiempo-ahora cultural, social, político o expresivo, tenemos una obra que existe en primera generación. En cuanto ese balance desaparece o se altera, cuando la consciencia sobre la obra cambia o su contexto social, histórico o tecnológico es alterado, podríamos considerar que su existencia es en segunda o sucesivas generaciones. Y esta definición es clave para acercarnos a la memoria, al archivo y a la conservación de obras digitales; de hecho, es la que nos permitirá sostener las propuestas que se describen más adelante.

Cambio de siglo y cambio de nivel consciente

Aún no estaba ni siquiera cerca en nuestra percepción del mundo el cambio de siglo —y de milenio— cuando empezamos a darnos cuenta de que algo estaba cambiando y que lo hacía a enorme velocidad. En la vida de la gente había algunos elementos nuevos que poco a poco se iban colando en la realidad cotidiana, como el teléfono móvil y el ordenador portátil entre otros aparatos que no tuvieron tanta penetración en el mercado pero que compartían una característica de estos dos que he señalado: eran dinámicos, portables.

En unos pocos años asistiríamos a una explosión de este concepto asociado a la velocidad. La fusión de algunas características básicas de ambos aparatos (teléfono y ordenador portable) dará como resultado un híbrido que es hoy de uso común para la mayoría de las personas. Nos referimos al teléfono inteligente —*Smartphone*—, paradigma

de la conectividad individual y puerta de entrada en muchos casos a ese mundo conectado, dinámico, de flujos de datos, imágenes, ecosistemas y relaciones cibernéticas que López-Iniesta⁴ ha denominado Interfaz de Planos Múltiples. Es el *output* contemporáneo por excelencia y lo será hasta que otro dispositivo lo reemplace.

Los contenidos multimedia populares que se crean hoy están pensados para el *Smartphone*, los diseñadores de interfaces trabajan pensando en sus características y en el aprendizaje acelerado e intensivo al que hemos sido sometidos desde que Nielsen⁵ enunció sus teorías sobre la usabilidad, haciendo centro de todo a la experiencia de usuario hasta tal punto que se ha alcanzado un estándar del que ya es muy difícil salir. Todas las normas de diseño de interfaces están dictadas y están cerradas, no hay lugar para la experimentación: el usuario –porque ahora sí hablamos de usuario, incluso diríamos usuario cautivo– elige uno de los dos sistemas mayoritarios de sistema operativo –Android o Apple iOS– asociados a un fabricante concreto de dispositivos y aprende las normas de funcionamiento de la GUI (Graphic User Interface) que incorpora, cuyos estándares de diseño están perfectamente establecidos⁶ en guías de las no se debe salir. Seguir las pautas marcadas por estos sistemas cuando se aborda un proyecto de aplicación dotada de una interfaz se vuelve crítico si quieres que el usuario entienda qué y cómo es el proceso de navegación por la interfaz de usuario del dispositivo que maneja. No deja ni un detalle al azar, especifica cuántos pixel debe haber en los márgenes, el tamaño exacto de los iconos, incluso qué aspecto deben tener esos iconos. ¿El resultado?: la ultra estandarización, una victoria absoluta para los defensores de la usabilidad como piedra angular del diseño interactivo.

Esto supone, por tanto, un cambio de consciencia en la percepción del acceso a contenidos a partir del momento en que estas tecnologías son puestas en el mercado y se popularizan. Por decirlo de forma sencilla, todo el trabajo creado en el tiempo-ahora basado en este nivel de consciencia es *primera generación*. Sin embargo, todo el desarrollo anterior, haya tenido o no repercusión en el ahora y sobre todo si fue creado en medios obsoletos o no actualizables en su *cosidad*⁷ o en su relato, son ya segunda o posteriores generaciones.

4 Cfr. Juan Alonso López-Iniesta, «Arte y Cibernética. Del mundo como interfaz al sistema de planos múltiples en el tiempo-ahora». (Tesis Doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2021).

5 Cfr. Jakob Nielsen, *Multimedia and Hypertext. The Internet and Beyond* (San Diego: Academic Press, Inc., 1995); Jakob Nielsen, *Designing Web Usability: The Practice of Simplicity* (Indianapolis: New Riders Publishing, 1999).

6 Cfr. Material Design para Android (<https://material.io/>) y Human Interface para iOS (<https://developer.apple.com/design/human-interface-guidelines/>).

7 Martin Heidegger, *Arte y poesía*, traducción y prólogo de Samuel Ramos (México: Fondo de Cultura Económica, 2006).

El mundo ha cambiado con el nuevo siglo, pero el CD-ROM y DVD-ROM aún se utilizan con frecuencia y todavía tenemos cierta inercia a depender de ellos para almacenar y compartir información; Internet se ha popularizado y la conexión es cada vez más estable y potente. Esto permite que los sistemas dinámicos encuentren su lugar, su sentido y su esencia, dado que pueden empezar el proceso de desprenderse de su ser físico y empezar a funcionar como montajes autónomos no asociados a un dispositivo *output* concreto, sino que se dirigen a cualquiera que se halle en el mismo plano de existencia que el montaje, a cualquiera que habite en un momento esa superficie de transición líquida entre piscinas que supone uno de los múltiples planos de la interfaz como la entendemos.

Baricco⁸ afirma que ha tenido lugar un cambio de civilización, y lo ha hecho gracias a una serie de cambios producidos en la forma de relacionarnos con la tecnología y con el uso que hacemos de ella, incluso en la forma en que manejamos físicamente los aparatos, como el citado teléfono inteligente o *Smartphone*: somos el hombre-pantalla. Ciertamente, nuestra idea de la tecnología cambió. Y Scolari⁹ se pregunta: «¿Qué sucedería si, de regreso a 1995, de repente me apareciera en la pantalla de mi Power Macintosh 7200 una web actual? ¿Sería capaz de navegarla? ¿Podría comprender la cantidad de información y enlaces que contiene?».

Primera generación en entornos computacionales actuales

Si aceptamos la realidad de la interfaz de planos múltiples, podemos considerar que toda obra creada desde estas premisas es hoy primera generación. En realidad, cualquier obra de arte o de diseño —sea esta ajustada a esta afirmación o no— existe en primera generación, en el tiempo-ahora: lo que sucede es que, al no tener consciencia de ello, tienden irremediablemente a pasar a segunda y posteriores generaciones en cuanto su marco histórico, social o político (e incluso técnico) de existencia se transforma. Por decirlo de otro modo: se puede pintar un cuadro de estilo impresionista, igual que se pueden tomar fotografías con cámaras de película y químicos —y ser perfectamente válidas como arte—: pero no es su tiempo, su práctica ya fue y, fuera del acto, del proceso de creación de la imagen o de la pieza, pertenecen a un tiempo-otro¹⁰.

8 Cfr. Alessandro Baricco, *The Game* (Barcelona: Anagrama, 2018).

9 Cfr. Carlos A. Scolari, *Las leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología* (Barcelona: Gedisa, 2018).

10 Y, por cierto, no supondrían ningún problema para archivar y catalogar, ya que, al fin y al cabo, serían solo ejemplos tardíos de su tipo.

Si entendemos que, en la era actual, producto de la aparición y predominio de la interfaz de planos múltiples, la existencia de obra interactiva está ligada al código de programación –sea esta creada por el artista o se desarrolle de cualquier otra forma, como la IA–, no será difícil concluir que se trata de obra en primera generación, la que corresponde al tiempo-ahora.

Así, consideramos que las obras de arte digital deben tratarse desde dos categorías diferentes en función del nivel de consciencia en que fueron creadas, y que, como hemos apuntado, establecerán las categorías necesarias con vistas a su correcta catalogación, archivo, estudio, difusión, exhibición y mercado.

Dado que el trabajo con obra denominada «intangible» –precisamente porque no tiene cuerpo, es líquida en su esencia computacional-digital– se torna tremendamente difícil de preservar, se hace imprescindible pensar en estos términos, sobre todo a la hora de reivindicarla como arte contemporáneo –posiblemente, en nuestra opinión, la más contemporánea de las prácticas artísticas–. Y para ello se hace necesario dotarla de *relato*; es decir, se hace imprescindible asignarle su lugar en la historia y la cultura. Tal y como señala Manovich¹¹,

Ojalá que alguien, en 1895, 1897 o, al menos, en 1903, se hubiera percatado de la importancia crucial del surgimiento de aquel nuevo medio que era el cine y lo hubiera documentado, con entrevistas con el público, una explicación exhaustiva de las estrategias narrativas, la escenografía y las posiciones de cámara a medida que se iban desarrollando año tras año, y un análisis de las conexiones entre el incipiente lenguaje del cine y las distintas formas de entretenimiento popular que coexistían con él. Por desgracia, carecemos de esa documentación. Lo que nos ha quedado, en vez de eso, son crónicas periodísticas, los diarios de los inventores del cine, programas de sesiones y otros retazos: un conjunto de muestras aleatorias y de distribución histórica irregular.

Hoy asistimos al surgimiento de un nuevo medio, que es el metamedio del ordenador digital y, a diferencia de lo que pasó hace cien años, somos plenamente conscientes de la importancia de esta revolución. Pero me temo que a futuros teóricos e historiadores de los medios informáticos les quedará poco más que los equivalentes de las crónicas y programas fílmicos de las primeras décadas del cine.

Es precisamente a este problema al que se trata de dar respuesta a través de la propuesta que vamos a desarrollar en este artículo: desde el trabajo con archivos (como el Proyecto AEMA, por ejemplo) y su relato, hasta la producción y procesos de flujos de trabajo en primera generación que sea capaz de salvaguardar y dar respuesta a

11 Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, trad. Óscar Frontodona (Barcelona: Paidós comunicación, 2005), 49.

la problemática de la existencia de obra digital en cualquiera de sus generaciones, y poniendo especial interés en los procesos que se dan en la interfaz de planos múltiples que es nuestra realidad actual.

La memoria y el archivo de arte intangible

Lo que estamos planteando desde un punto de vista teórico y filosófico es cómo debe ser o cómo tendrá que ser el Archivo de esta vida, de nuestra vida actual, digital, líquida e intangible (no solo del arte).

Debemos tener en cuenta que hablamos de muchas tareas posibles; entre ellas, y, por ejemplo, la de construir o constituir un archivo/repositorio de lo digital. Cierto es que no solo debemos pensar en sus posibilidades teóricas y en sus consecuencias culturales e históricas, sino que, en un momento, dado, lo relevante de esta reflexión tiene que ver con la exigencia y con la necesidad de una serie de capacidades técnicas que, como es lógico, sobrepasan la idea de archivo expuestas por filósofos como Foucault¹² o Derrida¹³.

La parte técnica, por ejemplo, se revela como uno de los aspectos más delicados y problemáticos de la tarea de archivo de nuestro tiempo-ahora y específicamente se encuentra en el hecho de que en algunas de las disciplinas basadas en código de programación y/o en aparatos, estos han quedado obsoletos: perdemos la memoria. La evolución de equipos y programas de las últimas décadas da como resultado no solo la fugacidad ya en la que vivimos –la aceleración de Virilio¹⁴–, sino además la constatación (y la angustia casi vital) de dicha fugacidad.

Existen en la actualidad, a propósito en este caso del Media Art, disciplinas (como la *Media Archeology*), propuestas (*vid. infra*) y proyectos de investigación y desarrollo (como AEMA¹⁵) que tratan de dar respuesta a la compleja cuestión de la conservación y difusión digital se busca desde diferentes ámbitos, a veces muy alejados en sus metodologías y objetivos. Podríamos citar en primer lugar la experiencia de

12 Cfr. Michel Foucault, *La arqueología del saber*, trad. A. Garzón del Camino (Madrid, México, Bogotá y Buenos Aires: Siglo XXI, 1970).

13 Cfr. Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Paco Vidarte (Madrid: Trotta, 1994).

14 Cfr. Paul Virilio, *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 1993); Paul Virilio, *El ciber mundo, la política de lo peor*, trad. Mónica Poole (Madrid: Cátedra, 1999).

15 Se trata del Archivo Español de Media Art, que dirige la profesora Ana Navarrete Tudela. V. <https://voremetur.uc3m.es/aema/>

Solimán López¹⁶ y su iniciativa *Harddiskmuseum*. En su amplio desarrollo formal y teórico, López, desde su sensibilidad de artista, propone toda una serie de acciones de recopilación de obra digital –llega a enunciar un manifiesto poético, casi al estilo futurista– asumiendo un rol de coleccionista, mecenas, arqueólogo de los medios y divulgador de un museo itinerante, sin espacio físico, que puede funcionar en la red a través de una interfaz concreta en la que, recurriendo a la metáfora –como en los mejores tiempos de la interfaz libre– agrupa los contenidos que desea mostrar en pantalla a través de una malla compuesta de nodos seleccionables que muestran el contenido en pequeños vídeos.

En otras latitudes también han ido surgiendo iniciativas desde el campo académico que tienen como objetivo dotar de relato y método a las propuestas expresadas por comunidades complejas que comparten estudios y análisis acerca de la obra de arte digital.

Así, por citar un ejemplo paradigmático, en 2013 el ZKM (Zentrum für Kunst und Medien) de Karlsruhe (Alemania) publicó un interesante volumen¹⁷ que reunía los casos de estudio, artículos y casos de estudio en torno al problema de la conservación digital, compilando el conocimiento generado en simposios, talleres, conferencias y otras actividades que debían dar forma al pensamiento centrado en el problema de la conservación de lo que llamaremos obra no tangible. En este monográfico podemos encontrar opiniones de artistas, comisarios y estudiosos de la talla de Antoni Muntadas o Peter Weibel¹⁸, entre otros, en el aporte teórico, análisis de obra y propuestas creativas que a menudo datan de fechas anteriores a 2010. No es que tal fecha suponga una especie de pasado remoto, sino que debemos tener en cuenta que la preocupación por la obsolescencia en la era del furor por las nuevas tecnologías de principios del s. XXI apenas dejaba margen para la tranquilidad y la reflexión serena acerca de la continuidad de la obra digital.

La segunda de las grandes iniciativas orientada a la conservación es New Museum, asociado a Rhizome (Nueva York). Además de sus estudios teóricos, New Museum tiene un espacio físico y procura aunar en su espacio físico y virtual las diversas iniciativas, sobre todo vinculadas al net.art desde su inicio en 2003. Si bien hacen un esfuerzo importantísimo en la conservación y difusión de obra realizada en entornos conectados (Internet), al menos hasta la llegada de su iniciativa *Conifer*¹⁹ –orientada al archivo de

16 Cfr. Solimán López, «Manifiesto intangible», 2015, última consulta: 14 de julio de 2020, <https://harddiskmuseum.com/wp-content/uploads/2015/05/manifiestoIntangible.pdf>

17 Cfr. Bernhard Serexhe, ed., *Digital Art Conservation. Preservation of Digital Art: Theory and Practice* (Center for Art and Media Karlsruhe. Karlsruhe: Ambra / V, 2013).

18 Cfr. Peter Weibel, «El mundo como interfaz», *Elementos: ciencia y cultura* 7, no.40 (2000): 23-33.

19 En este enlace pueden acceder a sitio web de Conifer: <https://conifer.rhizome.org/>

producción web—, poder visualizar cualquiera de las obras contenidas en su colección o estudios requería conocer previamente el sistema operativo y navegador adecuado para poder acceder a sus fondos, tarea que se convertía en extremadamente frustrante si no conoces exactamente los parámetros en los que debes buscar, es decir, documentación previa. *Rizhome / New Museum / Conifer* son la referencia en cuanto a conservación digital orientada a producción en Internet, net.art y otras prácticas similares.

Estas iniciativas dan cuenta de manera parcial, no completa, de algunos de los problemas y dificultades asociados al archivo, a la memoria, a la preservación y a la exhibición —entre otros— de arte digital en cualquiera de sus formas. Sin embargo, creemos que aunando la Teoría de las generaciones y partiendo de la base de la teoría de las generaciones, podemos pensar (imaginar) en un sistema que pueda dar cuenta de muchos (o todos) de los aspectos que se cubren con las propuestas descritas. A este sistema le hemos dado el nombre de *Terminal*, y sus líneas básicas se describen en el siguiente apartado.

El sistema *Terminal*

Terminal trata de hallar una solución a los problemas de obsolescencia teórica y técnica de las obras de arte. Así, podemos presentar *Terminal* como una propuesta de conservación, archivo, documentación, relato, exhibición y mercado.

En primer lugar, debemos entender el concepto de interfaz de planos múltiples y la conveniencia de trabajar en y para ella a partir de este momento; y, seguidamente, hay que dotar de relato y sentido teórico a diversos proyectos presentes y futuros además como dejar constancia de su proceso. De hacerse así, se puede garantizar la existencia de la obra en primera generación siempre, pues estaría directamente creada en un nivel de consciencia actualizado pero que a la vez conserva memoria y relato, tal como sugiere Manovich²⁰, con el fin de crear una historia que aporte la máxima información posible de esta época. De esta manera, lo que estamos creando es un sistema o, como ya hemos apuntado antes, un ecosistema de planos múltiples dentro del sistema general de planos múltiples al que llamamos interfaz.

Y en segundo lugar, debemos pensar en términos de piezas creadas en tecnologías obsoletas para ser mostradas en lo que llamaremos una segunda generación, sobre todo si van acompañadas de la documentación que facilite su lectura y comprensión en el ámbito de la interfaz de planos múltiples, bien sea por emulación del sistema operativo

20 Cfr. Lev Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*.

y el software original correspondiente, bien sea a través del propio hardware recuperado y puesto en circulación.

Una de las cuestiones que parecen centrales al abordar el estudio de las expresiones artísticas o culturales ligadas a la interfaz de planos múltiples es la forma en que son exhibidas y cómo se lleva a cabo una labor de comisariado correcta y bien documentada dentro de ese proyecto expositivo.

Desde la primera vez que tenemos consciencia de asistir a una exposición de arte y tecnología vinculada al fenómeno de la computación, como fue *Cybernetic Serendipity* (Londres, 1968 y otros lugares más tarde), hasta las más recientes *Open Codes* (ZKM, Karlsruhe, 2018), *Coder le Monde* (Pompidou, París, 2018) y por supuesto las diversas ediciones y convocatorias de Ars Electrónica (Linz, Austria), observamos la aparición de problemáticas similares relacionadas con la forma de exponer arte electrónico.

Si en líneas anteriores hablábamos de las dificultades de archivar objetos digitales, este no es más que un problema derivado de la enorme complejidad de exhibir arte digital en el contexto del museo, de la galería de arte, de la feria de arte y de cualquier otro tipo de evento en el que concurra este tipo de piezas. Como ya hemos señalado, con excepción de las categorías máquina como obra y artista como obra, exponer una pieza cuya esencia se basa en el código no es tarea fácil, sobre todo cuando afrontamos un proyecto expositivo donde debemos hacer convivir diversos formatos.

Cómo funciona *Terminal*

Terminal debe ser, por tanto, un modelo de gestión de archivos y flujos de datos digitales en la interfaz de planos múltiples. De hecho, está pensado para ser –tal vez– uno de esos planos; un ecosistema que habita la interfaz definida por las superficies de tránsito de datos vivos. Por decirlo de otra forma: *Terminal* es un flujo de datos en la interfaz que transita un ecosistema de planos de forma organizada, categorizada y controlada. Vive en un entorno seguro y se accede a este flujo solo si se posee o se cede la posesión efectiva de estos datos, que bien podríamos llamar activos.

Tal como está pensada la interfaz de planos múltiples –en la que, recordemos, los datos y archivos fluyen líquidos por las superficies formadas por planos que interactúan entre sí a modo de ecosistemas–, *Terminal* ocupa un canal delimitado en uno de los planos, solo que, en vez de verterse de forma libre por la superficie de la interfaz, su flujo es dirigido hacia las intersecciones y nodos de forma organizada y previamente determinada por el tenedor de la información –el data center– de acuerdo con su propietario.

Conviene recordar que el activo que trabajamos son obras de arte –en el caso que nos ocupa–, pero también pueden ser artefactos y archivos asociados a la cultura de considerable valor económico, que generan derechos de autor, de patente o de cualquier otra naturaleza económica.

Otro aspecto que debemos considerar es el aporte tecnológico. Obviamente este sistema debe ser movido por una máquina, debe existir un motor que lo haga girar y lo ponga en el plano. Y debe ser un sistema confiable.

Extrapolar el principio de confianza (como hacemos cuando utilizamos banca digital, por ejemplo) al mercado del arte contemporáneo significa disponer de los procesos y mecanismos adecuados para que el coleccionista, el museo o la galería sientan que su inversión está protegida, que tiene continuidad, que es estable y que tiene seguridad (por ejemplo, que cuente con dispositivos anti-copia).

Si podemos entender que hay un tipo de obra, sea esta de arte, diseño o cualquier otra manifestación cultural y humanística cuya esencia es el código con el que fue creada, es decir, que es enteramente digital desde su origen –con independencia del sistema en que se materialice en la realidad, su *output*–, con potencia para existir en la interfaz de planos múltiples, es decir, que puede fluir en el espacio entre pantallas sin perder su esencia, entonces podemos hacer que dé un paso más allá y viva desde el principio en su propio ecosistema. Su vida es fluir en la interfaz, de la misma manera que lo hacen el dinero o otros productos (cine, música), en un entorno seguro y controlado, que preserve su esencia como arte o como manifestación cultural. Este sistema permite entonces la existencia y, además, también se ocupa de otros problemas, como sus derechos de autor, propiedad, conservación, documentación, exhibición, compraventa, colección y difusión.

***Terminal.* Un sistema dinámico**

Recordemos *Conifer*. Con esta propuesta, en *Rizhome* van un paso más allá y acometen la tarea de automatizar el proceso y facilitar la experiencia de visionado. La mejora es notable con respecto a su sistema anterior; sin embargo, en su filosofía abierta, es perfectamente posible descargar cualquier producción, haciendo difícil la garantía de continuidad de los derechos de autor o propiedad de la obra al ser de libre acceso.

Este es un asunto delicado, extraño de enunciar en estas líneas, en tanto que la producción digital orientada a ser exhibida en Internet siempre fue de libre acceso –al menos en la mayoría de los casos–, siendo esta una de las características fundamentales de la disciplina. Convertir en «de pago» unos contenidos que fueron creados para ser

de libre difusión chocan de forma clara con las propias características de este tipo de producciones. Se podría en este punto discutir si el sistema *Terminal* –o cualquier otro semejante– debe ser de libre acceso, si debe existir en una institución pública o si, por el contrario, debe ser una iniciativa privada y por tanto debe ceñirse a las normas del mercado.

En cualquier caso, debemos tener en cuenta que no se trata de poner sin más obra producida en una web de acceso público o de pago para ser vista por usuarios generales. No se trata de distribuir obra en cualquier formato actual –como un disco duro– para que su propietario lo guarde en una caja fuerte o quede amontonado en un cajón, tal como veníamos haciendo en tiempos anteriores, con el riesgo de pérdida, deterioro de los formatos, etc. Porque este tipo de acción, por un lado, exige al usuario final contar con la tecnología adecuada para el correcto visionado de la pieza –y hemos visto que esto termina por no funcionar, sobre todo por el asunto de la obsolescencia–; y, por otro, no puede garantizar los derechos vinculados a su autoría o a su propiedad. Por último, insiste en tratar estos materiales según una lógica y unos procedimientos que ya no son adecuados para trabajar con entes puramente digitales.

¿Tiene sentido, por tanto, que una pieza generada con procesos de inteligencia artificial deba viajar en un camión o cualquier otra forma de transporte si se quiere exhibir en una exposición? ¿Tiene sentido que su correcta visualización dependa de un soporte estándar, fabricado en serie por marcas comerciales, como si esa fuera su esencia...? Se hace evidente que pensar en obra de naturaleza digital de tipo código no puede ser pensada desde su concepción en términos convencionales –objeto–. Lo que se propone, en cambio, es empezar a pensarla para su existencia en la interfaz de planos múltiples, imaginando y desarrollando un sistema, basado en el principio de confianza, que permita la existencia segura de la obra en primera generación –cuando esta ha sido trabajada dentro del sistema– y la preservación de obra en segunda y siguientes generaciones.

Pongamos un último ejemplo. Supongamos que somos creadores –o poseedores– de una obra digital. Si esta está recogida en *Terminal*, el sistema se ocupa de proveerla del hardware-software adecuado según las especificaciones de su autor/a, es decir, su presentación final no dependerá de que la persona o entidad que la disfruta posea tal sistema, solo sus especificaciones de dispositivo de salida. Si el artista dispone que la salida debe ser una pantalla de determinada resolución, tamaño y forma, correctamente descrito en la documentación de la obra, su visionado se condiciona exclusivamente a seguir tales recomendaciones –además de una conexión potente y fiable a Internet–, *Terminal* mostrará la obra en las condiciones que formalmente se hayan acordado y solamente a la persona o institución que lo haya adquirido, en las mismas condiciones

de trazabilidad, seguridad y confianza que haría el sistema bancario. Por consiguiente, la titularidad de una obra se puede ceder de forma permanente o temporal, se puede desplazar a nivel internacional sin necesidad de transporte o seguros y a salvo de vandalismo o robo.

En este caso, debe quedar claro que lo que observaría un visitante no es una copia de la obra: esta idea no se ajusta ya al concepto de reproducción de la obra que imaginó Benjamin, trasciende esa percepción por ser un trabajo que fluye en la interfaz y que puede ser mostrado en un dispositivo de salida: siempre es la obra, siempre en singular y siempre en primera generación.

Por tanto, *Terminal* es un sistema seguro de existencia, almacenamiento, transacción y coleccionismo de arte digital basado en el flujo de información y datos en la interfaz de planos múltiples. Y así, *Terminal* basa su existencia en la confianza y en su capacidad de preservar la obra de arte digital –o cualquier otra manifestación cultural contemporánea– en su estado consciente original. Puede permitir visualizar en un dispositivo de salida cualquier tipo de obra generada en cualquier tipo de sistema, vigente u obsoleto, vía emulación o vía hardware-software²¹, por lo que libera a la persona o institución que colecciona o exhibe la obra de la necesidad de actualización, conservación o restauración; y da sentido a la labor del comisariado, en cuyas manos se pone una potente herramienta, documentación e instrucciones, así como apoyo teórico y relato.

Reflexiones finales

Vivimos ciertamente un presente o un post presente singular. Ya no se trata de que hayamos «duplicado» nuestra humanidad al digitalizarla; hemos creado otra. Y no solo eso: esa humanidad ha traído nuevas formas y nuevos modos a nuestra realidad. En lo que a la memoria se refiere, por ejemplo, la obsolescencia, la experiencia y lo instantáneo parecen caracterizar no solo la vida digital, sino la humanidad *real*. El concepto de memoria, por tanto, deberá construirse desde aquí: desde la obsolescencia, desde la vida convertida en «experiencias» y desde lo instantáneo.

21 Por razones de espacio no podemos detenernos en la descripción técnica detallada de algunos sistemas de emulación hardware/software; cfr. entre otros, L. García Morales y V. Gutiérrez Colino, «El Arte de las cosas», *ASRI. Revista Arte y Sociedad* 15 (2018); J.C. Sosa-Saavedra; V. García-Ortega.; E. Salinas-Hernández; R. Ortega-González y R. Hernández-Tovar, «Procesador de números complejos enteros de alta velocidad implementada en un FPGA», *Ingeniería, Investigación y Tecnología XIX*, no.1 (enero-marzo 2018): 77-88 DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ifi.25940732e.2018.19n1.007>.

Para terminar estas reflexiones y propuestas de memoria y archivo y en nuestro postpresente, queremos volver a los planteamientos de José Luis Brea²². En la cultura_ROM, tal y como señala Brea, los dispositivos de memoria se conciben como memorias de archivo y, siguiendo con la metáfora informática, de *backup* o de disco duro. La memoria_ROM, por tanto, está constituida por singularidades únicas e irrepetibles: sus objetos son *monumentos* por cuanto que se localizan en lugares de privilegio donde el tiempo se suspende y corta su flujo «para retener y conservar el momento perdido». Es la consignación de un tiempo-otro, rememorante y que actúa como una resonancia. AEMA, por ejemplo, es una memoria de este tipo.

La cultura_RAM es, en cambio, la cultura de un tiempo-ahora, en la que no nos llama el pasado sino el presente, en la que no nos hablan nuestros antepasados sino nuestros coetáneos. En esta cultura-red, la cuestión estriba en cómo desarrollar (o hacer llegar) una memoria-red –o en cómo describirla, que, en cierto modo, ha sido el objeto de estas páginas–.

El valor de una red no estriba en contener, sino en estar conectada. Y de forma paralela a la metáfora que iniciaba estas líneas (memoria_ROM como *backup*), podríamos decir que la memoria_RAM, como definiríamos la memoria necesaria del tiempo-ahora, es una memoria de procesamiento: hablamos de una memoria de interconexión activa y productiva de los datos (y de interconexión también de las máquinas entre las que ellos se encuentran distribuidos, en red); una «memoria constelación, fábrica, y no más una memoria consigna, almacén». *Terminal* aspira a ser esto: un lugar donde se asista a los procesos; en realidad, un lugar –teórico y físico– que es el proceso mismo:

Una memoria que ya no se posiciona y formaliza en singularidades únicas, irrepetibles, que ya no se dice en definitivos monumentos, en lugares o escenarios de privilegio. Sino que, al contrario, se dispersa y clona en todas direcciones, se reproduce y distribuye vírica a toda su red de lugares, difundida como onda y eco, deslocalizada en una multiplicidad de no-lugares, hacia los que fluye (y desde los que refluye) activamente y en tiempo real –y con la misma lógica de lo vivo.²³

Así, frente a la memoria como resonancia, la memoria como constelación entiende que cada elemento o signo tiene memoria y «sabe» de las otras partes: es la condición de engranaje, de estar conectado al resto en un conjunto orgánico de red de reciprocidades, fluido, dinámico y a-síncrono. En realidad, esta forma de entender la realidad digital no hace sino reconocer cómo son nuestros modos de conocimiento –somos atravesados

22 Cfr. José Luis Brea, *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (Barcelona: Gedisa, 2007).

23 José Luis Brea, *Cultura_RAM*, 13-14.

por el conocimiento, en distintos lugares y tiempos–, y no puede entender, por tanto, el conocimiento únicamente privilegiado.

En estas circunstancias, en lo líquido, en el flujo, estamos en la interfaz. Somos tiempo-ahora y memoria de procesamiento; pensando en red, y de nuevo, nuestra memoria hoy –y quizá, como ha sido siempre–, son los demás.

Referencias

- Alcalá, José Ramón. «Creating the International Electrography Museum of Cuenca (Spain)». En *Weaving Global Minds; Generative Systems*, editado por Sonia Landy-Sheridan, 21-22. Vermont: The Estudio For Digital Services LLC, 2019.
- Baricco, Alessandro. *The Game*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproducción mecánica*. Traducción de Wolfgang Iser. Madrid: Casimiro, 2015.
- Brea, José Luis. *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Madrid: Trotta, 1994.
- Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Traducción de A. Garzón del Camino. Madrid, México, Bogotá y Buenos Aires: Siglo XXI, 1970.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía*. Traducción y prólogo de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- García Morales y V. Gutiérrez Colino, «El Arte de las cosas», *ASRI. Revista Arte y Sociedad* 15 (2018).
- López, Solimán. *Manifiesto intangible*. 2015. Recuperado: 14 de julio de 2020, <https://harddiskmuseum.com/wpcontent/uploads/2015/05/manifiestoIntangible.pdf>
- Manovich, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Traducción de Óscar Frontodona. Barcelona: Paidós comunicación, 2005.
- Nielsen, Jakob. *Multimedia and Hypertext. The Internet and Beyond*. San Diego: Academic Press, Inc., 1995.
- Nielsen, Jakob. *Designing Web Usability: The Practice of Simplicity*. Indianapolis: New Riders Publishing, 1999.
- Scolari, Carlos A. *Las leyes de la interfaz. Diseño, ecología, evolución, tecnología*. Barcelona: Gedisa, 2018.
- Serexhe, Bernhard, ed. *Digital Art Conservation. Preservation of Digital Art: Theory and Practice*. Center for Art and Media Karlsruhe. Karlsruhe: Ambra / V, 2013.

- Sosa-Saavedra, J.C.; García-Ortega, V.; Salinas-Hernández, E.; Ortega-González, R. y Hernández-Tovar, R., «Procesador de números complejos enteros de alta velocidad implementada en un FPGA». *Ingeniería, Investigación y Tecnología XIX*, no.1 (enero-marzo 2018): 77-88 DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/ifi.25940732e.2018.19n1.007>.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Traducción de Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- Virilio, Paul. *El arte del motor. Aceleración y realidad virtual*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1993.
- Virilio, Paul. *El ciber mundo, la política de lo peor*. Traducción de Mónica Poole. Madrid: Cátedra, 1999.
- Weibel, Peter. «El mundo como interfaz». *Elementos: ciencia y cultura* 7, no. 40 (2000): 23-33.

TIEMPO PARA PERDONAR: APUNTES AGUSTINIANOS POSTPRESENTES

7

DANIEL R. ESPARZA ^I

Resumen:

El perdón es, para Agustín, la superación de una «dispersión» íntima (*dissipatio*). Esto es, es una especie de «recolección». En este texto, explico esta «recolección» como la resolución (siempre incompleta) de una compleja duplicación temporal interior, capaz de convertir una experiencia consuetudinaria del tiempo en una especie de epifanía de un presente radical, de una novedad repentina que interrumpe (y que, en el mejor de los casos, impide) la repetición monótona del pasado en el presente. Esto es, que el perdón inaugura la posibilidad de un (acaso feliz, en tanto *perdonado*) tiempo postpresente.

Palabras clave: tiempo, dispersión, recolección, postpresente, Agustín.

Abstract:

Forgiveness is, for Augustine, the overcoming of an intimate «dispersion» (*dissipatio*). That is, it is a kind of gathering, a «re-collection». In this text, I explain this «re-collection» as the (always incomplete) resolution of a complex internal temporal duplication, capable of turning a customary experience of time into a kind of epiphany of a radical present, of a sudden novelty that interrupts (and that, at best, also prevents) the monotonous repetition of the past in the present. That is, forgiveness inaugurates the possibility of a (perhaps joyful, insofar it is *forgiven*) post-present time.

Keywords: time, dispersion, recollection, postpresent, Augustine.

I Departamento de Religión – Universidad de Columbia.

«El ser humano interior no evoca una ausencia. No está ahí para el otro; es el Otro del allí, que está allí, allí donde la luz se da sin lugar, allí donde el sonido resuena sin duración, y así sucesivamente».

Jean-François Lyotard, *La Confesión de Agustín*.

Introducción

Parafrasear a Agustín y preguntar (como él hizo a propósito del tiempo) «¿qué es entonces el perdón? Si nadie me pregunta, lo sé. Si deseo explicárselo a alguien que pregunta, no lo sé»¹, y dejarlo de ese tamaño, es demasiado tentador. Derrida (aquel otro filósofo norafricano) se hizo eco de esta misma perplejidad agustiniana al confesar «cada vez que hago una afirmación teórica sobre el evento del perdón, estoy seguro de que me equivoco»². ¿Qué es entonces lo que hace del tiempo y del perdón objetos tan desconcertantes? Esa es la pregunta que quiero abordar en lo que sigue, echando mano de algunas notas de Agustín sobre asuntos que, a primera vista, parecen no venir al caso. Al hacerlo, quiero mostrar que el perdón es (al menos para Agustín) la superación de una «dispersión» íntima (*disipatio*), de una «contienda con uno mismo»; esto es, que el perdón supone la resolución (eso sí, siempre incompleta) de una compleja duplicación interior, y que es capaz de convertir una experiencia consuetudinaria del tiempo en una especie de epifanía de un presente radical, de una novedad repentina que interrumpe (y que, en el mejor de los casos, impide) la repetición monótona del pasado en el presente. Esto es, que el perdón inaugura la posibilidad de un (acaso feliz, en tanto *perdonado*) tiempo postpresente.

Sin embargo, lo que acabo de decir sobre el perdón agustiniano (esto es, que ofrece la posibilidad de una novedad repentina) también podría aplicarse a la experiencia que el propio Agustín tiene del pecado. El pecado (el error, la falta, la experiencia que amerita perdón) también puede parecer siempre nuevo. De hecho, los Libros II y III de las *Confesiones* incluyen largas listas de ingredientes diversos que Agustín agrega constantemente a «un caldero sibilante de lujuria»³. Entre otras cosas, las *Confesiones* de Agustín son, después de todo, una colección (*colectio*) siempre renovada de pecados (al

1 Agustín, *Confesiones*, trad. de Garry Wills (New York: Penguin Books, 2006), 11, 14: «Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio».

2 Jacques Derrida, «On Forgiveness: A Roundtable Discussion with Jacques Derrida», en *Questioning God*, ed. John D. Caputo, Mark Dooley, y Michael J. Scanlon (Bloomington: Indiana University Press, 2001), 53.

3 Agustín, *Confesiones*, III, 1.

menos hasta el Libro VIII), lo que sugiere que uno no solo repite los mismos pecados de siempre sino que también experimenta con otros nuevos, incluye variaciones en los viejos hábitos pecaminosos, y descubre nuevas formas de no caminar por el sendero estrecho. En resumen, que el pecado también puede proyectarse hacia el futuro y que puede que no siempre sea tan monótono.

Es cierto que tanto el pecado como el perdón dependen, al menos para Agustín, de los deseos que impulsan las voluntades parciales de un yo escindido –la voluntad de pecar y la voluntad de no pecar. Pero, y quizá esto sea tanto más importante, quiero sugerir que dependen también de la estructura ontológico-temporal del yo ¿Cómo distinguir entonces el perdón de la culpa, la remisión de los pecados del pecado mismo, si comparten el mismo carácter temporal, tanto fenomenológica como ontológicamente? Considero que una posible respuesta podría encontrarse en el Libro VIII de las *Confesiones*. Este libro muestra a Agustín más o menos queriendo abrazar una vida no casta, sino continente, a la vez demorando y apurando esta resolución. En el capítulo séptimo de dicho libro leemos a Agustín pidiendo a Dios que le conceda «castidad y continencia, pero todavía no» (*da mihi castitatem et continentiam, sed noli modo*) solo para encontrarlo, unos capítulos después (específicamente en capítulo doce del mismo libro), tratando de apresurar el alivio de tal deseo (un deseo simultáneamente deseado y no deseado) preguntándose por qué sigue arrastrando tal angustia «un mañana tras otro» (*cras et cras*) en lugar de terminarlo «en esta misma hora» (*hac hora*, «ya mismo»). Es en esta ambivalente *dilación-prisa* donde considero que se puede apreciar mejor el tipo de temporalidad no administrada (ni administrable) que parece ser propia del perdón, y que permitiría entonces apreciar fenomenológicamente un tiempo postpresente –esto es, un tiempo que no estuviese condenado a repetir el pasado. En resumen, considero que la ambivalencia *demora-prisa* que caracteriza cierta experiencia agustiniana del tiempo no es solo una cuestión de velocidad (una especie de *durée* agustiniana, digamos) sino también un reconocimiento de la compleja estructura de la procrastinación (*cras et cras*) como una duplicación, dispersión, o división interior. Esta es la razón por la que considero que la idea agustiniana de continencia (comúnmente asociada exclusivamente a la actividad sexual, o a la ausencia de ella) es clave. En efecto, la *continencia* agustiniana no es (primordialmente) un asunto sexual, sino temporal: señala un tipo específico de experiencia del tiempo, una renovación de la experiencia subjetiva del transcurrir temporal. Esto es, entonces, a lo que quiero referirme aquí.

Si Ricoeur tenía razón al decir que la culpa da lugar al pensamiento, entonces el misericordioso cavilar de Agustín al recordar sus propias faltas ofrece una oportunidad excepcional para estudiar el perdón como un estado cognitivo especial, como una forma particular de pensar que se deriva de una escisión interior –*disipabar a me ipso*– que sólo

puede resolverse via *continentia*; esto es, a través de la re-colección deliberada de las piezas dispersas del yo. Quiero proponer que cuando Agustín habla de su pecado y dice que no es él quien peca, sino el pecado que vive en él, está proponiendo la existencia de un «yo permanente» que no puede ni debe identificarse plenamente con la acción pecaminosa episódica ni con el «pecado» que sin embargo vive «dentro» de ese «yo permanente». ¿Debe entonces el perdón agrupar, contener, re-colectar estos dos «yoes» en un único instante temporal, para inaugurar un tiempo postpresente *perdonado*? Siguiendo algunas de las líneas que James Wetzel ha dedicado a la conversión agustiniana, quiero sugerir en lo que sigue que, para Agustín, el perdón es un «nudo que desata»⁴: la unión de potencialidad y futuro por un lado, y la desvinculación de la actualidad y el pasado por el otro. En términos más sencillos, describiré aquí (a grandes rasgos) el perdón agustiniano como el reconocimiento de una «dispersión contenida», una sujeción siempre paradójica de un yo que, para ser perdonado, debe permanecer disperso pero recogido en un tiempo que no es ya *este*, pero que sin embargo *está allí*.

*

Philip Cary atribuye a Agustín la invención del *yo interno*.⁵ Este yo interno al que no vemos, explica Cary, se distingue radicalmente, en su persistente y radical intimidad, del yo episódico que vemos, «externo» y cambiante. De esta distinción entre lo íntimo y lo externo, entre lo persistente y lo cambiante, se desprende toda la reflexión agustiniana a propósito del tiempo y, por consiguiente, de cualquier cosa que podamos entender (por extensión) como postpresente. En efecto, para Agustín todo tiempo es ya *pre* o *post* presente. El presente, dice Agustín, quizá ni siquiera sea tiempo: sólo existe en transición hacia el pasado, y su razón de ser es dejar de ser. Así, esta distinción de lo persistente y lo cambiante supone el divorcio, a la vez trágico y gozoso, de lo episódico y lo íntimo: es decir, supone una escisión temporal en el yo. Esta escisión –quiero proponer– es la piedra angular de todo el discurso agustiniano sobre el tema del perdón, un fenómeno que Agustín parece presentar como una alteración del discurrir temporal de la persona. Parte de mi esfuerzo en este texto es entonces el de revisar algunos de los supuestos fundamentales de este discurso. Es decir, quiero aquí ofrecer el boceto de una noción de perdón que podamos llamar propiamente agustiniana, hecha a partir de las observaciones de Agustín sobre la memoria y la interioridad o, mejor aún, sobre la memoria como una dimensión de la interioridad que es diferente de aquella otra *más* íntima, interna, persistente, pero que sin embargo *está también allí (il y a)*, y que obedece

4 James Wetzel, *Augustine: A Guide for the Perplexed* (London: Continuum, 2010), 104.

5 Cfr. Phillip Cary, *Augustine's Invention of the Inner Self: the Legacy of a Christian Platonist* (Nueva York: Oxford University Press, 2000).

a una dimensión temporal que quisiera proponer como realmente *presente*. El perdón, quiero sugerir, supone una experiencia de *contención*, de apropiación del presente que evita que «deje de ser», al menos por un instante «contenido» y excepcional. En otras palabras, quiero presentar una noción agustiniana de perdón que ayude a entender lo episódico y lo persistente como dimensiones del ser que están existencialmente *allí* pero que sólo pueden distinguirse en el momento de perdonar: uno perdona lo episódico (la acción visible, que está *allí*) en virtud de lo persistente (que no ve, pero que está también allí, como *el Otro del allí*).

Agustín se refiere constantemente a este yo interior y persistente como a un «espacio interno». Pero también usa metáforas espaciales, todas ellas apuntando hacia «adentro», para referirse a la memoria. Dice, por ejemplo, que la memoria es «como el estómago de la mente»⁶, una «enorme caverna», un «vasto palacio», «un lugar interior que no es un lugar»⁷. Su uso frecuente de este tipo de metáforas puede engañar al lector. El yo interno puede confundirse fácilmente con la memoria, como si fueran una y la misma cosa –que no lo son. Que Agustín utilice metáforas espaciales para referirse a una facultad evidentemente temporal (la memoria) no es casual. En efecto, el perdón –por lo menos, el tipo de perdón que pretendo presentar aquí– depende de nuestra capacidad de diferenciar lo interno no sólo de lo externo sino de lo *más interno*, de lo *intimísimo*, de aquello que no somos capaces de recordar y que, por consiguiente, está «más adentro» que *el adentro* que la memoria supone. Mi texto propone así tres argumentos principales

1) Considero que la memoria agustiniana es en gran medida equivalente no al yo interno sino al yo episódico, «confesado» y «confesable». Más aún, esta memoria que confiesa es el medio esencial para «superar y trascender» dicho yo (episódico), como si «lo transformase a uno en un yo para quien no hay pasado». Tal transformación en una especie de «yo sin pasado» es un rasgo distintivo del perdón, en la medida en la que este (esto es, el perdón) es una liberación de aquello que hemos hecho en el pasado, una especie de «anulación» del mismo, la inserción de un «como si» el cuasi-continuum episódico del propio ser. En ese sentido, el perdón inaugura un tiempo «post-pasado» que permite entonces imaginar un futuro (postpresente) más o menos libre de las consecuencias de esa acción pretérita; en resumen, que el perdón es un ejercicio de imaginación post-presencial, en tanto va «más allá» de la *presencia presente* del yo episódico

2) Quiero proponer que, para Agustín, el olvido (una especie de resistencia a la memoria, una «memoria negativa» que es, sin embargo, un rastro fundamental de la memoria misma) revela la dimensión más íntima y persistente de ese yo agustiniano como radicalmente diferente de aquello que se puede

6 Cfr. Agustín, *Confesiones*, X, 14: «Memoria quasi venter est animi».

7 Cfr. Agustín, *Confesiones*, X, 8: «grandis memoria recessus; pentrale amplum; quasi remota interiore loco, non loco».

confesar; esto es, que el olvido corresponde no al yo episódico (que, al fin y al cabo, es capaz de recordar y confesar los episodios de su propia vida) sino que revela el yo persistente precisamente porque no puede decir nada sobre él, porque lo ha «olvidado»; y 3) sostengo que estos dos «yoes», episódico y persistente, están «contenidos» (es decir, reunidos) en el instante fugaz del perdón: de nuevo, uno perdona el yo episódico (a quien ha visto) porque supone un yo persistente (a quien no ha visto)⁸.

Debo aclarar que este texto no estudia a Agustín por Agustín mismo. Es decir, mi esfuerzo no pertenece al campo de los estudios agustinianos, ni pretende hacerlo. Pero los textos seminales de Agustín sobre dicho «espacio interior» son el *locus classicus* para pensar una vez más en la intrincada relación entre personalidad y temporalidad, solo que ahora con la cuestión del perdón como horizonte, para poder pensar en el postpresente como un tiempo cuando menos *perdonable*, a pesar del eco (aún reverberante) de los horrores (aparentemente imperdonables) del siglo XX. Esto es, que quizá sea el tan anunciado pero siempre demorado postpresente un tiempo de posibilidades renovadas de ser.

En mi lectura, algunos pasajes del Libro VIII de las *Confesiones* —un libro la mayoría de las veces eclipsado por el famoso libro undécimo cuando se trata de discutir la cuestión de tiempo de Agustín— presentan el perdón como la interrupción de una experiencia del paso del tiempo descrita como «un mañana tras otro» (*cras et cras*, literalmente «mañana y mañana»). Esta secuencia de «mañanas», monótona y repetitiva, se detiene repentinamente cuando la posibilidad de un ahora radical (*hac hora*) se asoma. Este ahora radical es, para Agustín, el instante (paradójicamente siempre demorado y anhelado a la vez) de la conversión y, por ende, del perdón. Quiero sugerir que «no la memoria sino el ser humano interior, que no es ni hombre ni interior, mujer y hombre, un exterior adentro»⁹ es en sí mismo la encrucijada de tal monotonía y de este «ahora» radical; es decir, que no es tanto el yo episódico sino el persistente, ese yo «opaco», invisible y supuesto que Agustín «inventa» al reflexionar sobre la memoria, la condición de posibilidad del perdón.

La distinción entre la memoria y este «humano interior» es un asunto largo y complejo, que no podré abordar aquí con el detalle que merece. Para los efectos de este texto, basta saber que si bien Agustín pasa la mayor parte del Libro X describiendo la memoria como un «santuario vasto e inconmensurable» en el que uno se encuentra a sí mismo, también es cierto que tiene el cuidado suficiente como para no identificar del todo este palacio-memoria con el «yo interior», haciendo así posible la distinción entre el yo episódico, confesable, y uno «inmemorable». Jean-Luc Marion tiene razón

8 Cfr. 1 Jn 4, 20.

9 Jean-François Lyotard, *The Confession of Augustine* (Stanford: Stanford University Press, 2000), 7.

al decir que, en los textos agustinianos, «*memoria* no designa tanto una facultad de la mente entre otras como a la mente misma; por así decirlo, la absorbe: *animus est ipsa memoria* ('la mente es esta misma memoria'), *ego sum qui memini, ego animus* ('Soy yo quien recuerda, yo mismo, la mente')»¹⁰. Pero también tiene razón cuando sostiene que, para Agustín, la memoria está lejos de ser obediente. A menudo se subleva, «subvierte el ego y lo despoja de acceso a sí mismo (y al yo), lo aliena esencialmente de su esencia. *Memoria*, por tanto, muestra una ambivalencia esencial: hace presente la ausencia, pero también mantiene la ausencia ausente»¹¹. En otras palabras, tanto más sencillas, que al resistir al yo agustiniano que se empeña en recolectar los recuerdos dispersos de una vida más o menos dispersa, la memoria se revela como aquello «que me esconde de mí mismo, [como] un ocultamiento interior, un ocultamiento de mí mismo, un marcador de interioridad, una interioridad que es puro ocultamiento»¹². Esto supone entonces que la constitución del yo, al menos para Agustín, no es sólo cuestión de una memoriosa, minuciosa, detallada recolección del pasado «en los vastos claustros de la propia memoria»¹³: hay algo irrecuperable, «irrecordable» sobre el yo, una ausencia inevitablemente presente, una *illéité* interior, una intimidad intimísima que, por intimísima, es inalcanzable. A pesar de sus mejores esfuerzos, lo que Agustín puede confesar tiene un límite, que no es necesariamente el límite del perdón mismo. Esto es, que el perdón abarca siempre más que aquello que se confiesa, porque apela al yo persistente (que está «más allá» del paso del tiempo y, en ese sentido, siempre *presente*) para «salvar» el yo episódico, cambiante, confesado y confesable. A la luz de esta inevitable ambivalencia de la memoria, pretendo describir entonces cómo esta unión –de monotonía y novedad, de presencia y ausencia, de la memoria y lo inmemorial, de lo que se resiste a la memoria pero está ahí, constituyendo la propia interioridad– es para Agustín el fundamento ontológico de la persona y del perdón. Cuando T.S. Eliot escribió que, «aprehender el punto de intersección de lo intemporal con el tiempo» era una ocupación para el santo, parecía haber tenido a Agustín en mente.

Las *Confesiones* de Agustín son a la vez un ejercicio más o menos autobiográfico (a ratos, más menos que más) y el reconocimiento de algo (el Otro del allí) que se resiste a ser recordado. Esta memoria negativa acompaña a Agustín desde su nacimiento hasta su conversión; desde su nacimiento hasta su(s) renacimiento(s). ¿Pero conversión de qué a qué? ¿Qué tiene el perdón que convierte, da la vuelta, transforma una (o muchas) cosa(s) en (una) otra(s) mientras, paradójicamente, también preserva aquello que estaba

10 Jean-Luc Marion, *In the Self's Place, The Approach of Saint Augustine* (Stanford: Stanford University Press, 2012), 69.

11 Marion, *In the Self's Place, The Approach of Saint Augustine*, 74.

12 Marion, *In the Self's Place, The Approach of Saint Augustine*, 74.

13 Cfr. Agustín, *Confesiones*, X, 8.

ahí antes? ¿Cómo puede el perdón hacer de alguien alguien más, preservando al mismo tiempo ese mismo alguien? ¿Cómo podría el perdón anunciar un alguien que no está aún allí (un yo episódico no-culpable) si no fuese apostando por, precisamente, ese otro-alguien (persistente) que está allí (*il y a*) sólo como ausencia, presente y no presente, presente pero escondido, siempre pre o postpresente en tanto más allá de lo episódico? Siguiendo algunas de las observaciones de James Wetzell al respecto, quiero entender el itinerario de la conversión de Agustín como un viaje que va de la lujuria (*libidine*) a la continencia (*continentia*). Estos dos términos, que obviamente se refieren al deseo sexual y la abstinencia respectivamente, tienen en Agustín múltiples niveles de significado que sostengo están relacionados no solo con el sexo, sino también con el perdón como renacimiento y, por consiguiente, con nuestro ser inapelablemente temporal.

Como explicó Lyotard en su comentario (inacabado y póstumo) sobre las *Confesiones*, el de Agustín es un bosquejo de una «constitución libidinal-ontológica de la temporalidad»¹⁴. Incluso si hay mucho que discutir sobre la resistencia de Agustín a entender el misticismo en términos conyugales, sí es cierto que el santo reconoce que hay algo paradójicamente generativo en abrazar (un abrazo que quiero entender como explícitamente conyugal) una vida continente. He dicho en otros textos que el perdón marca un paso del victimismo a una forma de vida más «fértil». Agustín dice algo muy parecido, al presentar explícitamente a la continencia como a una «fecunda madre de muchos hijos»¹⁵. Agustín entiende esta continencia en un sentido estrictamente literal: la palabra latina original, *continentia*, sugiere que algo se está «conteniendo», que se mantiene junto, que se congrega, que se concentra. Esta *continentia* es, en mi lectura, la fecunda superación del antagonismo de un yo interior escindido, la unión de una duplicación interior y de las temporalidades correspondientes a cada una de estas parcialidades: *cras et cras* (mañana tras mañana, consuetudinariamente) para la «lujuriosa» y *hac hora* (justo ahora, ahora mismo, un presente radical) para la «continente». Como explica Michael Mendelson, un yo dividido es para Agustín uno que ha ‘caído’ desde alguna ‘unidad’ previa en una especie de ‘multiplicidad’ en la que se ha ‘dispersado’¹⁶, y que necesita ser contenido, congregado, concentrado. Entiendo esta dinámica (caída-dispersión-contención) como en íntima relación con un tipo de perdón que he llamado «existencial» o «contemplativo», en tanto presupone la «contemplación» (opaca, «en negativo», digamos) de una dimensión existencial «oculta» que corresponde, quiero creer, al yo íntimísimo de Agustín. La manera en la que esta división y el esfuerzo por superarla se

14 Lyotard, *The Confession of Augustine*, 19.

15 Agustín, *Confesiones*, 8, 11: «et in omnibus ipsa continentia nequaquam sterilis, sed fecunda mater filiorum gaudiorum de marito te, domine».

16 Cfr. Michael Mendelson, «Venter Animi/Distentio Animi: Memory and Temporality in Augustine's Confessions», *Augustinian Studies* 31, no. 2 (2000): 138.

derivan de la distinción antes mencionada entre la memoria y el ser humano interior es una parte integral del argumento que intentaré presentar en lo que sigue.

La mayoría de las aproximaciones tradicionales a Agustín suponen que esta dispersión del ser es consecuencia del pecado —original o personal, poco importa. Pero la verdad es que esta no es una cuestión del todo zanjada, ni en la propia obra de Agustín, ni en los prácticamente incontables desarrollos y comentarios subsiguientes sobre ella. La «unidad previa» que encontramos en los textos agustinianos se leen comúnmente como una alusión al habitar de Adán en el Edén, apuntando así a una época que no es necesariamente «histórica» sino más bien «primordial». Ricoeur ha señalado que el hecho de que el evento inaugural de la tradición del mal haya ocurrido en un tiempo primordial, pre-histórico, para-histórico parece sugerir que el sujeto histórico está de alguna manera exento de tal culpa (y no que la hereda) precisamente porque una infinita distinción cualitativa separa el tiempo primordial-edénico del tiempo postlapsario. Lo que sí es cierto es que, en el *De Genesi ad Litteram*, Agustín explica cómo después de la caída la creación (*creatio*) necesita ser constantemente convertida (*conversio*) para darse forma (*formatio*), como si se pasara de una deformidad (autoinfligida) a un estado del ser «completamente formado». Esta tríada (*creatio-conversio-formatio*) se repite constantemente en sus desarrollos filosóficos y teológicos de muchas formas diferentes. A mi parecer, algunas características de esta *formatio* son las mismas que caracterizan la *continentia* agustiniana: ambos son procesos que implican un «con-tenerse» (esto es, un «recogerse», una apropiación de sí) para no «salirse de forma», para no recaer en la deformidad. Como señala Jonathan Triviño,¹⁷ tal proceso de *conversio-formatio* es el proceso de transformación de la creación en una nueva creación (como yendo del nacimiento al renacimiento), siendo *formatio* el término que Agustín usa comúnmente para designar tal esfuerzo. En ese sentido, esta *formatio* agustiniana es en cierto modo equivalente al tipo de perdón «contemplativo» que he tratado de describir (a grandes rasgos) en este texto, en tanto ambos apuntan a la preservación y a la producción de posibilidades existenciales en un tiempo por venir, en un tiempo (y en un yo) que no es necesariamente el que está *allí* en el transcurrir consuetudinario (*cras et cras*) del día a día sino en la interrupción novedosa (*hac hora*) del reacomodo del yo que es el perdón. En ese sentido, más que una *conversio*, el perdón es una *formatio*.

En efecto, es muy probable que la Caída no sea necesariamente responsable de tal escisión del ser. Sin duda, la individualidad (el «yo», digamos) parece ser en algunos textos agustinianos el producto de una dispersión pecaminosa, perversa, «maligna», siendo las *Confesiones* mismas el proceso de reunir todas las piezas dispersas (y más o

17 Cfr. Jonathan Triviño, «Investigación Agustiniana sobre el tiempo en *De Genesi Ad Litteram* y *De Civitate Dei*», *Revista Española de Filosofía Medieval* 22 (2015): 119-135.

menos ilícitas) de dicho yo en una sola *colectio*. Sin embargo, en algunos otros pasajes esta duplicación interior parece no ser la consecuencia del pecado sino más bien de la estructura temporal-ontológica del yo. En el famoso libro undécimo de las *Confesiones*, por ejemplo, Agustín simplemente afirma que se encuentra a sí mismo «disperso en tiempos» cuyo orden es incapaz de comprender. Es decir, que podría no ser necesariamente el pecado sino más bien el tiempo mismo la causa de este yo dividido ¿Qué tipo de yo correspondería a un tiempo postpresente, entonces? ¿Es la experiencia del tiempo mismo dividido en memoria, expectativa, y un presente siempre transitorio consecuencia de algún tipo de «falla de origen» del ser humano? ¿Podemos imaginar a Adán como dotado de memoria, o albergando algún tipo de expectativa? En resumen, ¿puede la experiencia del tiempo anterior prelapsaria, anterior a la Caída, imaginarse como puro presente? Si es así, y si el perdón es la interrupción de una experiencia «pecaminosa» (en tanto histórica, postlapsaria) del tiempo (este consuetudinario y monótono «mañana tras mañana» que acusa y sufre Agustín), ¿entonces debería pensarse en el perdón como una visión repentina, apenas perceptible, del tiempo primordial? Estas son preguntas que, aunque no sean formuladas directamente por Agustín, sin embargo son abordadas indirectamente en las *Confesiones*, y que quisiera sugerir pueden ayudarnos a imaginar el postpresente no sin cierto sobrio optimismo.

Ya he dicho que la memoria, para Agustín, no es sólo una cuestión de poder re-presentar lo que ya no está presente (es decir, de poder traer al presente lo que estaba presente en la mente en el pasado). *Memoria* también se ocupa de lo que se ha olvidado, de lo que permanece inaccesible e incontrolable («irrecogible», «in-coleccionable») en el yo, y de lo que hemos olvidado que hemos olvidado. Como dice Marion, «sin memoria no soy, pero con ella, a quien por definición no comprendo, no me comprendo a mí mismo, no tengo presencia ante mí y me olvido de mí mismo».¹⁸ Agustín se refiere a esta paradoja (la clásica *quaestio magna mihi*, la aporía del yo) parafraseando el libro del Génesis en el décimo libro de sus *Confesiones*: «Me he convertido para mí mismo», escribe Agustín, «en una tierra de dificultad en la que me esfuerzo y sudo»¹⁹. La «tierra de dificultad» a la que se refiere Agustín (otra metáfora espacial) es la tierra en la que Adán y Eva terminan exiliados una vez expulsados del Edén. Es decir, que esta imagen no refiere al tiempo y al espacio «primordiales», sino a lo que está fenomenológicamente a mano: la espacio-temporalidad histórica. Pero, como explica Marion, esta tierra se convierte en Agustín en un exilio interior (un espacio interior) por el carácter alienante de la memoria al que anteriormente he apuntado: «Me convierto para mí en el lugar mismo de mi exilio fuera de mí porque lo más íntimo en mí, la memoria, no sólo puede no recordarme con la misma facilidad con la que me recuerda (la memoria gestiona el olvido, lo que

18 Marion, *In the Self's Place, The Approach of Saint Augustine*, 78.

19 Agustín, *Confesiones*, X, 16. Cfr. Génesis 3, 17.

implica olvidar el olvido), sino porque en última instancia la memoria se apoya en lo que nunca estuvo presente ni me representó: lo inmemorial»²⁰. En términos más simples, que la memoria es en sí misma dicho exilio, dicha escisión, y que la dispersión del yo no necesariamente puede ser causada por el pecado que divide al «hombre interior» en dos mitades, una que quiere esto y la otra que quiere aquello –*hoc et illud*– como si se tratase de dos voluntades conflictivas. Es también posible que esta escisión del yo (que, en tanto escindido, busca ser reconstituido, reunificado, reconciliado, *perdonado*) sea la consecuencia de la constitución temporal de dicho yo, de la ambivalencia de la memoria a la que se refiere Marion, que hace que el yo no esté necesariamente dividido sino más bien –y he aquí mi propuesta– extendido, o disipado.

Permítame repetirme una vez más: la obra de Agustín es ante todo una re-colección de retazos de memoria y de elaboraciones bíblico-tipológicas. Coleccionar consiste, primordialmente, en poner cosas juntas una al lado de la otra. Es decir, coleccionar es lo diametralmente opuesto a disipar. De hecho, y si bien es cierto que Agustín insiste una y otra vez en los primeros ocho o nueve libros de *Confesiones* al conflicto interno que mantiene consigo mismo, la palabra que generalmente usa para referirse a tal «escisión» es *disipatio*, una palabra que en el latín original carece de matices conflictivos, que podría ser perfectamente bien traducida como «dispersión», y que podría no estar muy lejos de la palabra que Agustín usa en el Libro XI para describir la intrincada y desconcertante relación entre el tiempo y el alma –*distentio*. El tiempo, dice Agustín, es *distentio animi*, una distención del alma. ¿Qué tan diferentes, si de hecho diferentes, pueden ser *disipatio* (disipación, dispersión) y *distentio* (extensión, expansión)? Quiero sugerir que la dinámica de la continencia agustiniana –el «mantenerse unido» de su yo confesante y confesado– es equivalente al tipo de perdón existencial que he estado describiendo en este texto: se trata de un lazo, un vínculo, que se esfuerza en juntar las dimensiones temporales «extendidas» y «dispersas» del yo, su actualidad episódica y su potencialidad permanente, en un instante fugaz y confluyente, absolutamente *presente*, capaz de inaugurar un tiempo postpresente que no sea una simple reiteración consuetudinaria (*cras et cras*) de lo ya-sido. Esta confluencia temporal, sostengo, es en sí misma el súbito (y «perdonante») evento de un ahora (*hac hora*) siempre forzosamente experimentado como careciente de duración pero que, en la medida en la que «carece de duración», constituye una especie de avistamiento del tiempo «primordial», prelapsario. Si bien es cierto que esto es lo que dice Agustín sobre el presente en general (es decir, que todo presente siempre se experimenta como ya-sido, que el presente permanece presente sólo por un instante, «es decir, por una nada») no puedo sino preguntar si el evento del perdón puede (o debería) ser considerado como distinto de cualquier otro «presente» (es decir, si debe

20 Marion, *In the Self's Place, The Approach of Saint Augustine*, 79.

ser considerado casi como «milagroso», como un verdadero momento excepcional de gracia) o sí, como parece sugerir Ricoeur (hasta cierto punto siguiendo a Agustín, me parece) el perdón siempre está ya allí, *il y a*, perfectamente disponible (es decir, si es más bien «natural»). Quiero sugerir que la diferencia entre el presente consuetudinario y el presente radical del perdón (y su consiguiente inauguración de un postpresente posible) probablemente radica en un «olvido» intencional de dicho presente, como en una apreciación indirecta del tiempo; es decir, en un «olvido» intencional del evento del perdón que eventualmente también necesita olvidarse a sí mismo para producir ese yo sin pasado y totalmente perdonado al que me referí antes.

No es sorprendente que la superación de una interioridad dividida tenga también una dimensión interpersonal exterior. En el caso específico de Agustín, explica Wetzel, el renacer que el perdón supone para Agustín implica además la paternidad mutua (y continente, añadido) de «algo» en el otro.²¹ La absoluta intimidad del yo interiorísimo, intimísimo y persistente de Agustín, permite que esta paternidad ocurra «en la clandestinidad», indirectamente: al perdonar, engendro «algo» en lo más interior de mí y de aquel a quien perdono, o que me perdona. En mi lectura, esta «paternidad mutua» no es sino el reconocimiento y la preservación de las posibilidades existenciales de cada una de las partes implicadas en el hecho de perdonar. De hecho, Wetzel afirma que el itinerario de Agustín (ese que va de la lujuria a la continencia) es un cambio que va de la «turbia preocupación por uno mismo a la justa tensión de una vida vivida conscientemente con otros»²². Esto es, que entender el perdón como un evento capaz de contener (*continentia*) las dimensiones dispersas del ser en un breve instante en el que el tiempo no es experimentado consuetudinaria sino intensamente, permite un primer acercamiento (o uso) «público» del perdón como convivencia y cuidado mutuo que considero posible como independiente de las instituciones supuestamente encargadas de administrar tal convivencia. Esto es, que permite una emancipación del individuo con respecto de las instituciones encargadas de juzgar o absolver, un sujeto capaz de estar *presente* ante sí mismo.

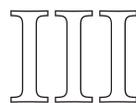
21 Cfr. Wetzel, *Augustine: A Guide for the Perplexed*, 104.

22 Wetzel, *Augustine: A Guide for the Perplexed*, 104.

Referencias

- Agustín. *Confesiones*. Traducción de Garry Wills. Nueva York: Penguin Books, 2006.
- Cary, Phillip. *Augustine's Invention of the Inner Self: the Legacy of a Christian Platonist*. Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- Derrida, Jacques. «On Forgiveness: A Roundtable Discussion with Jacques Derrida». En *Questioning God*, editado por John D. Caputo, Mark Dooley, y Michael J. Scanlon. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Liotard, Jean-François. *The Confession of Augustine*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- Marion, Jean-Luc. *In the Self's Place, The Approach of Saint Augustine*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Mendelson, Michael. «Venter Animi/Distentio Animi: Memory and Temporality in Augustine's Confessions». *Augustinian Studies* 31, no. 2 (2000): 137-167.
- Triviño, Jonathan. «Investigación Agustiniana sobre el tiempo en *De Genesi Ad Litteram* y *De Civitate Dei*». *Revista Española de Filosofía Medieval* 22 (2015): 119-135.
- Wetzel, James. *Augustine: A Guide for the Perplexed*. Londres: Continuum, 2010.

DESDE LA IMAGINACIÓN



EL ARTE DEL POSTPRESENTE: UNA POÉTICA DE LOS DESMORONAMIENTOS



HUMBERTO VALDIVIESO ^I

Resumen

Las estéticas contemporáneas están vinculadas al colapso de grandes sistemas sociales, estructuras políticas hasta ahora sólidas, creencias masivas y modelos de representación que han ido perdiendo el orden lineal de las narrativas modernas. Esto ha propiciado el surgimiento de otras poéticas y la aparición de mundos desconocidos hasta ahora. Este texto supone una exploración de este fenómeno, que vincula necesariamente al ser humano con la tecnología, desde la imagen del desmoronamiento y el tiempo postpresente.

Palabras clave: postpresente, arte contemporáneo, tecnología, devenir, laberinto.

Abstract

Contemporary aesthetics are linked to the collapse of large social systems, political structures that have been solid up to now, massive beliefs and models of representation that have been losing the linear order of modern narratives. This has led to the emergence of other poetics and the appearance of previously unknown worlds. This text is an exploration of this phenomenon, which necessarily links the human being with technology, from the image of collapse and postpresent time.

Keywords: postpresent, contemporary art, technology, becoming, labyrinth.

I Universidad Católica Andrés Bello.

If you abandon the idea that culture has a single centre, and imagine that there is instead a network of active nodes which may or may not be included in a particular journey across the field, you also abandon the idea that those nodes have absolute value. Their value changes according to which story they're included in, and how prominently.

Brian Eno

El modo de vida del ser humano contemporáneo deja ver que estamos en una era de desmoronamientos. Territorios políticos antes «seguros» y estructuras sociales, hasta ahora estables, están colapsando. Un fenómeno que también ha ocurrido con preceptos estéticos y modos de producción, circulación y consumo de las obras de arte; narrativas en los medios y fábulas digitales¹. Esta escena del presente abarca por igual lo íntimo y lo público: así como la pandemia del Covid-19 ha deformado el sistema político y financiero global, la antigua homogeneidad del cuerpo cedió ante la tecnología y la condición *trans*². Han aparecido sistemas de control cada vez más sofisticados, también movimientos reaccionarios pro igualdad. Con todo, ha sido un fenómeno colectivo y heterogéneo. Tanto así que en las más recientes crisis –la toma del congreso de Estados Unidos, la diáspora venezolana, el levantamiento del pueblo cubano y el cerco epidemiológico mundial– han circulado multitudes de personas y datos digitales de forma desproporcionada.

Actualmente, seres humanos e información constituyen una materialidad donde cuerpos y discursos digitales son de por sí inseparables. La piel es orgánica y electrónica, y aunque la segunda cubre sutilmente a la primera no pueden discernirse una de la otra en la experiencia de la vida cotidiana. La energía vital, sumada a la vitalidad electrónica, propicia una vibración constante en el ambiente del siglo XXI. Ello es producto de la permanente actividad de nuestras extensiones tecnológicas y del «internet del todo». La incorporación de la tecnología digital a la complejidad de la vida biológica ha puesto al ser humano en constante devenir. Ese fenómeno provoca una pérdida de solidez y cohesión en las instituciones, creencias, hábitos e identidades del mundo entero. De esas estructuras, antes monolíticas, ahora manan innumerables flujos de datos y experiencias. Ellos corren entre escombros y detritos: restos de materia social, política, estética, científica y tecnológica antes agrupada por convenciones y certezas. No importa si esas

1 Por «fábula digital» entiendo la narrativa mítica elaborada por los avatares humanos en las redes sociales.

2 Cfr. Yuval Noah Harari, *Homo Deus. Breve historia del mañana* (Debate, 2016); Robert Ranisch y Stefan Lorenz Sorgner, eds., *Post- and Transhumanism. An Introduction* (Peter Lang, 2014).

corrientes aumentan o disminuyen la libertad de la gente, en cualquier caso ocurre lo propio.

La imagen del desmoronamiento no es la de un manantial que vierte líquido, tampoco la de un volcán en actividad. No hay una salida específica o un surtidor único. Su configuración es similar a la de un deslave: grandes estructuras viniéndose abajo, cuerpos que colapsan en partes desiguales y exponen la fragilidad de su aparente solidez anterior. Tal como sucede con estos fenómenos en la naturaleza –quien por principio de existencia está siempre en devenir–, en la cultura contemporánea el colapso de los órdenes sociales y estéticos provoca la aparición de otras configuraciones. En un principio pueden ser vistas como grandes desórdenes porque el mundo conocido fue deformado en esos movimientos. Las relaciones públicas y privadas cambian, y otros modos de habitar el espacio y el tiempo emergen. Las ideas circulan por rutas diferentes.

Ya desde la segunda mitad del siglo XX este fenómeno podía percibirse en ambientes experimentales como la Feria Mundial de Nueva York de 1964 con su lema *Man's Achievement on a Shrinking Globe in an Expanding Universe*. El pabellón de IBM estaba dedicado a la similitud entre el modo como el hombre y la máquina procesan e interpretan la información. Tenía por lema: «Think». Su gran teatro ovoide albergaba 22 pantallas de diversos tamaños y formas. Ellas convertían al espectador, acostumbrado a las narrativas lineales, en un explorador de mundos audiovisuales heterogéneos. Ese evento no fue una experiencia aislada, el mismo año Marshall McLuhan publicó *Understanding Media*. En 1963 se había publicado *Rayuela* de Julio Cortázar con su «tablero de dirección» y la advertencia «A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros», y George Maciunas lanzó el *Manifiesto Fluxus* bajo la idea de «Promote a revolutionary flood and tide in art». Fluxus funcionó como una red de artistas que tensaban el arte hacia sus límites y muchas veces hacia el colapso. Una muestra de ello fue la performance *Piano Activities* de Philip Corner (Wiesbaden, 1962) donde participaron en la destrucción del instrumento y la diatriba con el público Emmett Williams, Wolf Vostell, Nam June Paik, Dick Higgins, Benjamin Patterson y George Maciunas.

Esas experiencias iniciales del siglo XX, hoy constituyen múltiples y veloces flujos tecnológicos, semióticos y estéticos en constante transformación. El «Promote a revolutionary flood and tide in art» de Fluxus desbordó el arte e inundó la cultura contemporánea, su influencia ha sido enorme. Desde el arte del video de Nam June Paik hasta el arte digital del presente muchos formatos expositivos y procesos de creación han cambiado. Esto ha supuesto una conmoción especialmente desorientadora. Sobre todo para las generaciones acostumbradas a acudir siempre a un mismo lugar, leer textos con unidad y no fragmentos, creer en la fidelidad de la imagen y la palabra, y planificar

el futuro. En cada transformación el mundo se hace ajeno, a veces irreconocible. La velocidad es mayor a medida que «lo cotidiano» varía. Este efecto es progresivo, similar a la actualización de las aplicaciones en los dispositivos móviles

El colapso de los grandes sistemas sociales, las estructuras políticas, las creencias masivas y los modelos estéticos no son un punto de llegada en sí mismos. Ideas como «la historia cambió», «la historia ha terminado» o «estamos en otra etapa» también son víctimas de esto. Cuando algo se desmorona, en el contexto que nos ocupa, no debe esperarse una «nueva etapa». En realidad, la materia colapsada inicia una expansión, un fluir inagotable. No ha equilibrios futuros, nada garantiza una «nueva normalidad». Aquello en movimiento continúa transformándose y su complejidad aumenta. Esto ocurre en la naturaleza y en la cultura contemporánea, a distintas velocidades.

Esperar una era de estabilidad sostenida o una «vuelta a la normalidad» resulta incompatible con la existencia, es la antítesis del único paisaje que tenemos hoy: el devenir del presente. Desde «Actually, I have no principles. I go where the empty roads are» de Nam June Paik hasta los *NFT's*, que rápidamente han inundado el mercado del arte, la complejidad está en aumento. Las «empty roads» de Paik eran los márgenes experimentales donde aún la fuerza de cohesión de los grandes sistemas mantenían al mundo habituado a cierta unidad. El *crypto art* es un efecto de la precipitación de esos márgenes al vacío. Lev Mánovich señala la capacidad de los *NFT* para dar espacio a los artistas que estaban fuera del circuito del arte y con esto descentralizarlo³. Ello ha propiciado otras poéticas y la aparición de mundos desconocidos hasta ahora.

Tiempo, vibración y velocidad

Quizá porque la vida contemporánea está inmersa en un ambiente donde domina cierta insatisfacción creativa, las crisis son vividas con mayor intensidad. La expansión del arte hacia redes científicas, políticas, sociales y comerciales antes impensables es muestra de ello. Asimismo, la necesidad de producir sin descanso, debido al insaciable descontento con lo inmediato, libera una considerable cantidad de energía en la cultura. No solo las obras de arte contribuyen a ello, también las publicaciones *naif* en las redes sociales. Ambas producen vibraciones y velocidades muy altas: significados efímeros, emociones vehementes, tendencias fugaces y en algunos casos mucha desinformación. Todo sucede de manera veloz: las ocurrencias deben ser publicadas al instante y modificadas segundos después.

3 Lev Manovich (@levmanovich), «My notes on NFT art phenomenon» Instagram Photo, junio 03, 2021, https://www.instagram.com/p/CPpooBPrPDE/?utm_source=ig_web_copy_link

Las transformaciones de hábitos y pensamientos durante las crisis no siempre han sido trepidantes. Velocidades muy bajas eran propias de épocas lejanas. La depredación, por ejemplo, provocó conflictos lentos, casi imperceptibles pero definitivos en la historia de la humanidad. Miki Ben-Dor y Ran Barkai⁴ del departamento de arqueología de la Universidad Tel Aviv, señalan que la disminución de los grandes animales en el pleistoceno fue la causa de considerables cambios culturales y evolutivos en la prehistoria. Una mayor inteligencia, sustitución de patrones de comportamiento y nuevos rasgos fisionómicos estarían asociados a la extinción de la «megafauna». Actualmente, podemos decir que las «megaestructuras» de la modernidad están en extinción. Es temprano para saber qué cambios van a ocurrir debido a la enorme energía liberada en el devenir del siglo XXI. Con todo, la escasez de los grandes temas y las narrativas extensas—devorados en doscientos años de investigación y creatividad— han conducido a buscar presas más pequeñas en ambientes enormes. La ultra-especialización de las humanidades y las artes digitales son una consecuencia de ello.

Las interfaces digitales, las redes sociales y su lectura fragmentaria, las técnicas de desinformación, las narrativas múltiples y *transmedia*, las identidades trans y la cultura de la innovación rompen el pacto que el hombre moderno tenía con la tradición y la memoria. De ahí que el ser humano actual mantiene una relación particular con el espacio y el tiempo. El pasado le resulta un tejido de narrativas cambiantes, actualizables, con versiones siempre mejoradas. El futuro lo ha dejado atrapado dentro del inagotable presente. Y aunque el ambiente digital atraviesa casi todas las actividades de la vida esto le produce cierta confusión al humano contemporáneo. Su tiempo presente no resulta de haber perdido el camino que conduce hacia delante o hacia atrás. Es el efecto de lo inmediato, lo múltiple y lo indeterminado. Por lo tanto, la desorientación que puede producir no es lo contraria a la orientación. Una y otra son condiciones distintas de la experiencia del tiempo.

Desorientarse tiene relación con las propiedades del «espacio liso» señalado por Deleuze y Guattari. Este es un ámbito turbulento donde los movimientos ocurren por ocupación y no por medidas, ello «afecta simultáneamente a todos los puntos»⁵, en vez crear secuencias de un punto a otro. En sí, la desorientación está vinculada al olvido de los puntos de referencia. No por carecer de instrumentos o métodos para fijarlos sino por la incesante aparición de nuevas relaciones. La experiencia del tiempo y el espacio vivido en el presente supone una indetenible expansión de su complejidad.

4 Miki Ben-Dor y Ran Barkai, «Prey Size Decline as a Unifying Ecological Selecting Agent in Pleistocene Human Evolution», *Quaternary* 4, no. 7 (Febrero 2021): 1-21.

5 Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Mil mesetas* (Valencia: Pre-Textos, 2002), 370.

El tiempo moderno transcurría acorde al ritmo de los mecanismos y horarios: el reloj en la entrada de la fábrica, el timbre para iniciar las clases en los colegios o la apertura de la puerta del teatro. El rigor con el cual funcionaban estos sistemas de apertura y cierre de eventos y jornadas quedó comprometido durante la pandemia del Covid-19. La regularidad de vida humana, antes medida por turnos trabajo y horas descanso, fue abatida por los ciclos del encierro y las olas de contagio. La estructura segmentada de las parrillas de programación de los medios cambió al espacio liso de las pantallas del streaming y las plataformas de entretenimiento por suscripción. El teletrabajo, las clases virtuales y las relaciones personales a distancia socavaron la solidez de las divisiones anteriores. El flujo de la vida, antes planificado para aumentar o disminuir a determinadas horas el tráfico en las rutas urbanas, está ahora en permanente actividad. Las plataformas virtuales tienen otros límites, horarios y silencio no estandarizados. Y los espacios urbanos los han rediseñado por la emergencia. Ahora todo se expande y a la vez suena, vibra, titila y emite información. El tiempo del mundo actual suena, pero no para marcar ciclos rigurosos como los del reloj de las plazas o las empresas, sino para decir: aquí estoy.

El tiempo presente es un habla incesante, electrónica, molecular y fática. Nunca detiene la marcha para revisar lo anterior o pensar en el porvenir, está volcado sobre su propio acontecer. Está determinado por miradas de acontecimientos vibrando a la vez y es inseparable de la tecnología digital. *Zoom*, una de las grandes plataformas de conferencia en línea, toma su nombre de un cuento infantil del escritor Thacher Hurd titulado *Zoom City*. En él los personajes exploran la ciudad a través del sonido de los carros, sus cornetas y el zumbido de la velocidad. El mundo está hecho del sonido que llama la atención de los niños. Semejante experiencia, determinada por la incesante actividad sonora de la ciudad, es similar a la de las plataformas electrónicas hoy. En ellas nada está diseñado por medidas exactas, aunque los eventos tengan una hora de inicio y fin. El tiempo lo dominan la intersección de frecuencias en esos espacios digitales sin límites: voces que se encuentran y multiplican en ponencias, *reels*, historias, chats, emotes; avatares parlanchines; señales intermitentes; decenas de pestañas abiertas en los navegadores; múltiples medios en interfaces actualizables y un inagotable llamado a participar.

Espacio-tiempo: el caos y lo liso

El desmoronamiento se presenta como un suceso caótico, sin orden aparente. Ahí la materia pierde su unidad y cae en diversas direcciones. Fuerzas poderosas actúan para que esto ocurra de imprevisto. Es una conmoción henchida de sonidos

y desplazamientos. Entonces, ¿cómo puede constituir un espacio liso? Al carecer de medidas y divisiones su espacialidad está conformada por la acción. Las señales, los caminos, las marcas orientadoras y los códigos en general desaparecen arrastrados por flujos informes de datos y experiencias. Lo liso está dado por la actividad que produce ese territorio en expansión. También por la pérdida de cualquier punto de referencia. Lo indefinido determina el ambiente y el movimiento es su estado natural.

Lo propio de lo liso es lo indiferenciado. No debe confundirse con una forma o una textura pues se trata de la ausencia de eso justamente. Es un estado pre-lógico porque no hay códigos que otorguen alguna estructura previa a los signos o determinen las sensaciones. Siguiendo a Deleuze y Guattari⁶ podemos decir que está constituido por el devenir y la heterogeneidad. Cuando los flujos del desmoronamiento se expanden hacia todas las direcciones, las antiguas diferencias entre los signos y las cosas desaparecen. Si había alguna sintaxis ordenada –con palabras, estructuras arquitectónicas, narrativas, composiciones visuales– colapsa: los signos pierden su lugar, el código que los hacía distribuirse en un orden determinado desaparece.

La constante pérdida de la orientación y la forma es un fenómeno inherente a la lectura en las interfaces digitales. El desplazamiento vertical ofrece una imagen de caída ilimitada. Si bien es posible regresar a un punto anterior, esto solo se hace con el fin de buscar algo en un enorme universo de datos. Por lo tanto, un regreso o subida en el *feed* es también un movimiento de descenso. ¿Cómo es esto posible? Las actualizaciones, hechas con frecuencia, siempre envían hacia abajo lo ya publicado. Los recuerdos, como ocurre en Facebook, aparecen y desaparecen a modo de zumbidos en el movimiento de los algoritmos. Cada actualización del perfil es un desmoronamiento de lo anterior. Cada vuelta a lo anterior es un movimiento parcial en ese descender, no una restitución. Lo usual en las redes sociales no es la secuencia ordenada sino la deformación. No importa si la interfaz de la red social es una plantilla regular, un aparente cauce para ese flujo, porque en su interior todo va cambiar. El asunto no es únicamente fenoménico, también podemos apreciarlo como un proceso semiótico, lleno de conexiones invisibles e intercambios de significados. Esta experiencia no cambia, es igual para quienes buscan socavar los algoritmos como para quienes están atrapados en ellos.

Si desplazásemos ese flujo de caída vertical hacia el horizonte, lo veríamos expandirse al infinito a modo de un inagotable océano. Sin embargo, como no es un plano sino una estructura tridimensional –o tetradimensional pues incluye el tiempo– hecha de hipervínculos hacia todas las direcciones, lo vertical tampoco desaparece. En realidad, sería nuestra percepción quien tomaría alguna de las perspectivas que

6 Cfr. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*.

nuestro cerebro le permite. Pero, la maraña de relaciones invisibles es todo el ambiente, la expansión en sí misma. Y aunque esto pareciera constituir lo «normal» hoy, no podemos dejar de preguntarnos: ¿cómo puede abrirse hacia el infinito el perfil de una red social si debería tener, al menos, el límite entre la vida y la muerte? Si bien es una pregunta que desborda el espacio de este texto, al menos podemos sopesar unas ideas iniciales. Lo primero a considerar son las cuentas conmemorativas, ellas ofrecen una «memorabilia» de la vida digital. Pero, si miramos más allá, esos flujos que son los perfiles en las redes continúan en otros flujos, otros desmoronamientos. Esto ocurre gracias a los hipervínculos, los comentarios, las imágenes compartidas y todo tipo de relaciones. Entonces, el flujo de una persona o una institución dejan de ser un cauce para convertirse en algo más abstracto e inconmensurable: una red de transformaciones. En ese devenir, la propia presencia humana se halla a la vez en múltiples espacios: en otras presencias, quizá remotas, que también son parte del espacio propio. Algo similar a lo que Eduardo Kac⁷ encuentra en la mezcla de medios, telerobótica y hardware: sujetos proyectados, intercambios siempre en curso y rigideces disueltas.

Dentro del laberinto

En un espacio liso, los flujos de datos –identidades digitales, memorias colectivas, tendencias efímeras, estéticas híbridas– son deformaciones de antiguas estructuras sólidas: individualidad, memoria universal, estilos, gustos. Deleuze y Guattari hablan de «flujos mutantes» para referirse a aquello que escapa de los códigos y por ende de las normas donde habla una «forma adecuada». En ellos «se ocupa el espacio sin medirlo»⁸, por eso conforman territorios donde habitan los nómadas o los muertos. Así ocurre con la serie *Deconstrucción Salvaje* (2019) del fotógrafo Vasco Szinetar. Retratos nómadas hechos a partir de otros retratos desmontados y arrugados luego de la exposición *El ojo en vilo* (2013). Las imágenes que cayeron de la pared, en forma de desecho, mutaron hacia diversas formas, otros significados y abrieron enigmas diferentes. A la suma de todo esto podríamos llamarlo: otras experiencias de la imagen. Para el curador Eric Del Búfalo, frente a ellas «estamos, pues, ante deconstrucciones intuitivas, azarosas, salvajes del lugar privilegiado que ocupa el rostro en la fotografía»⁹. La mirada del artista contemporáneo nunca está detenida en una forma. Su labor es incitar el colapso de algo que intentó detenerse en una estructura estable, socavar el gusto moderno por la permanencia.

7 Cfr. Eduardo Kac, *Telepresencia y bioarte. Interconexión en red entre humanos, robots y conejos* (Murcia: CENDEAC, 2010).

8 Cfr. Deleuze y Guattari, *Mil mesetas*.

9 Eric del Búfalo, «Vasco Szinetar / Deconstrucción salvaje», Tráfico visual, recuperado: julio 22, 2021, <https://traficovisual.com/2019/06/20/vasco-szinetar-deconstruccion-salvaje/>

«Venirse a menos», «irse destruyendo» son efectos inherentes a quien está detenido. La velocidad del desplome –lenta o rápida– no es fundamental. Lo importante, en verdad, es que cuando algo colapsa y cae es porque la cohesión de su cuerpo –o de su espíritu– ya no soporta la presión de las fuerzas del presente. Unas energías extrañas lo estremecen y le hacen ceder. Esas fuerzas le rebelan al cuerpo la debilidad de lo ya dicho, lo imposible de sostener un discurso pronunciado previamente. También, le muestran que el futuro es contrario a la idea de evolucionar a través de una misma línea, de una acción consecutiva. Todo «después» es una deformación.

Un espacio ocupado por nómadas o muertos suele tener forma laberíntica. Así ocurre con los inframundos, desde la mitología antigua hasta el *videogame*. También con los tránsitos de grupos humanos desde los relatos bíblicos hasta los desplazados de nuestro tiempo. Sin embargo, referirse a su forma es una paradoja pues en ellos ésta siempre se pierde. El constante cambio de dirección y el carácter indiferenciado de su ambiente liso contribuyen a mantener el desplazamiento y no la estructura. También, exigen un gasto de energía que no concluye en una obra o producto. La experiencia en el laberinto, el proceso vivido, no tiene cierres sino aperturas. Incluso las trampas son pruebas para la transformación. Esto nos habla de movimientos, gestos y sonidos cuyo destino no es quedar congelados en el tiempo o petrificados en el espacio sino volver al gasto energético, a la pericia del tránsito y al continuar hacia otras estructuras complejas. Cada apertura que ahí ocurre es una transformación dada en el mismo campo de energía. Quizá unos cambios son propios de lo nómada y otros de la muerte, aunque una cosa y otra puedan al final ser equivalentes. Los dos laberintos del cuento de Borges nos ofrecen la clave de ello. En él, la obra diseñada por el rey de Babilonia tenía entrada y salida, la muerte era casi segura pero sobrevivir era aún una posibilidad. El rey de Arabia, sobreviviente en Babilonia, no tenía en su país alguna obra donde condenar a su enemigo. Pero, en su lugar, Dios le había dado la infinitud de un desierto donde «no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso»¹⁰. En esa extensión interminable murió el rey de Babilonia.

El poeta Antonin Artaud, en una carta a Jacques Rivière, explica que si hay algo disperso en sus poemas o si dan la impresión de estar llenos de defectos formales, no debe atribuirse esto al desconocimiento, a la incapacidad para manejar las normas o a un vacío en su desarrollo intelectual. Se trata de un «colapso central del alma»¹¹, una «erosión a la vez esencial y fugaz» del pensamiento. Él explica al editor que hay algo en su proceso, un colapso furtivo, que va destruyendo el cuerpo del pensamiento. La imagen propuesta por el poeta alude al desmoronamiento del cuerpo central, a la demolición del pensar para

10 Jorge Luis Borges, *Obras completas* (Buenos Aires: Emecé, 1974).

11 Antonin Artaud, *Antonin Artaud Selected Writings* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976), 34.

dar paso a la aparición de lo poético. Lo que él llama un «fenómeno mental» alude a la deformación de las normas de composición, de los conceptos y las estructuras lingüísticas. El pensar, entonces, deviene en un ejercicio poético guiado por un impulso que le hace pasar «por todas las etapas, todas las bifurcaciones del pensamiento y de la forma» como si fuese el tránsito de su laberinto interior. Se trata de un flujo nómada, incomprensible para quien persigue las medidas de orientación habituales del espacio. Para ese a quien le corresponde habitar el laberinto desde la muerte, ser el rey de Babilonia.

Ricardo Arispe, artista digital venezolano, elabora en sus obras siguiendo una poética del colapso y la consecuente desorientación. Desde su fotolibro *Chernobyl*, él ha rastreado, al menos, dos conflictos actuales: la erosión de la realidad y la descentralización de la figura humana. Lo ha hecho subvirtiendo el orden de su propio universo creativo y conceptual, despojándolo de las categorías habituales: arte digital, escultura, fotografía, arte urbano y videoarte. De ahí que todas sus propuestas asoman sin escrúpulos la siguiente pregunta: ¿acaso estos términos aún son capaces de hablarnos sin balbucear? Con todo, su discurso creativo mantiene la coherencia justo en el lugar donde el mundo y los procesos técnicos comienzan a perderla: en los fragmentos, los residuos, los detritos del presente a quienes se les ha dado el nombre de post-verdad, *fake news*, infoxicación, utopías, distopías, pandemias e infodemias entre otros. También, en los paisajes contaminados y los cuerpos híbridos que emergen de ellos.

La tecnología en las obras de este artista va más allá del uso de aplicaciones y técnicas para lograr objetivos. Bien se trate de procesos digitales o analógicos —él pasa de unos a otros sin problema— esa poética del colapso fusiona *bytes* y átomos, algoritmos genéticos y conductas sociales, avatares y máscaras en un mismo estado real de la imaginación. ¿Qué quiere decir esto? Que al aceptar la condición nómada de la existencia actual también incorporamos el colapso a nuestra experiencia de vida. Hoy las imágenes provocan un cierto campo de energía caótica y nos incluyen en ella. El arte es un generador sublime de estos campos donde la división entre realidad y ficción es desestimada. Donde el proceso de ser humano no puede separarse de la ilusión de vivir como robots, pertenecer a otras especies, cambiar aleatoriamente de tiempos o integrar múltiples formas de placer y dolor en una misma experiencia.

El trabajo de Arispe está en la corriente «post-media» pues su magia y su Eros postdigital no están en el uso de los artefactos o sistemas inteligentes (*AI*), sino en los vínculos misteriosos del alma humana con los procesos tecnológicos. Sus *Intervenciones Urbanas* y sus *#Fragmentos* están hechos de sinapsis misteriosas. Esos enlaces energéticos aparecen una vez que él ha erosionado los lugares referenciales —Chernobyl o Caracas, dos ciudades en colapso— o hecho desaparecer el cuerpo moderno con sus medidas y proporciones. Estos trabajos y las múltiples propuestas derivadas de ellos han olvidado

los objetos. Ahí lo importante es la performance entre inteligencia artificial e inteligencia humana –¿hiper-inteligencia?– cuyo efecto demoledor del presente es una fuerza cósmica que aumenta, re-mezcla (*remix*) y sacude la realidad para provocar el colapso de lo central. Y una vez logrado este propósito continuar el proceso indetenible del hacer, tal como lo expone Artaud: «I have no immediate or petty purpose in mind. I want only to settle a burning problem»¹².

El peso de los objetos en el espacio

La imagen del desmoronamiento sugiere peso y gravedad, grandes masas deshaciéndose y cayendo estrepitosamente. Sin embargo, la cultura digital y el arte contemporáneo tienden a la liviandad. Este dilema puede ser superado explorando las cualidades de aquello que se desmorona. Tomando de ellas lo indispensable para sopesar esta metáfora en el contexto de un ambiente liso. La etimología de «desmoronamiento» brinda dos alternativas para ello. La primera descansa sobre el significado que desde 1585 la define como «deshacer» y «arruinar» poco a poco los márgenes. La segunda, tiene relación con «desmigajar» y con «borona», y «morondanga» en tanto cosas insignificantes.

La actividad en un margen es compleja y subversiva. Actualmente, las fronteras geográficas, políticas, estéticas, intelectuales e incluso personales son zonas de tensiones y conflictos. Quizá en otra época eran de orden, control y medida pero esto ha cambiado. Apenas contienen lo interior y lo exterior. Aquello deslindado tradicionalmente en categorías ahora comparte los mismos trastornos. Un cuerpo sometido a un ritual sadomasoquista, por ejemplo, experimenta un profundo estremecimiento en los márgenes de la identidad humana. Ahí la capacidad de sentir placer y dolor, de cambiar de roles, géneros y códigos sociales, e incluso de especie es inherente a experimentar el colapso de cualquier creencia. Una frontera entre un país desarrollado y otro subdesarrollado, o bien entre dos subdesarrollados no es distinta. Los movimientos subversivos en ella están siempre a la búsqueda de socavar los puntos de control, lo fijado previamente por las leyes y el sentido común. En ambos casos, la experiencia del margen está asociada a la disrupción de los puntos de control y a la fragilidad de la identidad política, social y biológica.

El margen, en estos casos, no sigue una línea recta sino el trayecto de un laberinto. En su extensión hay estructuras para contener los flujos de personas y datos, pero también hay trampas, omisiones y secretos. La pérdida de la definición de un margen es, asimismo, su apertura hacia lo liso. Bien se trate de las fronteras geográficas, estéticas

12 Artaud, *Antonin Artaud Anthology*, 8.

o del mismo cuerpo humano. En el sadomasoquismo, por ejemplo, la piel cubierta con látex constituye un límite impreciso. Ello provoca el deslizamiento de la solidez del cuerpo y la identidad hacia experiencias alternativas. En el ritual fetichista las divisiones políticas y sociales pierden el valor asignado previamente por las normas cívicas. Otros pactos emergen desde territorios ocultos para el sentido común. El material sintético, las sensaciones extremas y los aditamentos –látigos, máscaras, bozales y juguetes en general– activan formas de exploración y placeres intuitivos, pre-lógicos y vedados a los códigos de la vida social.

Cuando un borde cede, lo primero en avanzar –deslizarse– es lo marginal, lo fútil: aquello en pugna con las leyes y los hábitos comunes. Es el caso del tránsito de los «coyotes» por la frontera entre Estados Unidos y México, las «pateras» entre África y Europa, y los «bachaqueros» entre Venezuela y Colombia. Una vez que las estructuras políticas y de seguridad son subvertidas y ceden no hay márgenes. Nada es central, determinante, todo es «borona». En este sentido, el territorio liso es un espacio desmigajado, ahí «todo es uno». Los restos de la anterior forma de la realidad, contenida al interior de las fronteras, quedan esparcidos sin orden aparente.

Esos restos –insignificantes boronas en su desplazamiento hacia lo liso–, no siguen las leyes o preceptos de la física clásica ni de las ideologías modernas. Arriba y abajo, izquierda y derecha, después del colapso, resultan también categorías en barrena. Paradójicamente, lo desmigajado cae «para ascender». Esta contradicción ocurre porque las sustancias desprendidas del borde se mezclan con las propiedades del espacio liso y pierden peso. El látex le otorga liviandad al cuerpo, el látigo afloja la piel y los bozales cambian el peso de las palabras por balbuceos y gemidos atropellados. En este sentido, el placer elude los hábitos mecánicos y las creencias sólidas, pesadas. Los recorridos responden a rituales alternativos, identidades volátiles y sensaciones extrañas a las «costumbres». Se manifiesta un Eros cuyos rituales tienden a la inestabilidad. Los bachaqueros, por su parte, pasan a través de la Guajira entre la maleza. En su andar la naturaleza humana queda deformada y confundida por el territorio agreste, él le otorga infinidad de opciones. La sustancia-cuerpo del hombre o la mujer deviene en sustancia insecto, sustancia hoja, sustancia río y así pasan de un país a otro hechos uno con el espacio. Lo propio ocurre con los coyotes y las pateras.

En los procesos, donde ciertas experiencias alteran los límites del cuerpo, la geografía de un territorio o las formas del conocimiento, cada acción genera una paradoja. Por eso, los acontecimientos en esos bordes alterados no pueden ser predichos, solo intuitivos. Tampoco nombrados de manera concreta, al menos hasta su aparición. De ahí que una sensación de dolor placentero en el sadomasoquismo provoque gemidos trastornados. Incluso entorpecidos por el obstáculo del bozal. Esas vivencias paradójicas

rechazan el determinismo y las formas concretas. La experiencia contemporánea del arte, la poética de sus discursos estéticos, guarda una relación cercana con esto. En ella, el sentido de una obra o un gesto artístico no emerge hasta que la acción produce un efecto. Asimismo, el gasto de energía hecho para crearla es imposible de almacenar. Tampoco puede exponerse posteriormente de forma íntegra.

Julia Kristeva¹³ se refiere a la experiencia poética como una producción sin objeto. El proceso, en sí mismo, es la justificación del trabajo, del gasto de energía. Ella aborda las operaciones del texto y la intertextualidad en la literatura como relaciones donde la producción de sentido es plural. Incluso, encuentra que esos tipos de producción son abordados por las filosofías de Oriente «desde el aspecto del trabajo pre-comunicativo»¹⁴ También, es posible sopesar la experiencia poética desde el «cualisigno» en la teoría de Ch. S. Peirce. Esta partícula de significación es una cualidad que es signo. Perteneció a la «conciencia Singular»¹⁵, a lo inmediato, a lo presente en el instante aún sin discernimiento, ni análisis o representación. Es la conciencia de la multiplicidad fugaz, de la cual es imposible decir algo si no se ha tenido la experiencia de ello. Por lo tanto, esa experiencia es independiente de su carácter de signo. Únicamente la vivencia le otorga su significado, y al ser apenas cualidad sin descripción es efímera. Puede ser comprendida como una posibilidad lógica, de ahí que no puede repetirse con exactitud y tampoco estar determinada por las leyes de un sistema cerrado. Si existe una poética del margen, está vinculada a estas ideas de la producción sin objeto y la cualidad del sentir. Y en este sentido a lo ligero e ingrávodo.

Al colapsar el margen, entonces, los fragmentos caen para ascender y flotan en un espacio indiferenciado: el de la transformación. El ascenso de lo que cae no es una elevación lineal hacia compartimientos o categorías. Nada queda clasificado o resguardado. Más bien, la esencia inasible y la fugacidad de semejante estado es una expansión hacia lo desconocido. Pero no porque eso haya estado esperando tras las sombras, en realidad es producto de sucesivos desplomes. Cada acción deja ver un mundo solo observable cuando la experiencia ha sido dada. Y ella es una entre millones posibles. Eso es lo que debe haber sentido Antonin Artaud en su propia mente cuando los contenidos inconscientes inundaban las normas de composición poética para socavarlas. El colapso de su mente no era un proceso progresivo, él lo experimentaba como un instante de destrucción repentino. El venirse todo abajo, ocasionaba el ascenso. Suspendidas las palabras, su mente en desbalance no necesitaban explicarlas sino sentirlas. Ya lo dice Karl Kerényi a

13 Cfr. Julia Kristeva, *Semiótica I* (Madrid: Fundamentos, 1981).

14 Kristeva, *Semiótica I*, 52.

15 Charles Sanders Peirce, «¿Qué es un signo?», trad. Uxía Rivas, Grupo de estudios peirceanos Universidad de Navarra, 1999, recuperado: julio 21, 2021, <https://www.unav.es/gep/Signo.html>

propósito de los laberintos: «Un misterio que se resuelve con una explicación, nunca lo ha sido. El misterio auténtico se resiste a una explicación»¹⁶. Estos poemas –que a la vista del editor eran caóticos, marginales y no tenían un asidero claro dentro de la tradición–, vibraban intuitivamente en un universo poético sin balance, autónomo, inútil de ser descrito:

Hay algo que destruye mi pensamiento; algo que no me impide ser lo que podría ser, pero que me deja, por así decirlo, en suspenso. Algo furtivo que me roba las palabras que he encontrado, que reduce mi tensión mental, que va destruyendo en su sustancia el cuerpo de mi pensamiento, que me roba incluso la memoria de esos modismos con los que uno se expresa y que traducen con precisión las inflexiones más inseparables, más localizadas, más vivas del pensamiento. No seguiré. No necesito describir mi estado¹⁷.

Las líneas de la experiencia: entropía y complejidad

En espacios así –y en este sentido hasta el tiempo es espacial– la línea de la experiencia se tuerce, bifurca, enrolla y sugiere la idea de laberinto. Para Kerényi, hay una relación clara entre la danza y el *circumbalatio* o deambular ritual. Del inframundo es posible salir danzando, es la forma de atravesarlo. Los movimientos de la danza están relacionados a una poderosa sensación de ingravidez. En su estudio él analiza la danza *geranos* o «danza de las grullas» de la Grecia antigua¹⁸. Encuentra que la función de la cuerda –relacionada al hilo de Ariadna– a la cual se sujetan las bailarinas-grulla es agarrarse a la realidad de este mundo, pues el movimiento de la danza tiende a la levitación.

Recorrer caminos sinuosos y tender a la levitación, hundirse en el inframundo y elevarse sobre el suelo, ir hacia la muerte para alzar el vuelo hacia una vida mejor son experiencias paradójicas asociadas al colapso de los límites. «A través de la muerte, la vida» dice el verso del *Hipólito* de Eurípides citado por Kerenyi: nada comienza o termina, todo está en tránsito en espacios como ese. Al torcerse la línea de la experiencia, los objetos pierden gravedad. Hay una doble conciencia de estar en movimiento a través del suelo y a la vez levantarse de él. Experimentar el mundo y perder peso, mientras lo tenido por real queda deshecho. Así ocurre en el poema de Coleridge cuando el viejo marinero es condenado desde el más allá por su crimen contra la naturaleza. Lo ingrávido suscita vínculos profundos entre estados aparentemente contradictorios, estos en el movimiento se hacen inseparables. Igual pasa con el doble sentido de hundirse y

16 Karl Kerényi, *En el laberinto* (Madrid: Siruela, 2006), 51.

17 Antonin Artaud, *Antonin Artaud Selected Writings* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976), 35.

18 Cfr. Karl Kerényi, *En el laberinto*.

elevarse que enlaza, en el inframundo, el ir a través de la muerte hacia una mejor vida. Lo apreciamos en las experiencias fantasmales de ese viejo marinero:

Los cubos vacíos en la cubierta,
que así estuvieron tanto tiempo,
soñé que estaban llenos de rocío,
y cuando desperté, cayó la lluvia.¹⁹

La relación entre desmoronamiento y danza, en los espacios límites, nos ha permitido encontrar que la entrada a un espacio liso no implica desconexión absoluta, caos total. Perder la forma, algo muy propio de las estéticas contemporáneas, supone una acción de destrucción de lo central y justo por eso aparecen otras posibilidades. Ninguna de ellas volverá a ejercer la centralidad y su experiencia será siempre transitoria.

En Nietzsche hallamos la idea de que «¡Solo como creadores podemos destruir!» y la siguiente advertencia: «basta crear nuevos nombres, valoraciones y verosimilitudes para crear, a la larga, nuevas cosas»²⁰. Él se refiere al artista convaleciente quien ha pasado por un profundo estado de enfermedad y comienza a ver una nueva aurora. Ese estado es un inicio, aún frágil, de un proceso de demolición que permite el surgir de una nueva sensibilidad. Solo este artista necesita otro arte, distinto al de los «hombres cultos». El proceso del artista convaleciente es diferente al del artista aristotélico. Este último cultiva el arte de la palabra amanerada (gramática) y el juicio. Para Nietzsche, el convaleciente ha emergido del padecimiento, del cuerpo adolorido, hacia la aurora de la jovialidad. Solo en ese sentido puede haber un arte renovado. Su experiencia estética es divinamente artificial –pues se opone a la voluntad de verdad, a la voluntad de volver pensable todo lo que existe– y esa artificialidad favorece la ficción, la máscara, el error. Es decir, todo aquello capaz de propiciar el devenir en tanto fuerza vital para crear el mundo. Aquello que multiplica las posibilidades.

La experiencia del arte en Nietzsche es un impulso hacia la vitalidad y no hacia la verdad. Lo vital está relacionado con vivir en tanto «derribar continuamente algo de uno mismo que quiere morir; vivir, esto significa: ser cruel e implacable contra todo lo que se vuelve débil y viejo dentro de nosotros»²¹. La experiencia jovial –aquella contraria a «tomar la cosa en serio» y cercana al «buen humor»–, es consecuente con la risa. Sin embargo, no olvidemos que esta risa se produce en la aurora de quien ha

19 W. Wordsworth y S.T. Coleridge, *Baladas líricas*, trad. Gustavo Díaz Solís (Caracas: Monte Ávila Editores, 1985), 81.

20 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial* (Madrid: Gredos, 2014), 382.

21 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial*, 361.

sufrido una enfermedad y está consciente del cuerpo. De quien ha vivido su propio desmoronamiento. Esa risa él la define como una destrucción positiva.

Lo jovial en el arte contemporáneo es indiscernible de la experiencia de desmontarse a sí mismo. Esto equivale a desmontar el mundo, a vivir a plenitud la destrucción positiva, a permitirle a la violencia y la jovialidad convivir. La risa es un gesto producido en el devenir de la autodestrucción creadora. Ella no lo fija ni lo erige, no le pone límites. La risa hace aparecer lo que escondemos, lo señala. La capucha del bufón es para Nietzsche una conmoción necesaria en un arte dirigido a transformar con violencia y sin explicaciones trascendentales: «la necesitamos ante nosotros mismos, necesitamos todo arte insolente, fluctuante, bailarín, burlón, infantil y bienaventurado, para no quedar privados de aquella libertad sobre las cosas que exige nuestro ideal de nosotros mismos»²².

La idea de la aurora como un estado posterior al proceso de autodestrucción creadora y la entropía confluyen en el del tiempo contemporáneo. Al menos de modo metafórico. La ciencia nos dice que medimos el tiempo en la misma dirección en la cual el desorden aumenta. En esta premisa coinciden la línea termodinámica, la psicológica y la cosmológica del tiempo. Pero, si bien ese arte fluctuante e infantil del artista convaleciente es un modo de entropía, también puede no ser del todo lineal. O en todo caso, su línea sigue la vacilante deformidad del laberinto. Con esto quiero decir que la aurora es similar a ese ascenso posterior a la caída en el inframundo. Así como la danza es un juego límite entre la estabilidad y la inestabilidad, la caída y la elevación, el arte convaleciente sigue la línea de las disrupciones, los desmoronamientos y demoliciones constantes. Quizá por ello debemos llamarlo un arte del postpresente y no del presente. Su línea, aunque caótica, no avanza en una dirección sino en todas las direcciones de un universo liso, extenso y complejo. ¿Cómo podría este arte convaleciente sumar entropía sin continuar una línea específica?

La reorganización de estados ordenados en configuraciones caóticas es producto del colapso de esos estados, de su destrucción y esparcimiento. Sabemos por la segunda ley de la termodinámica que en un sistema aislado el desorden siempre está en aumento. Los sistemas van hacia estados más caóticos, no al contrario. El símil de la entropía con el arte del postpresente nos permite contextualizar la idea de desmoronamiento como autodestrucción creadora. Sin embargo, nos coloca frente a un problema: ¿el constante estado de entropía impide reconocer una forma, aunque sea efímera, y hablar sobre ella? Sabemos que no es así porque existe el arte y, aunque complejo, es reconocible. Entonces, ¿qué permitiría dentro de ese estado que eso ocurriera?

22 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial*, 423.

Una teoría científica reciente cuestiona la línea termodinámica del tiempo. Para el físico Julian Barbour, el problema con las leyes de la termodinámica es que fueron concebidas para un espacio delimitado. Pero, si se piensa en un espacio ilimitado como el universo, esto cambia. Las partículas, que llegan a su mayor nivel de entropía en un espacio cerrado, al seguir viajando hacia espacios abiertos logran unirse con otras. Esto genera estructuras más complejas, gracias a la gravedad:

There are no eternally confined systems in the universe. Carnot brought them into physics with his idealised steam engine. Thermodynamics and statistical physics are mathematical constructs admirably chosen to give an approximate description of locally observed phenomena. But the box is a fiction; it does violence to the proper conception of nature and the universe.²³

El aumento de la complejidad implica que esas estructuras irán creciendo en todas las direcciones del espacio-tiempo y no en una línea. Las galaxias son un ejemplo de ello. El paso del tiempo sería en realidad un aumento de la complejidad y no un aumento de la entropía:

Because of the way the structure in the universe, represented as complexity, evolves on the two sides of the Janus point, the notion of time is transformed. It no longer has one direction, from past to future, but instead has two: from a common past at the Janus point to two futures in the two directions away from it. Two back-to-back half-solutions, each a 'half-Janus', describe the universe. A divinity able to survey the whole of the universe's timeline would see the growth of its complexity, manifested in the formation of localised structures—the subsystems just mentioned—in the same two directions.²⁴

A partir de esa teoría pudiésemos pensar que la extensión ilimitada del universo cultural del arte contemporáneo es producto de una serie de desmoronamientos. Su resultado provoca el crecimiento de la complejidad. La experiencia no es lineal. La aurora del arte convalciente sería en este sentido el ascenso luego de salir del espacio concreto del laberinto. Así como en el pensamiento, en la obra de arte la disolución de los límites ha dejado atrás la forma sólida para generar infinitud de otras formas que, a su vez, van deformándose y tomando una complejidad mayor a medida que se expanden. Para Barbour, la gravedad permite en el cosmos nuevas relaciones debido a la atracción. En el universo del arte del postpresente hay fuerzas de atracción que generan relaciones y experiencias cada vez más complejas.

23 Julian Barbour, *The Janus point: a new theory of time* (New York: Basic Books, 2020), 406.

24 Julian Barbour, *The Janus point: a new theory of time*, 34.

Conexiones

Invisible blue es una obra del artista Edson Pavoni en colaboración con el científico Albert-Laszlo Barabasi. Fue expuesta en el Ludwig Museum of Contemporary Art de Budapest. Se trata de una escultura, una red y un universo de experiencias. Su trabajo relaciona arte, ciencia y tecnología, y conecta en esa estructura de nodos y vectores a los mejores cien artistas vivos de Hungría. La obra de 24 metros está suspendida como si estuviese flotando entre las escaleras del edificio. En ella pueden verse las conexiones generadas por los proyectos de colaboración entre estos artistas desde hace treinta años. En realidad, la investigación reconstruyó la carrera de dos mil trescientos artistas húngaros. De estos, luego fueron seleccionados cien. Pavoni y Barabasi trabajaron a lo largo de seis meses en este proyecto. Sopesar las relaciones y no los objetos, lo invisible y no lo evidente, hizo que galaxias de significados, memorias e, incluso, futuros probables emergieran y comenzaran a hacerse visibles.

Pavoni explica que «By spending time with Laszlo I learned a simple and profound lesson: If you want to understand something, it's better to study the connection around that thing, than the thing itself»²⁵. Estudiar las conexiones y no la «cosa en sí» implica sumergirse en la actividad compleja de un universo en expansión. Lo individual deja de ser pertinente con respecto a la energía liberada por los intercambios. La belleza, entonces, está en la experiencia expuesta en el tejido de conexiones, no en el objeto. Con todo, el objeto es bello pues revela ese cosmos del arte húngaro contemporáneo. La entropía en esta obra, hecha de tejidos y vínculos, es esa que hayamos fuera de un ámbito delimitado, creciendo en todas las direcciones del espacio y el tiempo. La hiperactividad que muestra va más allá del mundo revelado en ella. El peso de las obras, los años trabajados, las investigaciones de los artistas, sus ideas y vidas vinculadas ahí, al caer en esa red se elevan en el espacio. De ahí su verticalidad tridimensional, su laberinto y su aurora.

En semejante espacio, donde cada alianza es una expansión del cosmos estético, el tiempo deviene en una síntesis del movimiento vital del arte, de la actividad de la cultura. La obra es un gesto, podría decirse, hecho por los artistas-científicos Pavoni y Barabasi para revelar esta imagen. La red suspendida en los espacios del museo no culmina en su forma, ni en la exhibición. Continúa aumentando su complejidad en lo dicho sobre ella por la crítica, en las relaciones que establece con los cuerpos de los visitantes en el espacio y en las ciento un obras hechas en *NFTs* derivadas de ella. En realidad no tiene límites.

25 «Invisible Blue» Edson Pavoni Site, recuperado: junio 20, 2021, <https://edsonpavoni.art/invisible-blue/en>

Brian Eno, citando a Roy Ascott, escribió en su diario «about art works as objects, and start thinking about them as triggers for experiences»²⁶. Con esta idea hacía un llamado a pensar la inestabilidad y no lo sólido o lo evidente. Siguiendo esa línea propone que pensemos en el arte como acontecimiento, no de la obra sino de lo que ella dispara. No del artista sino del arte y su capacidad de hacer de cada experiencia algo ingrátido, de suspender la incredulidad cotidiana en la magia poética de lo invisible. En semejantes acontecimientos todo se desmorona para elevarse luego. El arte contemporáneo, en la era del postpresente, está hecho de interrupciones, gestos y procesos. Su experiencia es efímera y sus límites infinitos.

²⁶ Brian Eno, *A Year with Swollen Appendices Brian Eno's Diary* (London: Faber & Faber Limited, 2020), 378.

Referencias

- Artaud, Antonin. *Antonin Artaud Anthology*. San Francisco: City Lights Books, 1965.
- Artaud, Antonin. *Antonin Artaud Selected Writings*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976.
- Barbour, Julian. *The Janus point: a new theory of time*. New York: Basic Books, 2020.
- Ben-Dor, M.; Barkai, R. «Prey Size Decline as a Unifying Ecological Selecting Agent in Pleistocene Human Evolution». *Quaternary* 4, 7 (Febrero 2021): 1-21.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Eno, Brian. *A Year with Swollen Appendices Brian Eno's Diary*. London: Faber & Faber Limited, 2020.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas*, Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Del Búfalo, Eric. «Vasco Szinetar/Deconstrucción salvaje». Tráfico Visual, recuperado: 22 de julio, 2021, <https://traficovisual.com/2019/06/20/vasco-szinetar-deconstruccion-salvaje/>
- Harari, Yuval Noah. *Homo Deus. Breve historia del mañana*. Madrid: Debate, 2016.
- «Invisible Blue». Edson Pavoni Site, recuperado: 20 de junio, 2021, <https://edsonpavoni.art/invisible-blue/en>
- Kac, Eduardo. *Telepresencia y bioarte. Interconexión en red entre humanos, robots y conejos*. Murcia: CENDEAC, 2010.
- Kerényi, Karl. *En el laberinto*. Madrid: Siruela, 2006.
- Kristeva, Julia. *Semiótica 1*. Madrid: Fundamentos, 1981.
- Manovich, Lev (@levmanovich). «My notes on NFT art phenomenon». Instagram Photo, recuperado: 03 de junio, 2021, https://www.instagram.com/p/CPpooBPrPDE/?utm_source=ig_web_copy_link
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia, El caminante y su sombra, La ciencia jovial*. Madrid: Gredos, 2014.
- Peirce, Charles Sanders. «¿Qué es un signo?». Traducción de Uxía Rivas. Grupo de estudios peirceanos Universidad de Navarra, 1999, recuperado: 21 de julio de 2021, <https://www.unav.es/gep/Signo.html>
- Ranisch, Robert y Lorenz Sorgner, Stefan, eds. *Post- and Transhumanism. An Introduction*. Bern: Peter Lang, 2014.
- Wordsworth, W. y Coleridge, S.T. *Baladas líricas*. Traducción de Gustavo Díaz Solís, Caracas: Monte Ávila Editores, 1985.

TRANSGRESIONES. VANGUARDIAS ARTÍSTICAS Y ACTIVISMOS TECNO-POLÍTICOS PARA LA POSTPANDEMIA



JOSÉ RAMÓN ALCALÁ MELLADO ^I

Resumen

La pandemia del COVID-19 ha detectado numerosas fallas estructurales de nuestro planeta y de su organización social, económica y cultural. El postpresente apocalíptico al que debemos enfrentarnos nos urge a gestionar sus tres ruinas distópicas: situación del planeta, crisis sanitaria y económica y gestión de una revolución social y cultural que se muestra plagada de peligros y desengaños tras tres décadas de euforia llena de utopías. Esta tarea exige de los creadores posicionamientos y actitudes que llevan implícitos comportamientos que no todos poseen un mismo significado y no pueden asumir funciones idénticas para esta tarea. Este texto analiza este escenario tratando de comprender cuáles podrían ser más eficientes y adecuadas en el contexto de ese *imaginar el postpresente* que nos ocupa.

Palabras clave: Arte Contemporáneo; Vanguardias artísticas; New Media Art; Utopías/Distopías; Pandemia.

Abstract

The COVID-19 pandemic has detected numerous structural flaws in our planet and in its social, economic and cultural organization. The post-apocalyptic postpresent that we must face urges us to manage its three dystopian ruins: the planet's situation, the health and economic crisis and the management of a social and cultural revolution that is plagued with dangers and disappointments after three decades of euphoria full of utopias. This task requires from the creators positions and attitudes that carry implicit behaviors that not all have the same meaning and cannot assume identical functions for this task. This text analyzes this scenario trying to understand which ones could be more efficient and appropriate in the context of imagining the post-present at hand.

Keywords: Contemporary art; Artistic vanguards; New Media Art; Utopias / Dystopias; Pandemic.

I Universidad de Castilla-La Mancha.

Introducción

La pandemia del Covid-19 ha detectado y corroborado las numerosas fallas estructurales y medioambientales de nuestro planeta y de su actual organización social, económica y cultural. Los hechos que estamos viviendo nos habilitan para certificar su ruina y nos impelen a la misión inevitable y urgente de su reformulación integral. La Humanidad entera se ha encontrado –de repente, de forma inesperada e instantánea («de la noche a la mañana»)– sumida en una distopía-hecha-realidad de naturaleza apocalíptica, que le exige un inaplazable proceso de reconstrucción total. Un «cerrado por obras» de orden moral, intelectual y vital. La crisis de todos los paradigmas que estábamos comenzado a asumir y procesar, recién provocada por la revolución digital (la que Alessandro Baricco denomina como esa crisis que da paso a la nueva e inédita cultura del *The Game*¹), y que ya se había tropezado y sumado a la crisis medioambiental (de naturaleza ecológica) en la que se hallaba sumido nuestro planeta desde hacía casi un siglo, explota ahora por completo en sus consecuencias para la Humanidad con el encuentro repentino y fulminante de ambas con esta tercera crisis global provocada por la aparición del Covid-19.

Desde la presión a la que nos hallamos sometidos debido a esta insoportable situación, y paradójicamente instalados en nuestro confortable habitar cotidiano en ese espacio-entre-pantallas desde el que gestionamos la realidad híbrida de la que nos hemos dotado, el postpresente apocalíptico al que debemos enfrentarnos nos urge a afrontar y gestionar la suma de sus tres ruinas distópicas: situación del planeta, la crisis sanitaria y económica globales, y la gestión de una revolución social y cultural en ciernes que comenzaba a mostrar su cara más amarga, plagada de peligros, desengaños y frustraciones tras tres décadas de euforia emanadas de aquellas utopías de lo por-venir que anunciaba el Manifiesto del Net.Art², y que ahora deviene en palpables distopías.

Todos los colectivos profesionales han sacado ya sus picos y palas. Todos forman parte de la cuadrilla global de operarios de esta obra universal que será el objetivo principal y constituirá la hoja de ruta esencial en las próximas décadas. Nuestro colectivo, el de los artistas en particular y los intelectuales en general, está llamado a desempeñar un papel fundamental en esta tarea. Como nos demuestra la historia de nuestra civilización, en época de grandes crisis, el arte asume la misión de sustituir los grandes paradigmas por unos nuevos que visibilicen, dando forma concreta, a lo-nuevo-por-venir. A aquello que, estando ya presente, todavía no es comprendido por sus contemporáneos en crisis. Artistas

1 Cfr. Alessandro Baricco, *The Game* (Barcelona: Anagrama, 2019).

2 Cfr. Natalie Bookchin y Alexei Shulgin, «Introduction to net.art (1994-1999)», *Rhizome Art Base*, 1999.
<https://www.artsy.net/artwork/alexei-shulgin-and-natalie-bookchin-introduction-to-net-dot-art>

e intelectuales se anticipan y entienden, si no la situación, sí al menos las problemáticas devenidas. Tal vez, el objetivo –nuestro objetivo– no sea tanto dar forma concreta sino, tan sólo –y nada menos que–, ser capaces de enunciar las preguntas a través de las cuales todos los distintos enfoques, las estrategias diversas, las diferentes metodologías que se empleen para realizar aproximaciones a su afrontamiento deban plantearse. Científicos, humanistas, iluminados y chamanes, proponiendo sus diferentes metodologías para la generación del necesario conocimiento que se necesitará para afrontar esta crisis de crisis en la que nos hallamos inmersos.

Esta tarea exige de los creadores en general –y de los artistas en particular– la asunción de posicionamientos y actitudes –personales y colectivas– de enorme calado. Inconformismo, disidencia, transgresión, contestatario, marginalidad, *underground*, revolución o vanguardia, llevan implícitos comportamientos que, perteneciendo a un mismo rango moral en esta tarea de visibilización de la nueva situación, sin embargo, no todos ellos poseen un mismo significado y, por tanto, no pueden asumir funciones idénticas en el contexto del abordamiento de esta ingente –y heroica– tarea en ciernes.

Así pues, es conveniente abordar previamente la tarea intelectual de comprender cada una de estas actitudes y definir las con precisión para poder distinguir sus sutiles diferencias semánticas y conceptuales. Un análisis más profundo en torno a este escenario que planteamos como posicionamientos potenciales del artista frente a esta situación nos permitirá comprender cuáles podrían ser más eficientes para el afrontamiento de esta heroica misión, y, de esta manera, estar capacitados para poder asignarle el rol específico más adecuado en el contexto de ese *imaginar el postpresente* que nos hemos propuesto describir y analizar.

Desarrollo

Al analizar los diferentes contextos históricos en el que se desarrollaron las actitudes y posicionamientos de artistas en particular y creadores e intelectuales en general frente a cada nueva crisis, podemos observar que estos son de muy diversa naturaleza. Por lo que conviene previamente, antes de ser analizados, conocer sus especificidades y sus diferencias. A saber:

- *Inconformismo*. Actitud o tendencia de la persona que no acepta lo establecido y lo rechaza.
- *Disidencia*. Acción y efecto de disidir. Separarse de la común doctrina, creencia o conducta. Grave desacuerdo de opiniones.

- *Transgresión*. Acción y efecto de transgredir. Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto.
- *Contestatorio*. Que contesta. Que adopta una actitud polémica.
- *Marginal*. Que está al margen. Dicho de una persona o de un grupo que vive o actúa, de modo voluntario o forzoso, fuera de las normas sociales comúnmente admitidas.
- *Underground*. Movimiento contracultural surgido en la segunda mitad del siglo XIX, que promueve manifestaciones artísticas marginales y contestatarias.
- *Vanguardismo*. Conjunto de las escuelas o tendencias artísticas y literarias nacidas a finales del siglo XIX con intención renovadora, de avance y exploración.
- *Revolución*. Cambio profundo, generalmente violento, en las estructuras políticas y socioeconómicas de una comunidad nacional. Cambio rápido y profundo en cualquier cosa.

Una de las primeras observaciones que podemos realizar consiste en comprender las diferencias existentes entre *Actitud*, que básicamente consiste en la posesión de una mentalidad inconformista, y *Acción*, que implica la contraoferta de nuevos materiales que se desea sustituyan a los tradicionales sobre los que se posee una actitud disidente (tradicionalmente, en el mundo del arte, esta tarea queda asignada al trabajo de las vanguardias, que suelen tener un carácter disidente).

Tomemos para su ejemplificación un hito histórico que ilustra a la perfección esta diferencia y que nos puede arrojar cierta luz sobre la situación actual:

El Impresionismo. Este fue un movimiento artístico de naturaleza transgresora, originariamente francés, acontecido a finales del siglo XIX. Su aparición y conformación fue el resultado o consecuencia de la siguiente a situación histórica: el academicismo imperante en el mundo del arte en esa época tenía como reflejo y consecuencia la exclusión expeditiva por parte de los miembros de los jurados de las sucesivas ediciones anuales del Salón Oficial de las Artes de París de todas aquellas obras que se alejasen de los presupuestos academicistas, de todas aquellas pinturas y esculturas que transgredían las normas canónicas impuestas tácitamente —o en ocasiones también explícitamente— por el ambiente académico francés. Poco a poco, edición a edición, se fue generando un malestar entre los artistas más progresistas, que culminó con una actitud colectiva de inconformismo que generó finalmente un rechazo frontal a la decisión del jurado del Salón Oficial de París, 1863, que había rechazado más de 3.000 obras. Movimiento



Ilustración 1. Autor desconocido. Ilustración satírica del Jurado del Salón Oficial de París, 1884.



Ilustración 2. Manet. *Desayuno sobre la hierba*. 1863. Oleo sobre lienzo.

colectivo de desaprobación que se extendió a toda la Academia Nacional de las Artes francesa. Este rechazo se formalizó políticamente en una *acción disidente* que consistió en *refugiarse* en un nuevo espacio artístico, montando en paralelo al Salón Oficial una exposición de naturaleza contestataria donde se exponían la mayoría de aquellas 3.000 obras que habían sido rechazadas por el jurado del Salón Oficial. Aquella exposición fue bautizada como el *Salón de los refugiados*.

El Impresionismo fue uno de los primeros movimientos artísticos considerados por la historiografía del arte como «vanguardista». Este posee dos características que, siendo diferentes y no estando necesariamente vinculadas, normalmente se suelen entremezclar y confundir por parte de análisis no especializados: por una parte, estos artistas se consideraban «rechazados» –*rejeté*– (por el academicismo imperante en el mundo de las artes –y que se formalizaba anualmente por su exclusión en la selección de obras en los salones oficiales–); y, por otra parte, y fruto de este sentimiento negativo, decidieron adoptar un posicionamiento o estatus específico como «refugiados» –*réfugié*–, lo que implicó abandonar una actitud meramente pasiva, para dar un paso a una activa, esto es, pasar a la acción –contestataria– (la creación del *Salón des Refugiés*), que tuvo efectos concretos y determinantes sobre sus «demandados» (los honorables miembros de la Real Academia de las Bellas Artes), visibilizando así su situación de agravio y dando forma concreta a sus demandas, que no consistía sólo en que sus trabajos



Ilustración 3. Autor desconocido. *Salon des Refugié*. Fotografía argéntica.

artísticos fueran tomados en consideración, sino en mostrarse ante el público y ante la crítica especializada –ante «el otro»– como alternativa al sistema imperante, auto-investiéndose –gracias a la acción de la creación del *Salón*– de autoridad moral dentro del mundo del arte contemporáneo.

Cuando nos referimos al Impresionismo como un movimiento de *réfugiés*, en realidad estamos tratando de expresar que los artistas adscritos al mismo se consideraban y eran tratados como tales «rechazados». Pero, en realidad, esta es una traducción incorrecta, que en su traducción al español deriva de una «simpatía fonética», esto es, «que eran unos rechazados». Y, aunque ciertamente así era, en realidad, lo que ellos mismos se consideraban era *refugiés*, esto es, literalmente «refugiados». Por tanto, esto tiene que ver, no con una actitud inconformista, sino con una verdadera y auténtica acción disidente: reunirse y expresar (a través de la organización de una exposición colectiva paralela y de signo contestatario al Salón de París, que era la exposición oficial anual –o bianual– organizada por la Real Academia de Bellas Artes de Francia y que estaba controlada por profesores de la Academia y por expertos en arte –el arte oficial francés–, y que denominaron «Salón de artistas independientes de París», celebrada en unos terrenos aldeaños al salón oficial entre el 15 de abril y el 15 de mayo de 1874) su malestar por ser rechazados, pero tomando –en su desarrollo– «conciencia política» de lo que sin duda pide ser considerada como la consecuencia de una actitud «transgresora» que anidaba en todos ellos. Esta acción les coloca en una situación «formalizada» de «marginalidad», que, lejos de ser impulsora de una desalentadora falta de autoestima, refuerza sus convicciones artísticas y estéticas como «underground». Y, desde ese momento, este movimiento artístico adopta un carácter político. Se convierten así en artistas «revolucionarios».

Ahora tratemos de categorizar todas estas acepciones que se refieren a las distintas actitudes a las que se debe de enfrentar un artista dispuesto a asumir su papel –su rol– fundamental en el abordamiento de esta crisis global y que constituye el objetivo de esta publicación (el originario que impulsó la celebración de la Mesa Redonda titulada «Imaginar el postpresente», y cuyas ponencias impulsan y alimentan los contenidos de la presente publicación)–: esa imaginación que ponemos en manos del artista para «intervenir» en ese «postpresente», que está situado estratégicamente entre el presente –del que nos urge huir– y el futuro –que nos parece quimérico, inhabilitado–.

Mi propuesta –aportación– concreta consiste en la organización taxonómica de todas estas acepciones con el objetivo de conformar un par de grupos diferenciados en los que poder alinear las diferentes actitudes –posicionamientos activistas– de los artistas dispuestos a asumir un papel estelar en «nuestra» historia –esa heroica actuación– por venir en ese postpresente que nos toca afrontar desde la urgencia más extrema:

Por una parte, podríamos alinear *Inconformismo*, *Disidencia* y *Marginalidad*. Todas ellas implican una actitud no normativa, pero que sin embargo no conlleva acción alguna. Hay rechazo a lo establecido, pero no existe en esta actitud ningún tipo de propuesta alternativa que conlleve alguna forma de acción transformadora.

Por otra parte, alineamos *Transgresión*, *Contestatario* y *Revolución*. Todas ellas implican un compromiso hecho acción que ofrece algún tipo de contraoferta transformadora, alternativa. Aplicadas estas a los movimientos artísticos, podemos por último seleccionar y agrupar un tercer grupo, el formado por *Vanguardismo* y *Underground*, que implican ambas una toma de conciencia, así como la adaptación de una acción colectiva normativizada –generalmente a través de la constitución de un manifiesto programático–. Mientras la primera posee una intención renovadora, de avance y exploración (acción no violenta), la segunda promueve acciones artísticas marginales y contestatarias (acciones que presuponen ciertas formas de violencia).

De esta forma, esa «imaginación que debe afectar al postpresente» quedaría vinculada (y por tanto, afectada) por una actitud por parte del artista que implica acción, tal y como presuponen las tres actitudes que acabamos de localizar y agrupar: *Transgresión*, *Contestatario* y *Revolución*. Mientras esta última es sólo el efecto y, por tanto, no depende de la actitud individual del artista, y la segunda no implica el uso de la herramienta –la práctica artística–, la primera es la que sería elegida como la estrategia más ajustada a nuestro propósito: la transgresión como forma materializada de una actitud que implica la acción de imaginar el postpresente.

Problemáticas para su puesta en funcionamiento (a modo de Conclusión)

Sin embargo, cuando tratamos de poner en práctica cualquiera de estas tres actitudes elegidas, nos encontramos con un problema imprevisto, derivado de las condiciones actuales de la comunicabilidad digital y de la transmisión de la información–convertida-en–data. La cuestión es que la *aletheia* algorítmica que ha propiciado el actual régimen de posverdad en el que nos hayamos instalados no nos permite otro desafío –otra forma de gestionarlo– que el de encontrar la manera de adecuarse a esta lo mejor posible. En palabras de Éric Sadin es:

Como si de un procedimiento de vigilancia policial se tratara, uno destinado a prevenir la inminencia de un peligro en una zona identificada [...] que nos urge solucionar de inmediato, pero cuya solución consiste básicamente en apagar cada uno de los fuegos provocados³.

3 Eric Sadin, *La inteligencia artificial o el desafío del siglo* (Buenos Aires: Caja Negra, 2020).

Esta oportuna reflexión de Sadin nos remite a la vigencia de la aportación genuina del mundo occidental (a la usanza de la tradición cultural europea). A través de esta comprendemos que los arrabales creativos son las incubadoras de las vanguardias; del pensamiento fresco, renovador, moderno. La sociedad europea (y occidental) moderna se ha caracterizado por liberar del trabajo obrero a intelectuales y artistas, poniendo su holgazanería a rendir como caldo de cultivo de ese pensamiento-en-los-márgenes que imagina nuevos mundos. Que inventa y da forma (*poiética*) al postpresente. Un postpresente—unificadamente planetario, global— que se revela en estos momentos como un escenario distópico hecho realidad, y que reclama para su reconstrucción del esfuerzo esclavista que trata de imponer a golpe de confinamiento los poderes fácticos de la sociedad capitalista, reivindicando su hegemónica legitimidad moral. Trabajar colectivamente como abejas obreras para recuperar agónicamente ese mundo que nos llevó a la catástrofe actual.

Sin embargo, y aunque parezca una formulación contradictoria, es aquí donde la transgresión del artista resurge para reivindicar sus cualidades innatas; a saber: la pereza intelectual del poeta, el inconformismo patológico de los artistas underground, la imaginación sin límites de los intelectuales ciberpunk... todo eso que sólo la agonizante sociedad occidental puede ofrecer —como ofrenda *postmortem*— a un mundo en vías de ser dominado y colonizado por las potencias orientales (las fuerzas hiper trabajadoras chinas, japonesas, y coreanas). El problema, a diferencia del mundo occidental, es que sus ciudadanos poseen una dificultad añadida para poder generar pensamiento vanguardista que consiste en que no se les está permitido ser trasgresores. Porque sus sociedades no se permiten disponer de ciudadanos creativos, liberados del trabajo obrero, para disfrutar del tiempo de holgazanería, patrimonio de las artes de vanguardia.

Es cierto que nos encontramos con un problema, con una dificultad añadida: el poder omnisciente del algoritmo que preside nuestras vidas híbridas actuales. Ese que nos conduce suavemente, con nuestra complacencia, por senderos de comodidad y confort, y que nos hace renunciar voluntariamente a atravesar las zonas exteriores, los campos de actuación desconocidos, ese que nos desanima a pasear por el lado salvaje de la vida, ese viaje que nos conduciría a adentrarnos en esos territorios ignotos, inexplorados, que siempre han constituido las cartografías específicas de las vanguardias. Pero, ese es precisamente su territorio específico, privado. El lugar común de todos los y las artistas, de todos los movimientos, de todos los manifiestos de las verdaderas vanguardias; un lugar —*place*— que no espacio —*space*— que ahora es de naturaleza híbrida, cuya arquitectura está construida con los ladrillos del acontecimiento, del rastro —*graphein*— de la memoria de lo acontecido en su virtualidad, incluso de lo por acontecer, sometido a las leyes impuestas por la hiperstición: *cyberpunks, net.artistas, street-artists, performers, e.ravers*,

funcionan actualmente —y a pleno rendimiento— en la profundidad contracultural de las redes online, se trata de colectivos de naturaleza underground, antisistema, que se han desentendido de la obsoleta estructura dominante con el fin de construir formas de vida basadas en una organización política, social y cultural alternativas, acordes con el signo de los tiempos, de nuestro tiempo, de ese *zeitgeist* que marca la acción del arte y de la creación en ese pospresente que nos ocupa.

Referencias

Baricco, Alessandro. *The Game*. Barcelona: Anagrama, 2019.

Bookchin, Natalie y Shulgin, Alexei. «Introducción al net.art (1994-1999)». Rhizome Art Base, 1999. <https://www.artsy.net/artwork/alexei-shulgin-and-natalie-bookchin-introduction-to-net-dot-art>

Roth, Christopher. *Hyperstition: The Film*. 2014. <https://vimeo.com/181860537>

Sadin, Eric. *La inteligencia artificial o el desafío del siglo*. Buenos Aires: Caja Negra. 2020.

EL RITUAL Y LO POÉTICO EN LA ESFERA DIGITAL: LA EXPERIENCIA DE COMPOSE.LOVE

10

MARÍA DI MURO^I Y VICTORIA DOS SANTOS^{II}

Resumen

Esta contribución propone el análisis de la experiencia interactiva de Compose.love, de la artista venezolana Zoe Sandoval, a partir de la teoría del texto de Julia Kristeva y de la conjunción de las nociones de lo ritualístico, lo poético y el *eros* digital. En este sentido, la obra de Sandoval nos permite comprender cómo el antiguo vínculo entre poesía y rito puede ser encontrado en la esfera digital. Así, quien participa de esta vivencia, no solo observa, sino que ejerce como poeta, sacerdote y, por supuesto, como amante que revive recuerdos gracias a la respuesta algorítmica.

Palabras clave: Compose.love, virtualidad, poesía, *eros*, ritual.

Abstract

This paper proposes an analysis of the interactive virtual experience of Compose.love, by the Venezuelan artist Zoe Sandoval, starting from Julia Kristeva's textual theory and merging the notions of ritualistic, poetic, and digital *eros*. In this sense, Sandoval's work allows to understand how the antique link between poetry and ritual can be found in the virtual sphere. Therefore, whomever takes part in this involvement, not only observes, but also acts as a poet, priest, and, of course, as a lover who relives memories through the algorithmic response.

Keywords: Compose.love, virtuality, poetry, *eros*, ritual.

I Universidad Católica Andrés Bello

II Universidad de Turín.

I. Introducción

La hibridación y la interconexión son posiblemente dos conceptos que caracterizan los modos de habitar en el mundo contemporáneo, escenario en el que las fronteras ontológicas y las categorías tradicionales –sujeto/objeto, humano/máquina, humano/animal, etc.– parecen disolverse. Todo ello acontece en la medida en que se establecen relaciones dinámicas entre sujetos y entidades tecnológicas¹. En tal sentido, pensar en aquello que pertenece a la esfera de lo humano, en la actualidad, implica, además, el hecho de considerar aquello con lo que se interacciona, es decir, con otros modos de existencia que anteriormente se pensaban irreconciliables y que ponen a prueba, como lo aseguraba Bruno Latour², ciertos esquemas de pensamiento característicos de la mentalidad moderna.

Por tal motivo, autores como Pierre Lévy³ han resaltado la necesidad de comprender que estamos ante una noción distinta de humanidad, y esto pasa por la redefinición de nuestras relaciones con la tecnología. Así, resulta cada vez más evidente cómo la máquina ha dejado de tener un valor meramente instrumental, a mediar y transformar casi, por no decir todas, las esferas simbólicas de lo humano⁴. Dada nuestra intrínseca relación con los dispositivos computacionales, estos se han ido convirtiendo no sólo en una extensión de nosotros mismos, sino que hemos incluso llegado a percibirlos como esa «otredad», capaz de contener cierto hedonismo e intelectualidad⁵. Así lo intuía Roman Gubern, durante la infancia de la cibercultura: «En realidad, el hedonismo de lo icónico –de lo concreto, de lo táctil– compensa o equilibra la expansión de la abstracción digital, que es conceptual e intangible»⁶.

La máquina, por lo tanto, vincula categorías que antes se concebían como opuestas: es, ante todo, un universo de cálculos y proposiciones lógicas, reflejados en la macro categoría de las tecnologías de la información (IT), que ha venido construyendo su ubicuidad a través del software: lenguaje universal que almacena y hace visible «átomos»

1 Cfr. Lee Worth Bayley, *The enchantments of technology* (Nueva Caledonia: University of Illinois, 2005), 5 ss.; Jakki Bailey y Jeremy Bailenson, «When Does Virtual Embodiment Change Our Minds?», *Presence* 25, no. 3 (2016): 222-233.

2 Cfr. Bruno Latour, *Nunca hemos sido modernos: Ensayo de antropología simétrica* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2012).

3 Cfr. Pierre Lévy, *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio* (Washington: Organización Panamericana de la Salud, 2004), 9.

4 Cfr. Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism* (Nueva York: Bloomsbury, 2019), 39 ss.

5 Cfr. Roman Gubern, *El simio informatizado* (Madrid: Fundesco, 1988), 10-11; Ann-Renee Clark, «Love from the Machine: Technosexualities and the Desire for Machinic Bodies» (Tesis Doctoral, Florida International University, 2019), 16–42.

6 Gubern, *El simio informatizado*, 12.

de cultura»⁷. A su vez, tal grado de abstracción es acompañado por la sensorialidad de la imagen, la invitación a espacios múltiples de sensibilidad que traducen lo informático en un lenguaje atractivo, haciendo borrosos los límites entre los diversos espacios⁸. Por tal motivo, la máquina es principalmente una entidad híbrida que se presenta más próxima y reveladora con respecto a nuestros propios procesos sensoriales, al punto que ya no podemos prescindir de ciertas condiciones que vinculan nuestra existencia a ellas⁹. De tal manera, esto nos puede llevar, en primer lugar, a sentir un gran afecto y simpatía por nuestros dispositivos, pues los consideramos como un reflejo de lo que somos¹⁰ y, a la vez, como otro individuo que nos responde, escucha y observa¹¹.

En segundo lugar, este afecto nos puede llevar a experimentar un proceso íntimo en el ámbito digital que nos permite tener, incluso, vivencias poéticas y rituales. Así, desde el albor de la tecnocultura, el medio digital ha representado no solo un espacio de encuentro entre usuarios, sino un espacio de comunión con aquello que consideramos sagrado, con lo numinoso y con esas otredades que vendrían a componer el imaginario mágico de muchas culturas. Ya Margaret Wertheim¹² lo señalaba al asegurar que el Internet vendría a revalidar el «espacio del alma», tanto como el espacio físico. De hecho, el ciberespacio comparte con la religión esa característica de «mediador inmaterial», al «conectar el mundo visible de las interacciones humanas, con el mundo invisible de los espíritus, los dioses y lo trascendental»¹³. Bastaría con ver las interpretaciones espirituales de muchos usuarios al llevar prácticas de fe al entorno de los videojuegos, visitar templos digitales desde comunidades 3D, o incluso llevar a cabo ceremonias ancestrales a través de dispositivos electrónicos y tecnologías de realidad virtual o aumentada.

Es por ello que, sea en su propia naturaleza como en las potencialidades de uso que ofrece, el medio digital y su ubicuidad en el escenario contemporáneo continúa impulsando y desarrollando una variedad de discursos religiosos y esotéricos, dando

7 Lev Manovich, «Cultural software». From new introduction to *Software Takes Command* manuscript, julio 2011, <http://manovich.net/content/04-projects/070-cultural-software/67-article-2011.pdf>

8 Cfr. Konstantina Kilteni y otros, «The Sense of Embodiment in Virtual Reality», *Presence* 21, no. 4 (2012): 373-387; Deborah Lupton «Digital bodies» en *Routledge Handbook of Physical Cultural Studies*, ed. D. Andrews y otros (Londres: Routledge, 2015), 200-208.

9 Cfr. Erik Davis, *Techgnosis: myth, magic & mysticism in the age of information* (California: North Atlantic Books, 2015), 157-158.

10 Cfr. Lupton, «Digital bodies», 201-203.

11 Cfr. David Levy, *Love and Sex with Robots. The Evolution of Human-Robot Relationships* (HarperCollins e-books, 2006), 71.

12 Cfr. Margaret Wertheim, *The Pearly Gates of Cyberspace: A History of Space from Dante to the Internet* (Nueva York: WW Norton & company, 2000), 16.

13 Cfr. Marleen de Witte, «Religion and Media», *The International Encyclopedia of Anthropology* (2018): 1.

lugar a una suerte de tecno-misticismo circundante¹⁴. Por tal motivo, sea que el medio computacional se haya convertido en un evento espiritual para los seres humanos¹⁵, o que el ciberespacio tenga el potencial de abrirnos a nuevos modos de experimentar el mundo¹⁶, ese componente mágico y cosmológico que parecía haberse esfumado durante la modernidad¹⁷ ha, casualmente, revivido en el interior de una de las innovaciones tecnológicas más grandes de la humanidad: la máquina digital.

En este punto, nos enfrentamos a una interrogante que sigue inquietándonos al pensar acerca de los dispositivos digitales y, en particular, sobre nuestra relación con el mundo virtual: ¿Cómo podemos señalar nuestra relación con los medios computacionales? Habría que decir que nuestros vínculos no son meramente técnicos o prácticos, sino que en ellos y con ellos tenemos un enlace íntimo. A tal punto, son para nosotros una entidad que, a su vez, produce a través de sus códigos y significados otros procesos orgánicos. En esta relación intuimos una suerte de animismo¹⁸, pues no solo generamos procesos de comunicación, sino que reconocemos sus espacios y sus manifestaciones como un todo orgánico que escapa de lo meramente instrumental y que nos permite indagar acerca de nosotros mismos y del mundo¹⁹. Esta concepción de lo espiritual en nuestra relación con el contexto digital se ha profundizado a través de nuestras formas de habitar el ciberespacio, entendido como una cultura que, en palabras de David Bell: «it is lived culture, made from people, machines and stories in everyday life»²⁰. En efecto, se trata de un espacio en constante devenir, una entidad viva y en movimiento.

Muchas propuestas artísticas han tratado de dar cuenta de estas formas de experiencia con los dispositivos electrónicos. Una de ellas es la presentada por la artista venezolana Zoe Sandoval, quien ideó una experiencia interactiva conocida como Compose.love. Dicha obra surge a raíz de un proceso creativo llevado por Sandoval

14 Cfr. Davis, *Techgnosis*, 38-40.

15 Cfr. Kevin Kelly, «Nerd Theology», *Technology in Society: An International Journal* 21, no. 4, (1999): 388.

16 Cfr. Jennefer Cobb, *Cybergrace: The Search for God in the Digital World* (Nueva York: Crown: New York, 1998), 10.

17 Cfr. Davis, *Techgnosis*, 11.

18 Dice James Hillman: «We live in a world that is neither “inner” nor “outer.” Rather the psychic world is an imaginal world, just as image is psyche. Paradoxically, at the same time these images are in us and we live in the midst of them». James Hillman, *Re-visioning the psychology* (Nueva York: Harper & Row, 1975), 23. También cfr. Matt Carter, *Minds and computers. An introduction to the philosophy of artificial intelligence* (Edimburgo: Universidad de Edimburgo, 2007), 202 ss.

19 Cfr. Stef Aupers, «The Revenge of the Machines: On Modernity, Digital Technology and Animism», *Asian Journal of Social Science* 30, no. 2 (2002): 205 ss.; Kathleen Richardson, «Technological Animism: The Uncanny Personhood of Humanoid Machines», en *Animism beyond the Soul: Ontology, Reflexivity, and the Making of Anthropological Knowledge*, coord. Katherine Swancutt y Mireille Mazard (Oxford: Berghahn, 2016), 110-128.

20 David Bell, *An Introduction to Cybercultures* (Nueva York: Routledge, 2001), 1-2.

durante su participación en el curso Digital love language, ofrecido por la School of Poetic Computation en el año 2020.

Compose.love consiste en el desarrollo de una página web en la que cualquiera que ingrese puede participar en un proceso de creación poética, que se particulariza por ser, a su vez, un evento mágico en el que se tiene la oportunidad de conformar un hechizo a través de la expresión de tres palabras, que deben ser respondidas en el siguiente orden: escribir un término amoroso, el nombre de un momento del día y una palabra que tenga un significado especial para quien realiza el hechizo (Fig. 1). Estas palabras invocan a la vez fragmentos de un poema escrito por el bisabuelo de Zoe, dedicado a Guayana y a sus bellezas naturales (Fig. 2). Tras este llamado, aparece ante nuestros ojos una carta de amor, que puede variar según lo que haya escrito el participante. Como la propia artista lo ha definido, se trata de una experiencia meditativa en la que se lanzan diversos hechizos de tono amoroso, que mueven recuerdos de gran intensidad, y que integran al participante en un diálogo con el universo algorítmico, y con la creación constante e infinita del mundo poético.

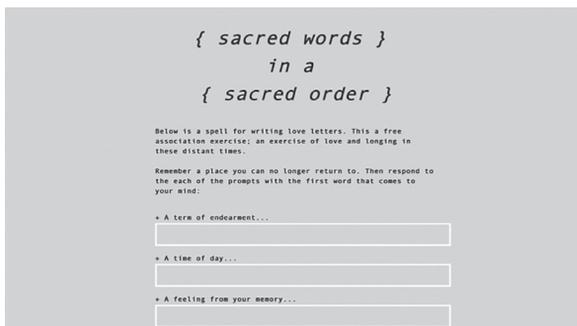


Figura 1:
Captura de pantalla
de Compose.love.

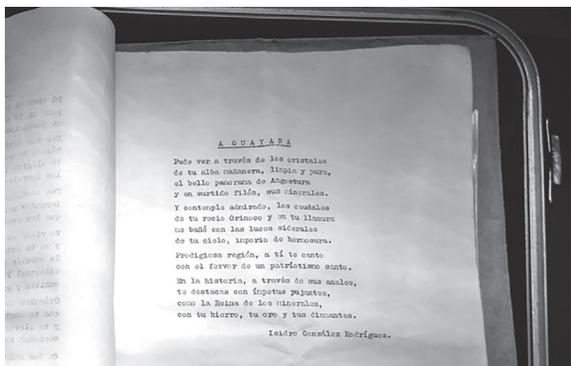


Figura 2:
Fotografía del poema
del bisabuelo de
Zoe Sandoval.

Para desarrollar nuestra exploración, nos dispondremos a trazar una serie de paralelismos entre el acto poético y el performance ritualístico desde la teoría del texto de Julia Kristeva. Además, proponemos que dicho binomio se ve potenciado en los espacios de las redes virtuales, donde no solo es posible habitar un espacio sagrado—como el que nos plantea Compose.love—sino, que, además, accedemos a un ámbito en el que experimentamos el encuentro erótico con la palabra, cópula verbal que solo se concibe al adentrarnos en el tiempo vertical del lenguaje aislado²¹.

II. Lo poético y lo algorítmico: ritual digital

A través de la obra de Sandoval iremos indagando acerca de las posibilidades de la naturaleza poética en el entorno digital. A partir de nuestra participación en Compose.love, podemos invocar una serie de recuerdos y, a la vez, formar parte de un proceso creativo y colectivo, en donde un poema es construido, si bien desde la introspección, a través de un acto cooperativo entre los participantes y la artista. En palabras de la propia Sandoval: «It is highly personal and intimate. It's essentially a meditative spell-casting experience — where the audience is invited to cast a spell (by completing an online form), and in return they receive a love letter»²². Como ya hemos visto, el objetivo de Compose.love es generar una carta de amor a través de las enunciaciones de los participantes. El desarrollo de ese poema, sin embargo, es llevado a cabo por las propias dinámicas algorítmicas, en donde tiene lugar ese «hechizo» que da luz a la composición poética.

En este punto, se entiende al algoritmo²³ como una sucesión de instrucciones secuenciales; este no es excluyente a prácticas de gran poder simbólico, por lo que es posible encontrarlo en la preparación ritualística de algunas culturas clásicas. Un claro ejemplo podemos vislumbrarlo en el ritual Agnicayana, perteneciente a los textos védicos, el cual contenía las directrices para construir altares con determinadas geometrías y era

21 Cuando hacemos referencia al «tiempo vertical», aludimos a una noción manejada por Gaston Bachelard, que, de alguna forma, se concibe como el tiempo poético, una temporalidad fuera del habla cotidiana y del tiempo del reloj. Cfr. Gaston Bachelard, *La intuición del instante* (México: Fondo de Cultura Económica, 1986), 72-74.

22 Zoe Sandoval «DLL - Hand Coding», *Zoe Sandoval* 10 de agosto, 2020, <https://www.zoesandoval.com/blog/sfpc-dll-week-7-and-8>

23 La palabra medieval «algorismus» se refería a los procedimientos necesarios para llevar a cabo las cuatro operaciones matemáticas fundamentales –adición, sustracción, multiplicación y división– con números hindúes. Más tarde el término «algoritmo» denotaría, paso a paso, cualquier procedimiento lógico, convirtiéndose, así, en el núcleo de la lógica computacional. Cfr. Matteo Pasquinelli, «Three Thousand Years of Algorithmic Rituals: The Emergence of AI from the Computation of Space», *e-flux journal* 101 (2019).

utilizado para transmitir técnicas de aproximación geométrica²⁴. Por lo tanto, se pudiese afirmar que la presencia algorítmica en el desarrollo del ritual no es reciente ni mucho menos excluyente, considerando que los algoritmos no son nada más que «el conjunto de instrucciones paso a paso a ser ejecutadas mecánicamente a fin de obtener un resultado deseado»²⁵.

Del mismo modo que se ha constatado con esta antigua manifestación de lo algorítmico, podría sostenerse que esta experiencia digital nos regresa al sentido primero de la *poiesis*, en el que los cantos y el desarrollo del ritual eran una sola cosa, pues el poeta está «de una manera misteriosa en comunicación con deidades que le arrancan del mundo normal y vierten dentro de él nuevos sentimientos y conocimientos»²⁶. En Compose.love podemos intuir esta fuerza primera del lenguaje poético, que hace de quien lo evoca un intermediario, pero también un propiciador, entre una fuerza divina y el mundo cotidiano. Octavio Paz, al comienzo de *El arco y la lira*, deja sentada la multiplicidad y unidad de lo poético en una cascada de palabras que se unen y contradicen en apariencia. En un punto, nos situamos ante una conclusión que da inicio a un suspiro eterno: «el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal»²⁷. Si recordamos lo que implica acercar nuestra oreja a un caracol, no será difícil revivir el hecho de que al auscultar el aparente vacío de su interior, podemos sentir la bravura de las olas, la intensidad infinita de su recorrido; se puede atestiguar el arrastre de su empuje, su hacerse a sí mismas mar, un mar que a su vez se va haciendo océano. Es este el sentido de lo poético, un golpe infinito de olas que se encuentran contenidas en un pequeño universo que resuena en el mundo de la palabra.

Así, en la evocación del poema no solo nos cruzamos con las palabras que lo componen, sino que, además, percibimos todas las experiencias posibles que han pasado por la concepción de su lenguaje²⁸: experiencias sensibles, recuerdos, la imagen acústica que pasa de boca en boca entre la gente y que se posa en las mentes y corazones de todos, entronizando, en primer lugar, el dolor y el sentimiento. Esto ocurre con el poema dedicado a Guayana del bisabuelo de Sandoval, evocación nostálgica que conforma la

24 Cfr. Pasquinelli, «Three Thousand Years of Algorithmic Rituals: The Emergence of AI from the Computation of Space».

25 Cfr. Jean-Luc Chabert, ed., *A History of Algorithms From the Pebble to the Microchip* (1994, Paris: Éditions Berlin), 1.

26 Francisco Rodríguez Adrados, *El mundo de la lírica griega antigua* (Madrid: Alianza, 1981), 19.

27 Octavio Paz, *El arco y la lira* (México: Fondo de Cultura Económica, 1972), 13.

28 Cfr. Ferdinand Schmatz, «NOW is Always. NOW is Never. On the Immediacy and Mediation of 'Message' in Poetry», en *Artistic Research and Literature*, coord. Corina Caduff y Tan Wälchli (Brill: Brill, 2019), 125-134.

arquitectura de Compose.love. En este sentido, y siguiendo a María Zambrano, «por eso la poesía mantiene la memoria de nuestras desgracias»²⁹; pero es una memoria que refleja, al mismo tiempo, la memoria múltiple de lo humano, enraizada en la imaginación y el deseo. De esta manera, lo poético no vive relegado a unas fronteras, sino que trasciende lugares y tiempos, tal como ocurre en la relación entre los sujetos y el universo virtual: un hecho considerado, de alguna forma, como poético por su heterogeneidad, dinamismo y apertura³⁰, donde es posible reconocer entidades y ambientes, más que objetos o procesos artificiales.

Por otro lado, lo poético, ante todo, se caracteriza por el asombro, por el discurso sin fines prácticos³¹, presentado como un espacio diverso y no ordinario. De hecho, es un espacio que por las características señaladas anteriormente, viene a presentarse en el mundo digital como el sentido mismo de la *poiesis*, pues lo poético no permanece en la quietud de la página, sino que puede desplazarse, establecer diversas conexiones y, ante todo, es un proceso co-creativo, incompleto y cambiante, fragmentado y en estado amorfo³².

Todas estas condiciones que caracterizan al acto poético pueden verse reflejadas en el ritual, entendiéndolo, *grosso modo*, como una forma de comunicación «constituida por un conjunto codificado de acciones simbólicas»³³ o como procedimientos conductores de información³⁴, los cuales permiten canalizar las emociones y organizar los grupos sociales³⁵, a la vez que supone una participación activa en donde los propios actores sociales se transforman³⁶. Al ser uno de los actos simbólicos que más influye en la realidad social y cultural de los individuos, el ritual marca un «momento en y fuera del tiempo»³⁷, haciendo visibles ciertas creencias, sentimientos y valores que difícilmente pudieran ser expresados o percibidos por otra vía. Por lo tanto, el ritual nos revela aquello que es oculto³⁸, aquello que se escurre de la comunicación o los actos corrientes.

29 María Zambrano, *Filosofía y poesía* (México: Fondo de Cultura Económica, 1996), 38.

30 Cfr. Brenda Laurel, *Computers as theatre* (Nueva York: Pearson, 2014), 25 ss.

31 Cfr. Zambrano, *Filosofía y poesía*, 17 ss.; Paul Valéry, *Teoría poética y estética* (Madrid: La balsa de Medusa, 2008), 137-142.

32 Cfr. Jaime Rodríguez, «El relato digital», *Universitas Humanística* 52, no. 52 (2001): 84 ss.

33 Cfr. José E. Finol, «Tiempo, cotidianidad y evento en la estructura del rito». *Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas* (2009): 55.

34 Cfr. Rodrigo Díaz Cruz, *Archipiélago de rituales: teorías antropológicas del ritual* (Barcelona: Anthropos, 1998), 92.

35 Cfr. David Kertzer, *Ritual, politics, and power* (Yale University, 1988), 9.

36 Victor Turner, *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu* (México: Siglo XXI, 1999 [1966]), 1987.

37 Victor Turner, «Liminality and Communitas» en *The Performance Studies Reader*, ed. Henry Bial y Sara Brady (New York: Routledge. 2004): 80.

38 Cfr. Victor Turner, *Revelation and Divination in Ndembu Ritual* (New York: Cornell University, 1975).

El ritual, a pesar de ser universal y heterogéneo, cuenta con una serie de características³⁹ que le permiten no solo otorgar sentido a sus prácticas, sino validar las experiencias que allí se producen y generar procesos de transformación entre sus participantes. Algunos de estos puntos claves son: Una percepción de formalidad basada en conductas regulares o repetitivas, la existencia de un performance más o menos invariable, acciones y prácticas activas que tienen lugar dentro de una congregación o grupo —en el ritual hay participantes, no espectadores—, un proceso interactivo en donde el cuerpo dialoga con un ambiente estructurado y, finalmente, su importancia radica en su potencialidad como medio—comunicativo, transformador, entre otros—más que como un producto instrumental o utilitario.

A partir de lo anterior, notamos rasgos comunes entre la práctica poética y la ritual, y es gracias a la conjunción de ambas que emerge la experiencia interactiva de Compose.love, un lugar en el que tanto el acto poético como el acto ritual se reconocen e interceptan. Las palabras, entonces, adquieren cierta autonomía y tienen la potestad de comunicarse entre sí a través de la interfaz diseñada por la artista, en la que el espectador accede a una experiencia meditativa e invocativa. La lengua «mágica», entonces, exige una visión del lenguaje más allá de lo comunicativo. Se trata, pues, de comprender la palabra como un ámbito de creación, de lo indeterminado y no de lo fijo, cuyo sentido poético no está, sin duda, nada más en la carta de amor que nos es devuelta a cambio del pronunciamiento del hechizo, sino en todo el proceso. En palabras de Sandoval:

This is a mirror to the experience in remnants where you wrote a love letter that was transformed. Here you submit the ingredients to transform and generate a love letter (which is still both highly personal yet collective, as the love letters are created based off of the descriptors of audience input).⁴⁰

Esto puede verse, desde el acto ritual, sostenido por las tres palabras del hechizo, que nos sitúa en un espacio mágico (hipertextual). Posteriormente, los algoritmos devuelven imágenes y remembranzas, pues ellos mismos son una memoria compartida, que se alimenta, a su vez, de nuestros recuerdos y de los de todos los que allí participan. De tal manera, nos encontramos ante lo que se conoce como «digital poetry», que Dave Jahve Johntson describe en las siguientes palabras:

I define digital poetry idiosyncratically: as a memory resource unit (...), GPU-accelerated lyricism (multimedia lamentations and celebrations), compression utility (compressing narratives into epiphanies), and translation algorithm (converting the cultural heritage of bards into interactive and generative formats).

39 Cfr. Roy Rappaport, *Ritual and Religion in the making of humanity* (Cambridge: Cambridge University, 1999), 25-47.

40 Zoe Sandoval «DLL - Hand Coding», *Zoe Sandoval* 10 de agosto, 2020, <https://www.zoesandoval.com/blog/sfpc-dll-week-7-and-8>

(...) I predict digital poems will blossom as proto-organisms, endowed with quasi-mitochondrial code, drifting across an ontological divide between abstraction and embodiment. In a hypothetical future, digital poets program, sculpt, and nourish immense immersive interfaces of semiautonomous word ecosystems.⁴¹

La experiencia poética en el entorno digital se nutre de elementos multimedia, de la propia memoria digital y, por supuesto, se manifiesta como un lugar interactivo en el que lo algorítmico convierte al espacio virtual en el corazón de la escritura poética, en la epifanía de la palabra que se crea a sí misma⁴². Sin embargo, la poesía digital, como sostiene Johnston, es fugaz y no reafirma lo particular, sino lo colectivo, pues, a diferencia de la poesía tradicional (y entiéndase aquí como poética cualquier manifestación literaria), no se busca la perpetuación de un canon, de palabras concretas, sino que se busca la experiencia⁴³. Este fenómeno poético es, por decirlo así, una encarnación y abstracción colectiva.

En consonancia con este espíritu colectivo y en movimiento, la propia Sandoval revela la triple naturaleza del proceso de programación (Fig. 3), que resulta, de alguna manera, en la construcción del proceso evocativo de los algoritmos. Por una parte, está la magia, manifiesta a través de las conexiones y encantamientos de la palabra; luego, la memoria, que se hace presente en el encuentro erótico entre el algoritmo y la palabra y, por último, el juego, que se da entre las diversas experiencias evocadas y, además, por el estado de situación en el que se encuentra quien vive el proceso poético. Además, la propia Zoe define su portal con estas palabras: «With rituals and stories, crafting mythical, fantastical worlds. Collaboratively re-imagining symbolic rules and systems, we create and manifest a new»⁴⁴. En este sentido, cada uno de los que participan en esta vía creativa forma parte, a su vez, de un ritual colectivo, en consonancia con el mundo virtual, pues como sostiene Lyon, prescinde de cualquier figura autoritaria:

In cyberspace there is no need for the services of the Shaman, the priest, or the guru. Hierarchies and religious authorities are subverted. Beliefs and practices can be serendipitously found, accessed, understood, and used in ways which promote self-spirituality, encourage detraditionalization, and fundamentally affect the everyday lives of individuals.⁴⁵

41 Dave Jahve Johnston, *Aesthetic Animism. Digital Poetry's Ontological Implications* (Cambridge: MIT, 2016), 4.

42 Cfr. Loss Pequeño Glazier, *Digital poetics: the making of e-poetries* (Tuscaloosa: Universidad de Alabama, 2002), 30 ss.

43 Cfr. Dave Jahve Johnston, *Aesthetic Animism*, 2.

44 Zoe Sandoval «DLL - Folder Poetry Pt. 1», *Zoe Sandoval* 30 de junio, 2020, <https://www.zoesandoval.com/blog/2020/6/30/sfpc-dll-week-2>

45 David Lyon, *Jesus in Disneyland: Religion in Postmodern Times* (Cambridge: Polity, 2000), 67.

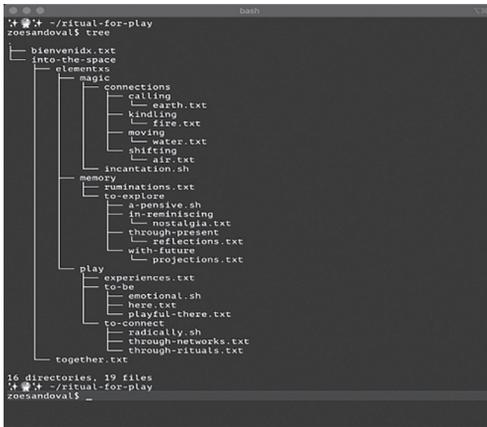


Figura 3:
Del blog de
Zoe Sandoval.

Entonces, la experiencia inmersiva nos propone a cada uno como chamán, sacerdote o gurú del ritual que se ha constituido a través del manejo de la palabra y del recuerdo. Y en este instante de encuentro entre la palabra y el hombre, como encuentro entre el hombre y la poesía⁴⁶, el algoritmo nos lleva a comprender las infinitas posibilidades de la emoción poética que se abren con la ejecución de un comando que, a su vez, da vida a una instrucción que genera combinaciones de abstracción y encarnación.

III. El ritual de Compose.love como práctica textual

De esa composición poético-ritualista que caracteriza Compose.love, la noción del texto es la que mejor permite comprender sus dinámicas, no como un producto cerrado y concluso, sino al contrario, como una productividad significativa⁴⁷. Julia Kristeva, en su teoría semiótica⁴⁸, describe al texto como un mecanismo que articula los discursos y las prácticas en una red de relaciones heterogéneas e intertextuales. En tal sentido, todo texto se encuentra formado por otros textos, a la vez que continúa

46 Cfr. Paz, *El arco y la lira*, 14.

47 En su teoría de la significancia, Kristeva da cuenta del texto como productividad. Cfr. Natalia Suniga y Sergio Tonkonoff, «Lenguaje, Deseo y Sociedad. Los Aportes de Julia Kristeva», Conferencia presentada en VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 2012.

En tal sentido, «al liberar al significante, al abolir la significación de la obra como producto, entramos de lleno al campo de la significancia». Cfr. Ángeles Ramos, «En torno al texto, el Texto como Significancia», *Anales de Filología Francesa*, no. 2 (1987): 153.

48 Julia Kristeva denominó a su propuesta semiótica Semanálisis: como una postura que explora la lengua como un proceso de producción y transformación de la significación y que intenta dar cuenta del carácter heterogéneo del lenguaje más allá de la mera labor comunicativa.

desarrollando múltiples interconexiones con otros discursos. Esta proliferación del sentido hace que la red textual no pueda ser anclada a un único origen o a un objetivo final, sino que debe ser comprendida como un proceso de significación en constante movimiento y expansión.

Para Kristeva, «el texto piensa la lengua, es decir redistribuye su orden poniendo en relación la superficie de un habla que apunta a la transformación directa, con el espacio de otros tipos de enunciados anteriores o sincrónicos»⁴⁹. En tal sentido, la autora nos invita a entender al texto como una función que si bien es abordable a través de la lengua, es irreductible a ella. Además, el texto no mantiene una linealidad entre sus enunciados, sino que su naturaleza es esencialmente rizomática, generando conexiones con otros textos y lenguajes. Es por ello que el proceso poético resuena tan fuertemente en la teoría de Kristeva, pues el texto nunca está cerrado o completamente dado. Pudiera entonces decirse que el lenguaje poético es una unidad siempre incompleta y en proceso⁵⁰, representando en el desarrollo interpretativo solo una de las muchas potencialidades que tiene para articularse⁵¹. En su contexto digital, esta productividad del hecho poético deviene incluso más translingüística, pues en él intervienen imágenes, sonidos, animaciones, códigos y, sobre todo, interactividad.

Es por ello que Compose.love, pensado como un texto kristeviano, no parece condicionarse por ninguna definición o categoría. Es poema, es ritual, es orgánico y es electrónico. Es un translenguaje⁵² que, desde su propia heterogeneidad, produce distintos significados en función de las interpretaciones que genere, actualizando las potencialidades de sentido que en él reposan. Es, además, una construcción en expansión con cada participación y ejercicio de lectura. Pero también es un texto abierto⁵³ e inconcluso, que adquiere su *significance* solo al ser enunciado –es decir, en el momento en el que el performance tiene lugar– por lo cual, su tiempo recae siempre en el presente que lo articula. Como dice Paz, «cada poema es un objeto único, creado por una «técnica» que muere en el momento mismo de la creación».⁵⁴ En otras palabras, la composición poética de Zoe Sandoval se activa en un acto ritualístico colectivo, que desde su propia interfaz va construyéndose a partir de los deseos y las memorias de sus participantes.

49 Julia Kristeva, *Semiótica I* (Madrid: Editorial Fundamentos, 1978), 98.

50 Cfr. Zambrano, *Filosofía y poesía*, 22.

51 Cfr. Pequeño Glazier, *Digital poetics*, 35-38.

52 Lo translingüístico es «the realm of semiotic practices of various kinds». Cfr. Mary Orr, «Kristeva and the Trans-missions of the Internet: Signs, Mother and Speaking in Tongues», en *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*, ed. Stacy Gillis et al. (New York: Palgrave MacMillan, 2004), 74.

53 Cfr. Roland Barthes, «From Work to Text», en *Roland Barthes, Image, Music, Text* (London: Fontana, 1977), 155-164.

54 Cfr. Paz, *El arco y la lira*, 17.

Según lo anterior, pudiéramos decir que todo espacio ritual es un espacio poético, y todo acto poético lleva consigo una labor ritual. En el caso del rito religioso, los participantes se entregan a un tiempo diferente del ordinario que les permite renovar el tiempo presente y actualizar la relación con lo divino, a la vez que conecta al creyente con ese todo al cual pertenece. Lo mismo aplica para la creación poética, en donde el lenguaje mismo escapa de su uso mecánico y cotidiano, relacionándose, más bien, con la otredad ausente. La experiencia espiritual y la experiencia poética, por lo tanto, son inseparables. En sus espacios, el sujeto sufre una transformación a través de la inacabable capacidad creadora del lenguaje, ya que es a través de él –sea este escrito, hablado o musical– que el hombre puede manifestar una de sus competencias exclusivas: otorgar y manifestar sentido.

A esto se suma el propio carácter inmersivo –propio de los mundos virtuales– de esta práctica textual que nos ofrece Compose.love. Una serie de instantes concatenados en los cuales el usuario participa y re-escibe un ritual que es también un poema, y en esa misma doble función de lector/actor, construye su experiencia⁵⁵. Una experiencia sin un único propósito y sin un valor utilitario. Tal como señala Kristeva, la aproximación a este texto «exige un punto de vista fuera de la lengua como sistema comunicativo, y un análisis de las relaciones textuales a través de esa lengua»⁵⁶. Estos sistemas, vistos como textos, «obtienen su autonomía con respecto a la comunicación fonética, y revelan su productividad transformadora»⁵⁷.

Allí, la tácita presencia de la artista, se funde con la participación activa del concurrente. Sandoval, en el espacio de Compose.love, genera las condiciones para que la cooperación poética se desarrolle en una práctica ritual. En tal sentido, lo importante no es el valor de la práctica en sí misma, sino las relaciones cooperativas que establecen los participantes y los textos poéticos que de allí emergen. En otras palabras, lo importante radica en el desenvolvimiento performativo del individuo, las potencialidades de sentido que genera el poema del bisabuelo de la artista y la experiencia espiritual que se construye en intimidad con la máquina digital.

Asimismo, la experiencia de Compose.love –entendiéndola desde la teoría kristeviana del texto– no tiene un origen o un centro al que anclarse. Al ser abierta, dialógica y en proceso va adquiriendo su significancia en el presente en el que se construye, a través de las nuevas conexiones que va formando con otros textos, medios o lenguajes. En tal sentido, este acto ritual de Zoe Sandoval se va desarrollando a medida que el

55 Umberto Eco, *Lector in fabula* (Barcelona, Lumen, 1993), 69-72; Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura* (Buenos Aires: Paidós, 1994), 65-72.

56 Cfr. Kristeva, *Semiótica I*, 98.

57 Kristeva, *Semiótica I*, 98.

poema de su bisabuelo, ya escrito, es concatenado con las interpretaciones colaborativas de los participantes. Si bien la intención de la artista era reconstruir desde la nostalgia, la memoria y la diáspora otras significancias sobre Venezuela, cada participante se apropiaba del performance para generar otros textos u otras interpretaciones. Es por ello que Compose.love no es un producto, tampoco una obra cerrada en donde un público pasivo reafirma el sentir de la artista, sino que se trata de un ritual colectivo de comunicación, de la reapropiación del recuerdo y su transmutación en un meta-poema del amor y de los lugares que ya no están presentes.

Sin embargo, en ausencia de formalidades, divinidades o entidades sagradas, ¿podemos nombrar a tal performance como un ritual? Al tratarse de un asunto de memoria y del deseo sobre lo que ya no está, la experiencia ritual se forma justamente en torno a la experiencia del recuerdo. Como describe Sandoval, se trata de:

(...) both a sacred place outside of time, and a confluence of the past, present and future. It is my love letter to Venezuela, to my family, and those living in diaspora. A contemplative piece considering the boundaries of the sacred and the mundane.⁵⁸

Esto tornaría al acto intrínsecamente espiritual, ya que desprende al participante de su cotidianidad para conectarlo con aquello que le es esencial. El performance, por lo tanto, mantiene su estatus de ritual, ya que invita y crea con el participante un espacio diferente del ordinario y que además deviene sacro no por una intención religiosa directa, sino por la interconexión de elementos que pudiéramos reconocer como espirituales: invocación de otras presencias, conexión con un universal trascendente o immanente, proyectar al presente un deseo o una necesidad interna.



Figura 4.
De la página web
de Zoe Sandoval:
«a wunderkammer
of memories, an
altar to nostalgia
and timelessness».

58 Zoe Sandoval «{ REMNANTS } OF A { RITUAL }», Zoe Sandoval, S/F, <https://www.zoesandoval.com/remnants>

IV. Invocación, deseo y memoria. Entrando al espacio sagrado

Learning to love requires engagement,
it requires conscientious consciousness.
It's fueled on play and discovery,
Nostalgic ruminations and shared memory.

Zoe Sandoval

En el espacio ritual, la precisión del tiempo cotidiano –profano y ordinario– pareciera transformarse en un tiempo mítico primordial hecho presente⁵⁹. Esto es lo que llamamos el tiempo sagrado. Así, cuando nos preguntamos en qué tiempo habita el algoritmo de Compose.love y en qué momento se produce la creación, no podemos dar una respuesta concreta ni señalar sus intervenciones en pasado o futuro. En particular, la aparente estabilidad que se percibe al habitar el espacio virtual siempre está signada por el continuo proceso de creación, en la forma de «pozos llenos de sentido bajo la superficialidad de la presencia física inmediata»⁶⁰ y, por supuesto, a una redefinición constante de lo actual, lo que hace que permanezcamos en un presente continuo, siempre en movimiento⁶¹. Asimismo, en el espacio virtual, como hemos dicho, las fronteras se diluyen, y no podría decirse que existan diversos espacios y tiempos virtuales, sino que todos forman una unidad múltiple que, como también apunta Lévy, es una gran memoria colectiva, una gran meta-ontología⁶² que nos permite ir de un espacio a otro, conformados por procesos en constante desarrollo.

En efecto, cuando traspasamos el umbral del hechizo, no formamos parte de una relación de entera pasividad, sino que a través de una interacción continua e interactiva, formamos parte de una experiencia inmersiva y envolvente⁶³. ¿Qué hace que este lugar nos sea familiar y que tenga la posibilidad de manifestarse como un tiempo y espacio continuos? ¿Dónde podríamos situarlo? La respuesta la encontraremos en la presencia de las palabras, que son parte esencial de las fórmulas mágicas, de la evocación de la experiencia poética y, además, del inicio de un proceso algorítmico. Pero también podemos intuir una fuerza que nos une a las palabras y que hace que no solo sean formas que remiten a un señalamiento, sino una potencia que conecta nuestra vivencia lingüística a diversas posibilidades. Esta es la fuerza antigua que une lo poético al acto

59 Cfr. Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano* (Madrid: Guadarrama, 1973), 25-28.

60 Pierre Lévy, *¿Qué es lo virtual* (Barcelona: Paidós, 1999), 13.

61 Cfr. Brenda Brasher, *Give me that online religion* (San Francisco: Jossey-Bass, 2001), 49.

62 Cfr. Pierre Lévy, «Ser y memoria», *Revista Heterotopías* 2, no. 3 (2019): 5.

63 Cfr. Pilar Fernández Beites, «Espacio vivido y ciberespacio», en *Filosofía y realidad virtual*, coord. C. Moreno y otros (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007), 121.

religioso: la del *eros*. Así pues, los tres estadios: el poético, el religioso y el amoroso coinciden en el alcance de una cópula espiritual⁶⁴, en la que la palabra y sus efectos se mimetizan con la carne⁶⁵: «poesía es lucha con la carne, trato y comercio con ella, que desde el pecado –‘la locura del cuerpo’– lleva a la caridad. Caridad, amor a la carne propia y a la ajena»⁶⁶.

Así, pudiéramos decir que en este tipo de circunstancias nos encontramos inmersos en un sentimiento erótico con la palabra, manifiesto en Compose.love por la intersección de tres elementos: la invocación, el deseo y la memoria, tres experiencias que se conjugan en la unidad del *eros* digital. En este sentido, la invocación habita en la palabra que enuncia el participante, quien es tanto sacerdote como concurrente del rito. La palabra abre, a su vez, una dimensión de alternativas de sentido, de combinaciones, de búsquedas y relaciones, signadas por el deseo mismo de quien las invoca⁶⁷. Por último, está la memoria de lo que no tenemos frente a nosotros, que suscita el deseo y nos permite rememorar en la palabra aquello invocado, como ocurre con esa nostalgia y deseo que evoca Sandoval hacia Venezuela. ¿Este mismo proceso no podría reflejarse en la respuesta del ritual, esto es, en la carta que recibimos a cambio? La memoria digital responde, a su vez, y permite que se hagan las conexiones, marcadas ellas también por un deseo y por la invocación. Todos estos son parte de la estrategia del *eros* digital, motor que rompe todo dualismo, bajo cuya lógica no estamos frente a un objeto, sino frente a un par cuyo lenguaje nos revela, en un instante fugaz, la imagen de lo que amamos⁶⁸.

Como sabemos, la experiencia erótica está marcada por la carencia, una ausencia que se refleja en lo que nuestras palabras construyen en la invocación y lo que el algoritmo nos devuelve⁶⁹. Unas palabras, comprendidas como posibilidad, convocan a otras tantas que también buscan suscitar recuerdos para volver a ser invocadas, para resurgir en el epicentro del deseo, de la búsqueda espiritual y en el seno poético. De este modo, el amante al invocar la palabra en el plano digital y, en específico, en Compose.love se sumerge a la vez en una experiencia poética, ritual y, por antonomasia, en un sentir erótico en el que se busca algo, en el que se tiene, como argumenta Castrejón, la «voluntad de lo imposible», pues invoca porque necesita hacer presente aquello que añora, y cuando lo añora, el recuerdo acude para unir el tiempo pasado al presente y al futuro en un acto de lirismo. Allí descubre su triple naturaleza de poeta, mago

64 Cfr. Gilberto Castrejón, «Poesía, erotismo y religión», *Estudios 99 X* (2011): 198.

65 Imagen plástica que nos permite mostrar la manera en la que el *eros* actúa a través de la palabra.

66 Zambrano, *Filosofía y poesía*, 62.

67 Cfr. T. Greene, «Poetry as invocation», *New Literary History* 24, no. 3 (1993): 495-517.

68 Cfr. Georges Bataille, *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2004), 33.

69 Cfr. Michael Heim, *The metaphysics of the virtual world* (Oxford: Oxford University, 1993), 84.

y amante⁷⁰. Esto es lo que Compose.love hace evidente, pues al formar parte de esta propuesta, nos entregamos a un tiempo distinto, al escribir el hechizo iniciamos el pacto poético-ritual en el que recordamos, y *eros* asume la presencia de aquello que nos es devuelto a través de la invocación.

La triangulación entre texto, poema y ritual nos trae al presente los anhelos que encarnan la figura de lo amado, que se deja entrever en la fisonomía de las palabras y que, con la emoción que sentimos, nos interpela, nos invita a jugar con las tabas de Eros, que son delirios y rencillas⁷¹. A la vez que leemos la respuesta algorítmica, ella nos lee en un acto amoroso de mutua contemplación en el espacio íntimo del deseo, que es también el espacio íntimo de la espiritualidad. Así pues, lo amado solo aparece a la vista de quien lo ama por el hecho de ser la encarnación del amor⁷², como obsesión erótica⁷³.

Ahora bien, habiendo conocido el lugar de la cópula entre el cuerpo y la palabra que ocurre en un brevísimo instante y, a la vez, en todos, ¿en qué lugar habita el algoritmo? ¿Qué lugar corresponde a quien realiza la invocación? Al intentar contestar esto, parecen confundirse en un ciclo sin fin en el que el texto los pone en simbiosis hasta borrar sus límites. Todo parece darse en ese agujero en el que se localiza el *eros*⁷⁴, del que no podemos dar cuenta exacta de dónde se encuentra, pero que vive y permite que exista el espacio ritual.

V. Conclusiones

Más allá de los tecnicismos, lo algorítmico también nos lleva a pensar en antiguas fuerzas promovidas por lo divino, como sucedió en un pasado remoto con los algoritmos ritualísticos de Agnicayana. Este evento de compenetración tiene lugar gracias a la experiencia de lo poético, que se entreteje desde la invocación hasta la respuesta, ya que «el poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre»⁷⁵. Precisamente, esto podemos preverlo en el triple proceso de la invocación, deseo y memoria que ocurre en Compose.love, en donde se diluyen los límites de lo online/offline, al ubicarnos en el espacio íntimo del recuerdo y del deseo. Sin duda, el

70 Cfr. Paz, *El arco y la lira*, 40-41; Barthes, *El susurro del lenguaje*, 45.

71 Anacreonte, 53P.

72 Cfr. Jean-Luc Marion, *El fenómeno erótico* (Buenos Aires: Ediciones Literales, 2005), 105; George Bataille, *El erotismo* (México: Tusquets, 2008), 19.

73 Cfr. Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2008), 58.

74 Cfr. Anne Carson, *Eros el dulce-amargo* (Buenos Aires: Fiordo, 2015), 49-50.

75 Paz, *El arco y la lira*, 14.

poema vincula nuestra finitud con lo eterno, al tiempo vertical⁷⁶. Es allí donde se erige el ritual, dándose también el acto amoroso con la palabra.

Como se ha podido desarrollar a lo largo de este texto, podría decirse que la experiencia que nos ofrece Compose.love es la de un ritual poético que tiene lugar en lo digital. En él hemos trascendido las fronteras que nos hacían relacionarnos con la máquina desde una perspectiva instrumental, convirtiéndose, más bien, en un espacio envolvente e íntimo. En este punto, debemos sostener que dicho proceso de compenetración nos lleva una vivencia textual, en el sentido kristeviano, donde las palabras reflejan aquello que nos constituye. Como señala Kristeva, el texto se trata de la «inscripción de una práctica a través (y no en) del lenguaje»⁷⁷. En este sentido, el lenguaje no se nos presenta como un código perpetuo e inamovible, sino que nuestra propia experiencia íntima con la palabra lo convierte en un reflejo de la conciencia, por ello hablamos de una práctica a través del lenguaje. En esto consiste la experiencia textual que nos refiere Kristeva y que en Compose.love se nos revela gracias a la conjunción ritualística y poética de la que somos partícipes y en la que nos convertimos en sacerdotes, amantes y también, en esencia y en un sentido amplio, en poetas de un universo hipertextual. Así, el poeta «revela a la vez la solidaridad de la forma y de la persona. Demuestra que la forma es una persona y que la persona es una forma»⁷⁸.

El instante poético se profundiza gracias al constante cambio y movimiento de la experiencia textual, que vemos reflejado en la disposición del algoritmo de Compose.love, cuyas variaciones dependen de las palabras seleccionadas por el participante y estas, a su vez, dependen de la disposición particular de quien las escriba. Así, cada vez que escribamos, recibiremos una respuesta diferente, una nueva composición que adquiere la forma, por decirlo así, de nuestros sentimientos y de aquello que deseamos que se haga presente. Aquí conocemos otro punto de vista con el que comprendemos un poco más lo que implican las fronteras movedizas entre el participante y la interfaz, pues son los sentimientos los que dominan.

De tal manera, al preguntarnos por nuestra relación con los medios computacionales, también nos preguntamos por el lugar en el que se localiza este vínculo, que pudiera pensarse en esta sugerencia de Roberto Juarroz: «Tal vez en esos espacios sin espacio esté lo que buscamos»⁷⁹. Esos espacios sin espacio son el lugar en el que acontecen el rito, la meditación poética y el acto amoroso. Esta afirmación nos

76 Cfr. Gaston Bachelard, *La intuición del instante*, 72.

77 Kristeva, *Semiótica I*, 80.

78 Bachelard, *La intuición del instante*, 74.

79 Roberto Juarroz, *Poesía y realidad* (Madrid: Pre-textos, 1992), 64.

aproxima a lo que apunta la experiencia de Compose.love, donde se hace manifiesto este espacio sagrado, que resguarda la cópula que mantenemos con la palabra.

El espacio sagrado, de hecho, no es solo una enmarcación físico-territorial, sino principalmente simbólica. Por lo tanto, en un ambiente conformado por múltiples lenguajes, conjunciones intermediales y relaciones hipertextuales; la construcción de tales espacios no es solo posible sino eficaz, valiéndose de la geografía variable y distorsionada de los mundos digitales, para así enmarcar ese territorio que escapa de lo ordinario y lo cotidiano. Sin embargo, más allá de una intención religiosa, el espacio sagrado nos ofrece una esfera íntima de reconexión y resignificación. En su variante online, adquiere un carácter notablemente personal al reflejar los deseos, valores y gustos del participante en el diseño de la interfaz. Por ello, como dice Margaret Wertheim, al crear un espacio que mantiene las leyes virtuales del pensamiento en vez de las leyes concretas de la materia, el ciberespacio nos ofrece un cosmos de posibilidades imaginativas⁸⁰. En tal sentido, los performances que tienen lugar en el espacio sagrado virtual gozarían de una mayor resonancia con nuestras intenciones, ya que como apunta Mark Pesce, «Both cyberspace and magical space are purely manifest in the imagination. Both spaces are entirely constructed by your thoughts and beliefs»⁸¹.

El espacio ritual y el ciberespacio, por lo tanto, confluyen en la imaginación, en las creencias y, por supuesto, en las percepciones. Hoy por hoy nuestro ritmo de vida está marcado por este encuentro hipermediático en el que ya no podríamos definir cuándo entramos y cuándo salimos, pues nuestra memoria, sentimientos y experiencias viven ahora también allí, en forma de enlaces, formatos, algoritmos, mensajes encriptados que danzan entre sí y en los que nos hemos multiplicado. Así también, la experiencia de Compose.love podría suscitar en nosotros el sentido esencial que en otro tiempo hacía una sola cosa a la poesía y al ritual, impulsados por una fuerza divina de la que nadie puede escapar: el poder del *eros*. Y es gracias a esta misteriosa potencia que habita a través del lenguaje y no en el lenguaje, como hemos dicho con Kristeva, que entramos al espacio sagrado y nos deleitamos en el abrazo líquido de la cópula con la palabra, del encuentro con nuestros anhelos.

80 Citado por Davis, *Techgnosis*, 449.

81 Peter Berger, *The Heretical Imperative: Contemporary Possibilities of Religious Affirmation* (London: Collins, 1980), 18.

Referencias

- Aupers, Stef. «The Revenge of the Machines: On Modernity, Digital Technology and Animism». *Asian Journal of Social Science* 30, no. 2 (2002): 199-220.
- Aupers, Stef. «'A World Awaits': The Meaning of Mediatized Paganism in Online Computer Games», en *Religion beyond its Private Role in Modern Society*, eds. Wim Hofstee y Arie van der Kooij, 225-226. Brill, 2013.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bailey, Jakki y Bailenson, Jeremy, «When Does Virtual Embodiment Change Our Minds?», *Presence* 25, no. 3 (2016): 222-233.
- Barthes, Roland. «From Work to Text». En *Roland Barthes, Image, Music, Text*, 155-164. Londres: Fontana, 1977.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Buenos Aires: Paidós, 1994.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.
- Bataille, Georges. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. México: Tusquets, 2008.
- Bayley, Lee. *The enchantments of technology*. Nueva Caledonia: University of Illinois, 2005.
- Bell, David. *An Introduction to Cybercultures*. Nueva York: Routledge, 2001.
- Berger, Peter. *The Heretical Imperative: Contemporary Possibilities of Religious Affirmation*. Londres: Collins, 1980.
- Brasher, Brenda. *Give me that online religion*. San Francisco: Jossey-Bass, 2001.
- Carson, Anne. *Eros el dulce-amargo*. Buenos Aires: Fiordo, 2015.
- Carter, Matt. *Minds and computers. An introduction to the philosophy of artificial intelligence*. Edimburgo: Universidad de Edimburgo, 2007.
- Castrejón, Gilberto. «Poesía, erotismo y religión». *Estudios 99 X* (2011): 195-201.
- Chabert, Jean-Luc, ed. *A History of Algorithms from the Pebble to the Microchip*. Paris: Berlin, 1994.
- Clark, Ann-Renee. «Love from the Machine: Technosexualities and Desire for Machinic Bodies». Tesis Doctoral, Florida International University, 2019.

- Cobb, Jennefer. *Cybergrace: The Search for God in the Digital World*. Nueva York: Crown, 1998.
- Davis, Erik. *Techgnosis: myth, magic & mysticism in the age of information*. California: North Atlantic Books, 2015.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1993.
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama, 1973.
- Fernández Beites, Pilar. «Espacio vivido y ciberespacio». En *Filosofía y realidad virtual*, editado por César Moreno y otros, 119-148. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007.
- Ferrando, Francesca. *Philosophical Posthumanism*. Nueva York: Bloomsbury, 2019.
- Finol, José Enrique. «Tiempo, cotidianidad y evento en la estructura del rito». En *Semióticas del Rito*, editado por José Finol et al., 53-72. Zulia: Universidad del Zulia, 2009.
- Greene, Thomas. «Poetry as invocation». *New Literary History* 24, no. 3, (1993): 495-517.
- Gubern, Roman. *El simio informatizado*. Madrid: Fundesco, 1988.
- Heim, Michael. *The metaphysics of the virtual world*. Oxford: Oxford University, 1993.
- Hillman, James. *Re-visioning the psychology*. Nueva York: Harper & Row, 1975.
- Johnston, Dave. *Aesthetic Animism. Digital Poetry's Ontological Implications*. Cambridge: MIT, 2016.
- Juarroz, Roberto. *Poesía y realidad*. Madrid: Pre-textos, 1992.
- Kelly, Kevin. «Nerd Theology». *Technology in Society: An International Journal* 21, no. 4, (1999): 349-354.
- Kertzer, David. *Ritual, politics, and power*. Yale University, 1988.
- Kilteni, Konstantina y otros. «The Sense of Embodiment in Virtual Reality», *Presence* 21, no. 4 (2012): 373-387.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1978.
- Latour, Bruno. *Nunca hemos sido modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.
- Laurel, Brenda. *Computers as theatre*. Nueva York: Pearson, 2014.
- Levy, David. *Love and Sex with Robots. The Evolution of Human-Robot Relationships*. (HarperCollins e-books, 2006).
- Lévy, Pierre. ¿Qué es lo virtual, Barcelona: Paidós, 1999.
- Lévy, Pierre. *Inteligencia colectiva. Por una antropología del ciberespacio*. Washington: Organización Panamericana de la Salud, 2004.
- Lévy, Pierre. «Ser y memoria». *Revista Heterotopías* 2, no. 3 (2019): 1-32.

- Lupton, Deborah. «Digital bodies». En *Routledge Handbook of Physical Cultural Studies*, editado por D. Andrews y otros, 200-208. Londres: Routledge, 2015.
- Lyon, David. *Jesus in Disneyland: Religion in Postmodern Times*. Cambridge: Polity, 2000.
- Manovich, Lev. «Cultural software». From new introduction to *Software Takes Command* manuscript, 2011. Disponible en: <http://manovich.net/content/04-projects/070-cultural-software/67-article-2011.pdf>
- Marion, Jean-Luc. *El fenómeno erótico*. Buenos Aires: Ediciones Literales, 2005.
- Pasquinelli, Matteo «Three Thousand Years of Algorithmic Rituals: The Emergence of AI from the Computation of Space». *E-flux journal* 101, (2019).
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Pequeño Glazier, Loss. *Digital poetics: the making of e-poetries*. Tuscaloosa: Universidad de Alabama, 2002.
- Ramos, Ángeles. «En torno al texto, el Texto como Significancia». *Anales de Filología Francesa*, no. 2 (1987): 147-156.
- Rappaport, Roy. *Cerdos para los antepasados*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- Rappaport, Roy. *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge University, 1999.
- Richardson, Kathleen, «Technological Animism: The Uncanny Personhood of Humanoid Machines». En *Animism beyond the Soul: Ontology, Reflexivity, and the Making of Anthropological Knowledge*, coord. Katherine Swancutt y Mireille Mazard, 110-128. Oxford: Berghahn, 2016.
- Rodríguez Adrados, Francisco. *El mundo de la lírica griega antigua*. Madrid: Alianza, 1981.
- Rodríguez, Jaime. «El relato digital». *Universitas Humanística* 52, no. 52 (2001): 75-102.
- Sandoval, Zoe. «On digital love languages». *Zoe Sandoval*, 17 de agosto de 2020. <https://www.zoesandoval.com/blog/sfpc-love-languages>
- Schmatz, Ferdinand. «NOW is Always. NOW is Never. On the Immediacy and Mediation of 'Message' in Poetry». En *Artistic Research and Literature*, coord. Corina Caduff y Tan Wälchli, 125-134. Brill: Brill. 2019.
- Turner, Victor. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. México: Siglo XXI, 1999 [1966].
- Turner, Victor. «Liminality and Communitas». En *The Performance Studies Reader*, editado por Henry Bial y Sara Brady, 79-87. Nueva York: Routledge, 2004.
- Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de Medusa, 2008.

Wertheim, Margaret. *The pearly gates of cyberspace: A history of space from Dante to the Internet*. Nueva York: WW Norton & company, 2000.

de Witte, Marleen. «Religion and Media». *The International Encyclopedia of Anthropology* (2018): 1-5.

Zambrano, María. *Filosofía y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

ESPACIOS ÍNTIMOS

IV

FIGURARSE EL POSTPRESENTE A TRAVÉS DE VIVENCIAS QUE NACEN DE IMAGINARIAS AGITACIONES

11

JOSÉ LUIS DA SILVA ^I

Resumen:

Esta investigación se acerca al postpresente desde la experiencia vivencial sin caer en la concepción positiva-conceptual de la ciencia. La oferta fenomenológica y hermenéutica permite una revalorización del asombro como vía legítima del saber y del instante autónomo como un conocimiento auténtico. En este sentido todo acercamiento al postpresente requiere de la capacidad de maravillarse ante el intenso instante que expresa la vida en toda su plenitud.

Palabras Clave: Postpresente, instante, asombro, tiempo kairológico.

Abstract:

This research approaches the post-present from the experiential experience without falling into the positive-conceptual conception of science. The phenomenological and hermeneutical offer allows a revaluation of wonder as a legitimate way of knowing and of the autonomous moment as authentic knowledge. In this sense, any approach to the postpresent requires the ability to marvel at the intense moment that expresses life in all its fullness.

Keywords: Post-present, instant, amazement, kairological time.

I Universidad Católica Andrés Bello.

Aunque ya hace casi cincuenta años que trato con literatura filosófica y científica, y he conocido, en todo este tiempo –ya sea como lector o en persona– a un gran número de autores de diversos campos científicos, nunca me he topado (salvo alguna excepción) con una persona de quien se pudiera decir en rigor que el origen de su labor intelectual fuera el asombro. Al contrario, más bien daría la impresión de que la ciencia organizada y la filosofía convertida en institución han emprendido una campaña contra el asombro. El personal sabio, los actores de la campaña, se esconden desde hace mucho tiempo tras la máscara de la impasibilidad, que en alguna ocasión también se denominó «resistencia a la perplejidad». A grandes rasgos, la cultura científica contemporánea se ha apropiado, sin excepción, de la postura estoica del *nihil admirari*, pero a pesar de que la antigua doctrina inculcaba a sus adeptos que no debían asombrarse de nada, esta máxima no llegó a su punto álgido sino hasta la época moderna.

Peter Sloterdijk

1. Cronos

Con la aparición del *Discurso Del Método* el arrinconamiento conceptual de las semejanzas y correspondencias como episteme que proveen de sentido al mundo se hace cada vez más evidente. En su lugar, la episteme de la representación emerge con fuerza. El orden, la secuencia y la clasificación aportan los elementos indispensables en la constitución del conocimiento científico y filosófico. Con esto se pretende colocar los cimientos de la Ciencia y de su incuestionable progreso. Empero, no es suficiente con aprender el método que dará rigor y certeza a la verdad, es menester un cambio en el modo de valorar las experiencias íntimas. De ahí que el *Discurso* presenta los resultados del pensar ordenadamente junto con la práctica personal para alcanzarlo, a modo de confesión biográfica, invitando que aquellos que lo deseen puedan sacar provecho de estas para su enriquecimiento individual. El nuevo aprendizaje exige atención y orden, por igual, al modo de percibir de cada quién tanto en su interacción con lo externo y lo interno.

Con todo me agradaría exponer en este discurso las orientaciones que he seguido, presentando mi vida como en un cuadro... Pero supuesto que propongo este tratado solamente como una historia o, si se prefiere como una fábula, en la que junto con algunos ejemplos imitables se encontrarán quizá otros varios que con razón no serán seguidos, espero que llegue a tener utilidad para algunos sin que llegue a ser perjudicial para nadie y que todos agradecerán mi franqueza.¹

1 René Descartes, *Discurso del Método* (Madrid: Ediciones Alfaguara, 1981), 5.

¿A qué viene una invitación de tono confesional en un tratado de filosofía? ¿No sería suficiente con exponer los resultados de los estudios realizados, o fundamentar los principios que sostienen el sistema propuesto? Al parecer el conocimiento que se dice verdadero requiere, para ser comprendido, de un esfuerzo psíquico. Composición de la vida anímica. Requisito que está inscrito en la puerta de entrada al mundo de las ciencias modernas. Hacer caso omiso de este petitorio relegaría al lector al mundo de lo irracional. Lo que aparece tiene un antes y un después. La cronología resulta un ejercicio de comprensión muy útil para entender lo que sucede en el mundo y también en nuestro interior. «Lo que así se constituye como ser objetivamente válido es finalmente el tiempo uno e infinito en que todas las cosas y acontecimientos, los cuerpos y sus propiedades físicas, las mentes y sus estados mentales, tienen sus determinados lugares en el tiempo, que son determinables por medio del cronómetro»². El tiempo objetivo establece la secuencia de momentos con lo cual es posible explicar los objetos físicos, gramaticales y mentales³. Bajo esta premisa no cabe pensar algo cuya condición sea la desvinculación o el aislamiento porque todo está debidamente estructurado y clasificado, no hay espacio para el *horror vacui*.

Se cuenta con métodos de trabajo capaces de indicar los pasos a seguir. El tiempo lineal con su pasado, presente y futuro. Lo más cercano a la medición, la cuantificación y la secuencia. Quizás su mejor representación sea la figura de Cronos. «...el método que nos enseña a seguir el verdadero orden y a enumerar todas las circunstancias de lo que se investiga»⁴. Esto vale tanto para la filosofía como para la ciencia. Palabras que bien pueden estar colgadas en las puertas de entrada de cualquier centro o instituto de investigación de cualquier universidad de nuestro mundo globalizado. Inmediatamente se sospecha de todo aquel que insinúe que el producto de su conocimiento es fruto del desorden, la fantasía o el asombro. A lo sumo se tomará como algo de lo cual toca maravillarse por su excéntrica imaginación. La experiencia del asombro no genera utilidad alguna para el conocimiento.

En *Las pasiones del alma*, Descartes desestima todo conocimiento que sea un producto del asombro. Este rompe con una secuencia ordenada, además de enturbiar el

2 Edmund Husserl, *Las lecciones sobre la conciencia interna del tiempo* (Madrid: Ediciones Trotta. 2002), 29.

3 «Lo que hace posible el conjunto de la episteme clásica es, desde luego, la relación con un conocimiento del orden. En cuanto se trata de ordenar las naturalezas simples, se recurre a una mathesis cuyo método universal es el álgebra. En cuanto se trata de poner en orden las naturalezas complejas (las representaciones en general, tal como se dan a la experiencia), es necesario constituir una taxonomía y, para ello, instaurar un sistema de signos. Los signos son con respecto al orden de las naturalezas compuestas lo que el álgebra con respecto al orden de las naturalezas simples». Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI editores. 1972), 78.

4 René Descartes, *Discurso del Método*, 17.

juicio y falsear la verdad. «No podemos entrever del objeto más que el primer aspecto que se presenta... Es a esto a lo que se llama comúnmente asombrarse, y el asombro es un exceso de admiración, que es siempre forzosamente malo»⁵. El asombro impide que se pueda construir una secuencia de eventos, enumeración de pasos, descomposición de lo complejo, desmalezar lo superfluo de lo importante, identificar las partes en su total simpleza o componer las partes para comprender el todo. El asombro quiebra la confianza depositada en la explicación coherente y constructora de un conocimiento útil y medible en la escala temporal. Solo en la ordenada atención es posible medir los avances del conocimiento y con ello los progresos científicamente tangibles.

Esta mirada sobre la experiencia del asombro dista mucho de la importancia que tenía para Platón, Aristóteles y, en tiempos más recientes, Husserl, Heidegger y Gadamer. La incomodidad que producen situaciones que no encajan, que emergen y se mantienen refractarias a cualquier tipo de referencialidad, o que no son predecibles, son descartadas sin mayores miramientos por la ciencia y filosofía institucionalizada. De alguna manera todo proyecto que apunte al conocimiento debe seguir un orden. Es más, a juicio de Klaus Held, resulta preocupante el olvido en que se encuentra la experiencia del asombro como generadora de conocimiento:

El espíritu de la ciencia se expande hoy sobre toda la tierra. Su consecuencia más importante, la técnica, le ha otorgado a los hombres de las sociedades industrializadas avanzadas una mejora de su confort de existencia, pero también los problemas de medio ambiente, con los cuales se hizo manifiesta la profunda crisis en la que se encuentra la humanidad. En una crisis histórica se recomienda reflexionar sobre el comienzo del desarrollo del cual ésta surgió. Por ello se le impone a la filosofía actual la urgente tarea de acordarse del comienzo de la ciencia y de reflexionar críticamente sobre él: su surgimiento en los griegos. En su surgimiento la ciencia constituía una unidad con la filosofía. Ya los griegos poseían una explicación del surgimiento del espíritu filosófico-científico.⁶

2. Temporalizar la experiencia humana

Este llamado de atención no es gratuito. Realmente se deja a un lado una dimensión anímica importante en tanto que la experiencia del asombro viene asociado al origen del pensamiento filosófico. La atención inesperada que ubica el momento en una categoría singular, irrepitable, intensa y de abierta interpelación al agente que la experimenta. En Platón el asombro no pasa inadvertido. Representa la condición natural

5 René Descartes, *Las pasiones del alma* (Madrid: Ediciones Tecnos, 1997), 145-146.

6 Klaus Held, «Asombro, tiempo, idealización. Sobre el comienzo griego de la filosofía», *Estudios de Filosofía*, Universidad de Antioquia. Colombia, no. 26 (agosto 2002): 63.

y anímica de quien filosofa. Se lo constata de dos maneras, la primera cuando se hace la referencia a una situación que ocurre y de la que no se tiene control; la segunda alude a una condición particular del alma. Cuando ésta, de manera distraída, cae presa de una atípica experiencia, la cual no logra evadir ni explicar con argumentos sacados de la cotidianidad⁷.

Por su parte, Aristóteles en la *Metafísica* indica que la experiencia del asombro guarda relación con la capacidad de maravillarse y la creación del conocimiento no productivo⁸. Hay dos maneras de experimentar el asombro. La primera de ellas como un paso previo al proceso de conocer, en el que la observación de un caso particular permite descubrir los originarios principios metafísicos; la segunda, el asombro transcurre entre dos eventos particulares, cuando acontece un desenlace inesperado⁹, abriéndose un espacio de reflexión filosófica, lo cual estimula el deseo de conocer. A diferencia de la afirmación cartesiana tenemos que: «El asombro, en tanto estado del alma a partir del cual se origina un deseo por el saber y el conocimiento, parece ubicarse dentro de las mejores afecciones del alma y pertenece a su función racional. El asombro se genera a partir del deseo de conocimiento y, por lo tanto, del amor a la sabiduría»¹⁰. En todo caso, la sacudida psíquica que se desprende de esta experiencia resulta deseable porque abre las puertas al conocimiento superior y permite que el agente aprecie el significado amoroso del acto de filosofar. El asombro pone de manifiesto la falta de algo, que escapa a la cotidianidad y cuyo deseo se hace impostergable. Rompe con el orden habitual. No cabría ubicar la experiencia del asombro entre las virtudes competitivas o talentos para una vida útil. Una situación sorpresiva e inesperada produce una involuntaria extrañeza y una afectiva necesidad de saber sin reparar en la posible utilidad de sus resultados para la cotidianidad o acomodo formal lógicamente explicable para el saber científico. Una extraña forma de vida caracterizada por el filosofar, que no calza en el mundo de la ciencia, de las profesiones y los oficios, porque en general vivimos tiempos en los que cualquier actividad se mide por el grado de utilidad que puede generar.

Esto no representaba un problema para el mundo clásico. Sin embargo, cuando se pretende rescatar esta tradición en el mundo contemporáneo se hace necesario precisar que la tarea filosófica no tiene por qué emular la labor o someter sus resultados al protocolo de validación establecido por el saber científico. Tarea nada sencilla porque ésta circula en medios universitarios, tornándose una profesión más entre otras. Luego no cabría

7 Cfr. Jeannet Ugalde Q., «El asombro, la afección originaria de la filosofía», *Areté*. Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú 29, no. 1 (2017): 169.

8 «[...] el que se siente perplejo y maravillado reconoce que no sabe...». Aristóteles, *Metafísica* (Madrid: Gredos, 1994), Libro I. Cap. 2 (15), 64.

9 Cfr. Ugalde, «El asombro, la afección originaria de la filosofía», 172.

10 Ugalde, «El asombro, la afección originaria de la filosofía», 179.

hablar de una dedicación a la filosofía exenta de una contraprestación o adscripción institucional. De ahí que surgen en el siglo XX esfuerzos por marcar distancias a través de propuestas metodológicas que permita un desarrollo filosófico autónomo frente al saber científico al tiempo que reflejar sin imitar el ejercicio filosófico característico en el mundo clásico de los griegos. Por ejemplo, tenemos la oferta fenomenológica que muestra la experiencia de vida que deriva de una situación externa o interna en la que una persona se puede ver involucrada. El estudio que se desprende de dicha experiencia no es traducible al mundo objetivo y cuantificable de las ciencias. De igual manera, la oferta hermenéutica toma un evento o experiencia y procede a su interpretación. El uso del lenguaje resulta vital para este método, porque en la labor de comprender no se cuenta con un código preestablecido, el cual pudiese ser medido y cuantificado a través de instrumentos científicos. Tanto uno como el otro, permiten ver la realidad sin recurrir al tiempo medible de cronos. Además, ambos no se conforman con el sujeto receptor de información, asumen que este sujeto es activo y capaz de proveer de sentido y verdad la realidad que lo envuelve. De alguna manera la fenomenología y la hermenéutica retoman el camino hacia el conocimiento tal y como en su momento lo hicieron los griegos sin privilegiar las diferencias canonizadas en la era moderna entre la filosofía y la ciencia, como tampoco clasificar los modos cognitivos más apropiados para conocer.

A comienzos del XX, Husserl asume una postura que permite experimentar la temporalidad de un modo diferente al camino conceptual que establece canónicamente el saber científico. Su interés está en «las vivencias del tiempo»¹¹. Estas vivencias evitan caer en los recursos explicativos de un antes y un después del momento actual que se pretende describir como modo de hacer inteligible el instante percibido. «En la vivencia de actualidad tenemos el punto que es fuente primigenia y una continuidad de momentos de eco. Para todo esto nos faltan los nombres»¹². Husserl apunta a un flujo que integra a modo de intuición la simultaneidad y la sucesión, dicha vinculación en tanto vivencia primigenia no se mediatiza, su vinculación se expresa en la serie de múltiples inicios y cierres, entendida como condición de infinitas posibilidades secuenciales.

Varias, múltiples sensaciones originarias existen «a una», y cuando cualquiera de ellas fluye «a la vez» la muchedumbre de las restantes, y lo hace en modo enteramente igual, con gradaciones enteramente iguales, en el *tempo* enteramente igual, ocurre sólo que de entre ellas concluye, mientras otra tiene aún ante sí su aún-no, es decir, sus sensaciones originarias nuevas que aún prolongan la duración de lo que en ella es consciente.¹³

11 Edmund Husserl, *Las lecciones sobre la conciencia interna del tiempo* (Madrid: Ediciones Trotta. 2002), 31.

12 Husserl, *Las lecciones sobre la conciencia interna del tiempo*, 95.

13 Husserl, *Las lecciones sobre la conciencia interna del tiempo*, 97.

Esto se corresponde con el tiempo inmanente que puede ser vivenciado como el «ser a la vez» de una actualidad cuya continuidad no es cronológica, sino que apunta al puro fluir. Pero para tener conciencia de esta percepción es menester contar con un método de análisis capaz de mostrar la vivencia como fenómeno característico del conocer humano junto con la intencionalidad que distingue un momento del resto, rompiendo la cadena de eventos causales.

A mediados del siglo XX irrumpe con fuerza la necesidad de revisar el uso del lenguaje y su posterior reubicación como factor primordial y no marginal en la experiencia del mundo. El texto: *¿Hasta qué punto el lenguaje preforma el pensamiento?* de Gadamer de 1973¹⁴, apunta a la ineludible experiencia lingüística que acompaña tanto el diálogo del individuo consigo mismo como también en su relación con el mundo. «Nadie negará que nuestro lenguaje ejerce una influencia en nuestro pensamiento. Pensamos con palabras. Pensar significa pensarse algo. Y pensarse algo significa decirse algo»¹⁵. La experiencia del pensar se concreta en la expresión y el diálogo, con lo cual la propia experiencia del mundo se ordena lingüísticamente y no científicamente. «Es nuestra experiencia lingüística, la inserción en este diálogo interno con nosotros mismos, que es a su vez el diálogo anticipado con otros y la entrada de otros en diálogo con nosotros, la que abre y ordena el mundo en todos los ámbitos de experiencia»¹⁶. La experiencia del mundo de la que habla Gadamer no es originariamente una relación entre el sujeto y el objeto, el lenguaje preforma esta relación, es la posibilidad misma de dicha relación y de los elementos que la componen. «...ocurre con el aprendizaje del habla. No hay una primera palabra, y sin embargo crecemos a medida que aprendemos a hablar y nos familiarizamos con el mundo»¹⁷. Gracias al lenguaje el mundo y el individuo tienen significado, son interpretables a través de múltiples asociaciones y recurrentes actualizaciones en el tiempo. «Hay que reconocer que toda la experiencia lingüística del mundo es un saber del mundo y no del lenguaje. ¿No es un encuentro con la realidad lo que articulamos en la comunicación lingüística?»¹⁸. El conocimiento del mundo es posible en cuanto expresión y comunicación de una experiencia. De ahí que resulta vital para la filosofía atender este modo de construcción del conocimiento. Gracias al lenguaje es posible reconstruir el mundo de múltiples maneras actuales. La potencia del lenguaje representa la disposición siempre renovada de proveer con significados las experiencias mundanas en su vital singularidad. Su virtualidad permite la libertad y fluidez del pensamiento.

14 Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verdad y Método. II* (Salamanca: Sígueme, 1994).

15 Gadamer, *Verdad y Método. II*, 196.

16 Gadamer, *Verdad y Método. II*, 196.

17 Gadamer, *Verdad y Método. II*, 196.

18 Gadamer, *Verdad y Método. II*, 199.

El hablar implica afrontar el riesgo de poner algo y atenerse a sus implicaciones. Yo diría, resumiendo, que el verdadero malentendido en la cuestión de la lingüística de nuestra comprensión es un malentendido sobre el lenguaje, como si éste fuese un inventario contingente de palabras y frases, de conceptos, opiniones y modos de ver. El lenguaje es en realidad la única palabra cuya virtualidad nos abre la posibilidad incesante de seguir hablando y conversando y la libertad de decirse y dejarse decir. El lenguaje no es una convencionalidad reelaborada ni el lastre de los esquemas previos que nos aplastan, sino la fuerza generativa y creadora capaz de fluidificar una y otra vez ese material.¹⁹

Este enfoque viabiliza una experiencia sin recurrir a los registros secuenciales, cuantificadores y verificables que marca la exactitud pendular. No se apoya en una estructura que clasifica y estandariza bajo un método científico los resultados derivados de la experiencia. La elasticidad del lenguaje posibilita la experiencia del mundo, la vivencia del instante sin recurrir a las sucesiones asociativas entre los eventos o los símbolos como único recurso legítimo para obtener un significado.

En la fenomenología se considera las formas del darse propias de un mundo exterior con los modos del conocer, que se corresponde con el mundo interior. Este método apunta más a las vivencias que a la verdad científica. Privilegia el momento adecuado, el instante oportuno frente al tiempo secuencial o cronológico. Frente al ofrecimiento científico que se apoya en Cronos tenemos que la fenomenología ve el tiempo como kairós, el momento en que algo acontece y debe por ello ser considerado con valor en sí mismo sin contaminaciones asociativas o disposiciones taxonómicas. De igual manera el enfoque hermenéutico privilegia la experiencia a través del lenguaje, lo cual permite pensar el momento sin reducirlo a una homogénea seriación. La unidad de comprensión permite apreciar el presente en su singularidad, sin por ello clausurar nuevas actualizaciones, las cuales son posibles gracias al soporte que brinda el lenguaje.

Ambas posiciones filosóficas pueden arrojar luces sobre la experiencia que representa el postpresente. La afectación que produce el asombro a razón de experimentar un momento inesperado y único nos acerca al postpresente, sea a través de vivencia temporales o comprensiones lingüísticas sobre el mundo. Las epistemologías que apoyan la regularización y clasificación de las experiencias descartan cualquier imprevisto. La libre impredecibilidad del momento está fuera de cronos. Cuando ocurre este fenómeno tenemos un instante indeterminado pero privilegiado y oportuno, es el tiempo kairológico que abre las puertas al instante alucinante de la multiplicidad y la creatividad que se desprende del conocimiento práctico.

19 Gadamer, *Verdad y Método. II*, 201.

3. Kairós

El acto de conocer como una experiencia vital encuentra en el pensamiento de Heidegger una vuelta de tuerca al mostrar la relevancia del instante. El acercamiento no podrá hacerse desde los datos y resultados de las ciencias, porque «...las ciencias empíricas son inductivas, conducen de un conocimiento fáctico a otro, y desde ese conocimiento, se lanza a la búsqueda de nuevos conocimientos para establecer comparaciones...»²⁰. La secuencia cronológica junto con la acumulación de datos busca estandarizar los instantes y procesarlos a través de asociaciones estadísticas. En este punto las ciencias en general parten de la realidad que ofrece el mundo y proceden a su jerarquización apoyados en teorías que objetivan la experiencia haciéndola un producto cuantificable. La objetividad del mundo viene precedida por las opciones teóricas que sustentan la escala de medición y relación de los fenómenos en el mundo. Permiten su reconstrucción a través de referencias al pasado y su proyección de cara al futuro.

No obstante, la acumulación de requisitos teóricos termina por añadir una carga adicional a la experiencia, aniquilando cualquier resquicio de vida. «Las ciencias empíricas tienen en sí mismas un peso, son pesadas como la experiencia...»²¹. ¿Cómo aligerar este peso? Volviendo a la vida misma. Para ello la filosofía tiene una ineludible tarea de atender la experiencia de la originaria plenitud sin caer en la tentación de objetivarla. «Ella es la ciencia originaria, la ciencia del *origen* absoluto del espíritu en y para sí –“vida en y para sí” –».²² En Heidegger asumir una postura filosófica está en las antípodas de las tradicionales labores gremialistas de los filósofos profesionales. Se trata de una vocación vivencial capaz de superar el discurso que deriva del conocimiento objetivo. «Es preciso traer a la “vida” originaria y radicalmente desde una situación fundamental esta vocación interna y viva, el destino de la filosofía, su idea...»²³. El conocimiento que se produce a partir de las secuencias de eventos y de la asociación de ideas cuyo producto son conceptos inermes y sin vida imposibilita presenciar la intensidad del momento iniciador de la experiencia. Es una tarea que toma la búsqueda, como acto, y el sentido de la búsqueda, como pensamiento consciente de su vivencia, en un tiempo que constantemente interpela dicha búsqueda. «La idea de ciencia del origen se da el sentido de que dicha ciencia sólo llega a una comprensión originaria de sí misma

20 Martin Heidegger, *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo. Semestre de posguerra de 1919* (Barcelona: Herder, 2005), 36.

21 Heidegger, *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo. Semestre de posguerra de 1919*, 36.

22 Martin Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919* (Madrid: Alianza Editorial, 2014), 15

23 Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 16.

mediante la gestión de su tarea y la auténtica incidencia de sus motivos más propios en el esclarecimiento y cumplimiento investigativo de dicha 'tarea'²⁴. Es una asignación individual y no transferible, por lo que es indispensable una preparación anímica. No hay un resultado de utilidad para el avance del conocimiento. «La filosofía no tiene que presentar resultados unívocos»²⁵. Toca desprenderse del modo científico de proceder en la construcción del conocimiento. Situación un tanto compleja por cuanto se enseña y por ende se aprende que el modo adecuado del saber es aquél que se sostiene en el orden y la clasificación de conceptos. Retomar el sendero de lo vivencial para no objetivar la existencia de la vida misma. «La *vida* no es un objeto y no puede convertirse nunca en un objeto; no es nada de índole objetiva»²⁶. Es el momento de escribir otro tratado de las pasiones, pero, esta vez, para recobrar el valor existencial de la vida sobre la objetividad inerme que reposa en la abstracción de los conceptos.

La expresión que deriva de la experiencia de vida no arrastra nexos que apunten a un saber objetivo, tampoco emergen cuando la experiencia acontece por primera vez y nunca refiere a una taxonomía conceptual. Más bien la expresión que resulta de la experiencia solo destaca lo acontecido, lo que ha sido visto, a la manera de la donación heideggeriana. Lo que se expresa es una situación que pone de manifiesto una conexión vivencial, que no permite su división en partes. Al no haber una fase conclusiva la tarea de entender la vida se actualiza constantemente.²⁷ Pero no es un ver siempre lo mismo, de ahí que toca ver nuevamente y reparar que algo pasa, de ahí el asombro ante una inesperada modificación y un nuevo alumbramiento, «la vida está completamente ahí en cada situación. Buscamos una situación en la que salga a la luz de modo claro esta total donación»²⁸. Para ello se requiere una filosofía rigurosa y auténtica. «Rigurosidad de la expresión filosófica quiere decir concentración en la autenticidad de las relaciones vitales en la vida concreta misma»²⁹. Porque la vida es suficiente, manifiesta y significativa en sí misma³⁰. La vida se habla a sí misma en su propio idioma³¹. La disposición anímica que toma la tarea filosófica de comprender y vivir la vida así descrita es llamada por Heidegger vida propia y auténtica. Lo contrario sería procesar la vida como si fuera un

24 Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 16.

25 Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 243.

26 Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 245.

27 Cfr. Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 228-229.

28 Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 239.

29 Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 239.

30 «En nuestra descripción de la vida fáctica pusimos de relieve tres caracteres: autosuficiencia, expresión y significatividad. Estos tres caracteres son índices, no en el sentido de la universalización, sino para que se comprendan como formas de expresión de la vida». Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 240.

31 Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 240.

conocimiento objetivo, relacionado con las cosas y circunscrito al tiempo de cronos. Lo que facilita la tarea de perderse entre las cosas. Esto no quiere decir que este modo de vida sea erróneo epistemológica y moralmente hablando, más bien es uno que aleja la posibilidad de experimentar la vida en toda su potencialidad capaz de ser retenida y anticipada en un instante.

Los éxtasis del tiempo se expresan de manera impropia de la siguiente forma: el pasado mediante el olvido; el futuro mediante el estar a la espera. En cambio, en el modo de la propiedad, el tiempo se expresa así: el pasado por medio de la retención; el futuro a partir de la anticipación; el presente por el instante [Augenblick].³²

Este modo de apropiación del instante permite abrir un abanico de posibilidades para abordar el postpresente. Primero, permite separarlo del presente, en tanto que este guarda relación con el pasado, entendido como el olvido de un momento que requiero retomar e incorporar en la secuencia que me llevará de vuelta al presente y con un futuro que recoge la secuencia de instantes que resultan en el cambio de una situación. Segundo, asumir el postpresente como un instante autónomo permite experimentar la vida en toda su amplitud investido indistintamente de entidad y temporalidad. El nacimiento lo retiene y la muerte lo anticipa, la vida emerge en toda su plenitud y el instante por intensa magnitud desplaza la habitual concepción del tiempo presente. El instante el cual podemos imaginar como una aproximación al postpresente es en sí mismo la vida. Provista de significado original en tanto experiencia develada.

De manera que, si el instante corresponde al fenómeno originario de la temporalidad originaria, significa que de ninguna manera puede entenderse como ahora; el ahora es un ahora más bien determinado; el instante es indeterminado en su esencia y determinante en su ocurrencia, en su ocasionalidad. En el instante ocurre el arrebato entre la temporalidad misma. Es el instante en el que bajo una mirada que abarca toda la situación, se ejecuta la decisión que posibilita que el Dasein puede retomarse y ser de manera propia lo que es él mismo en los límites de su finitud.³³

El instante frenético que todo lo abarca no requiere de otra cosa. Se tiene oportunamente a sí mismo para ser. Kairós resulta, entonces, una figura que mejor ejemplifica la existencial vivencia del postpresente. Es el modo de abrirse camino hacia la infinita plenitud, sin adular la finitud ontológica del ser humano. Esta experiencia

32 Viridiana Pérez Gómez, «Instante, la apropiación heideggeriana del tiempo kairológico como acontecimiento», en *Tiempo y espacio. Actas del IV Congreso Internacional de la SIEH*, comp. Esteban Molina (Buenos Aires: TeseoPress 2020). Disponible en: <https://www.teseopress.com/actassieh/chapter/instante-la-apropiacion-heideggeriana-del-tiempo-kairolologico-como-acontecimiento/>

33 Pérez Gómez, «Instante, la apropiación heideggeriana del tiempo kairológico como acontecimiento».

muestra lo oportuno y sorpresivo del momento, capaz de ser contemplado activamente. La ocurrencia no es pasajera, permite abrir un espacio para la creación de nuevo conocimiento.

Es decir, a partir de la *phrónesis* Heidegger descubre que el acceso originario a la vida fáctica se da por medio del trato práctico y, por lo tanto, el saber *phronético* es la comprensión de la vida desde sí misma y no desde otro modo de ser que no le corresponde. Justamente cuando hablábamos del carácter de la vida fáctica, recordemos que ella es indiferente y autosuficiente de cualquier teoría.³⁴

Es el instante que deviene saber práctico, saber que no se construye desde las esferas de los conocimientos objetivos o científicos, sino desde la propia vivencia. La experiencia del postpresente permitiría actuar de manera adecuada en el modo de conducir y proveer de significado la propia vida. El instante posee su propio tiempo y su intensidad asombra sin paralizar al agente que lo experimenta vivencialmente permitiendo su integración, sin recurrir a discursos o referentes externos.

4. Thaumazein

Hemos revisado las condiciones temporales en las que cabe pensar el postpresente en clave fenomenológica y hermenéutica. Toca ahora mostrar la disposición anímica capaz de aprovechar el tiempo *kairológico* que represente el postpresente. En *Aportes a la filosofía* de 1936-1938, Heidegger se refiere a la responsabilidad que tiene sobre sus hombros la filosofía. Le toca, por un lado, concretar su método de trabajo que sirva de eje diferenciador con el quehacer científico imperante, por el otro contar con la fuerza y coraje suficiente para afrontar el misterio que rodea el instante y su derivación en tanto conocimiento práctico. La experiencia de vida muestra el ser en el mundo en tanto horizonte que posibilita la existencia³⁵. Sobre este horizonte el ser ahí reconoce que no puede escapar y tiene que asumir su entidad, tiene irremediamente que poder ser algo. Como no hay soporte epistemológico que lo guíe, el ser ahí experimenta el silencio paso previo a la experiencia del instante. No obstante, resulta insoportable esta vivencia por lo cual el ser humano prefiere el ruido de la cotidianidad y sus cronómetros. Para enfrentar el silencio debe el ser humano prepararse anímicamente para escuchar.

De hecho, Heidegger solo pudo descubrir la importancia sistemática del fenómeno del temple anímico porque se apropió del pensamiento proveniente de la tradición hermenéutica para el cual el pensar, en tanto interpretación, está remitido a un

34 Pérez Gómez, «Instante, la apropiación heideggeriana del tiempo *kairológico* como acontecimiento».

35 Cfr. Klaus Held, «Temple anímico fundamental y crítica a la cultura contemporánea en Heidegger», *Revista Co-herencia* 12, no. 23 (Julio - Diciembre 2015):17.

escuchar. La existencia histórica exige una apertura (Aufgeschlossenheit) al instante histórico, al kairós, es decir, exige la disposición a experimentar una situación llegada a su madurez como llamamiento a una acción esencial.³⁶

En esta dirección cabe considerar los temples anímicos de Heidegger como vía para ingresar en la comprensión anímica del instante que a nuestro juicio resulta análogo con la experiencia del postpresente. En tanto que el postpresente es un modo de estar en el mundo, sin referencias a los códigos tradicionales de la cultura, la filosofía, la ciencia y la tecnología, requiere un nuevo comienzo en la capacidad de entender, convivir históricamente la realidad y la verdad. «Esto quiere decir que el temple anímico del instante en el cual el temple anímico fundamental se hace manifiesto tiene que estar él mismo relacionado con la historia»³⁷. No obstante, el mundo del confort y la seguridad alimentan la ilusión de una vida organizada que se torna apaciblemente cotidiana, aunque ausente de vida. «El Dasein reprime su disposición anímica fundamental en la impropiedad de la cotidianidad y, por lo tanto, reprime la referencia histórica del instante»³⁸. Resulta interesante que no es el coraje, ni el valor el temple de ánimo que retorne a la senda que permita reconocer el kairós y con ello salir de la superficial mundanidad. Pero el tránsito no resulta agradable, la monótona cotidianidad con los beneficios que brinda la tecnología, termina por generar miedos, angustia y aburrimiento, situación que abre la posibilidad de salir de la inautenticidad propia del tiempo medido apoyado en la voluntad de «poder comenzar» de nuevo el recorrido hacia la experiencia del instante.

El poder-comenzar es la condición de realidad para que un temple anímico fundamental emerja a partir de su modo deficiente, de su inautenticidad, y obtenga fuerza histórica. En la deficiencia los temples anímicos fundamentales esperan al mismo tiempo su despertar a la autenticidad. Esto significa, sin embargo, que no pueden ser estos temples anímicos fundamentales mismos que latentemente están a la espera los que templen afectivamente al Dasein para el poder-comenzar.³⁹

Lo que permite iniciar el camino a la autenticidad es el estado anímico que deriva del asombro, de la capacidad de escucha y la disposición de poder comenzar de nuevo. La capacidad de asombro emerge de un instante no esperado, extrémese la existencia haciéndola caer en cuenta de que posee vida propia. La falta de costumbre o el poco interés por estas experiencias, provoca miedo, agitación y espanto en el agente acostumbrado a la tranquilidad del mundo acomodado por las epistemes del orden taxonómico.

36 Held, «Temple anímico fundamental y crítica a la cultura contemporánea en Heidegger», 18.

37 Held, «Temple anímico fundamental y crítica a la cultura contemporánea en Heidegger», 18.

38 Held, «Temple anímico fundamental y crítica a la cultura contemporánea en Heidegger», 21.

39 Held, «Temple anímico fundamental y crítica a la cultura contemporánea en Heidegger», 27.

Lo cierto es que esta irrupción tiene dos caras. De un lado el mundo, por la frescura de su ser nuevo, atrae a la persona alcanzada por el asombro. De otro lado, lo inesperado de este ser-nuevo lo cautiva y le infunde una reserva con respecto al mundo, una reverencia frente a la maravilla «de que haya algo en lugar de nada», un temor frente al misterio de que la dimensión de apertura «mundo» haya sido liberada del cerramiento (Verschlossenheit) de la nada. De esta manera se manifiesta en el asombro una movilidad internamente contrapuesta. El movimiento de la maravillosa nueva emergencia del mundo arrastra a quien se asombra y lo templa anímicamente para el irrumpir en el mundo, y a la vez le permite contenerse frente al abismo, al cual se debe la nueva emergencia.⁴⁰

Quizás un concepto derivado de la biología como holobionte nos ayude a entender las movilidades internas que disipan los recursos temporales del aquí y el ahora permitiendo cambiar la concepción de espacio y tiempo tradicionales. La fusión y cohabitación permite nuevos modos de vivir intensamente el asombro ante una vida en contante metamorfosis en el que las fronteras entre lo interno y lo externo se borran.

L'école platonicienne spéculera beaucoup sur ces détails, et imaginera un nombre variable de «chariots de l'âme». Imaginé comme véhicule, le corps ne définit pas l'adhésion géographique ou physique à un lieu, à un espace ou à un morceau de matière, il est, au contraire, ce qui rend possible le mouvement. La condition de possibilité de la sortie de l'espace, du lieu ou, mieux, le principe de leur variation permanente. Si nous avons un corps, ce n'est pas pour mieux adhérer à un ici et maintenant, mais pour pouvoir changer de lieu, changer de temps, changer d'espace, changer de forme, changer de matière. Le corps-véhicule est la condition de possibilité de la métamorphose : il rend possible d'aller ailleurs, de devenir autre.⁴¹

5. Conclusiones

El análisis de la autenticidad del ser en el mundo a través del enfoque fenomenológico y hermenéutico y con la triangulación en los pensamientos de Husserl, Heidegger y Gadamer abren las puertas para experimentar en instante kairológico a través de la experiencia del asombro. Desprenderse de la mirada tradicional de las secuencias temporales con sustento epistemológico de las ciencias requiere un esfuerzo humano para salir de la cotidianidad. Por otro lado, no se trata simplemente de una contemplación pasiva ya que la intensidad del momento deriva en la obtención de un saber práctico que la *phronesis*, al parecer un esfuerzo similar sin por ello caer pretender autenticidad es lo que se requiere para experimentar vivencialmente el postpresente. Contar con imaginarias

40 Held, «Temple anímico fundamental y crítica a la cultura contemporánea en Heidegger», 29.

41 Emanuele Coccia, *Métamorphoses* (París: Éditions Payot & Rivages. 2020), 94.

tribulaciones que fomenten la creación de obras que permitan experimentar los procesos de fusión entre distintos modos de vida, permitiendo su constante metamorfosis. Tocaría repensar el concepto de persona como individuo con entidad social, cultural y política y en su lugar entender las constantes fusiones embriológicas y en el ámbito de lenguaje permitir imaginarias agitaciones a través de experiencias como la sinestesia y la fantasmia, entre otras. De esta manera entenderíamos que «Las vivencias no son cosas, no son algo aislado, sino figuras expresivas de tendencias de situaciones vitales concretas. La ciencia de las vivencias es la intuición que da originariamente el nexo de la vivencia, las situaciones de las que surgen vivencias»⁴².

42 Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*, 241.

Referencias

- Aristóteles. *Metafísica*. Madrid: Gredos, 1994.
- Coccia, Emanuele. *Métamorphoses*. París: Éditions Payot & Rivages, 2020.
- Descartes, René. *Discurso del Método*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1981.
- Descartes, René. *Las pasiones del alma*. Madrid: Ediciones Tecnos, 1997.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI editores, 1972.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y Método II*. Salamanca: Sígueme, 1994.
- Heidegger, Martin. *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo. Semestre de posguerra de 1919*. Barcelona: Herder, 2005.
- Heidegger, Martin. *Los problemas fundamentales de la fenomenología. Curso de 1918-1919*. Madrid: Alianza, 2014.
- Held, Klaus. «Asombro, tiempo, idealización. Sobre el comienzo griego de la filosofía». En *Estudios de Filosofía*, Universidad de Antioquia, no. 26 (agosto 2002): 63-74.
- Held, Klaus. «Temple anímico fundamental y crítica a la cultura contemporánea en Heidegger». *Revista Co-herencia* 12, no. 23 (Julio - Diciembre 2015): 13-40.
- Husserl, Edmund. *Las lecciones sobre la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Ediciones Trotta, 2002.
- Pérez Gómez, Viridiana. «Instante, la apropiación heideggeriana del tiempo kairológico como acontecimiento». En *Tiempo y espacio. Actas del IV Congreso Internacional de la SIEH*, Esteban Molina, comp. (Buenos Aires: TeseoPress, 2020). Disponible en: <https://www.teseopress.com/actassieh/chapter/instante-la-apropiacion-heideggeriana-del-tiempo-kairolologico-como-acontecimiento/>
- Ugalde, Jeannet. «El asombro, la afección originaria de la filosofía». *Areté*, Departamento de Humanidades de la Pontificia Universidad Católica del Perú 29, no.1 (2017): 167-181.

EL RIZOMA DE LA VIRTUALIDAD O RIZOMA VIRTUAL

12

HAKIM MÁRQUEZ ^I

Resumen:

No son fáciles de llevar las relaciones que se establecen en la virtualidad. Hay en ellas una debilidad. A un mismo tiempo se echan de menos aspectos de la relación presencial y te incomodan algunos excesos. Aquí hablaremos de dos debilidades: la pérdida de espesor y la pérdida de control. Pero lo haremos no como una forma de crítica, sino para entenderlas mejor, reforzando nuestra capacidad de establecer relaciones en general, y proponiendo estrategias en el caso particular de las relaciones educativas que tienen que hacerse en línea.

Palabras clave: Relación, virtualidad, presencial, espesor, control, rizoma.

Abstract:

Relationships that are established in virtuality are not easy to carry. There is a weakness in them. At the same time, aspects of the face-to-face relationship are missed and some excesses bother you. Here we will talk about two weaknesses: the loss of thickness and the loss of control. But we will do it not as a form of criticism, but to understand them better, reinforcing our ability to establish relationships in general, and proposing strategies in the particular case of educational relationships that have to be done online.

Keywords: Relationship, virtuality, face-to-face relationship, thickness, control, rizome.

I Universidad de Ottawa.

Quizás una de las impresiones más frecuentes con relación a la relación virtual entre el docente y el alumno, o cualquiera de las relaciones virtuales que se pueden establecer con la comunidad educativa, es la de pérdida o carencia. Empezaré mencionando dos defectos que frecuentemente se le atribuyen a la educación virtual, para discutir cómo pueden estar relacionados con esa sensación:

- Se pierde espesor: se pierde la intimidad del contacto presencial, la comunicación de los gestos, la libertad de movimiento. En las sesiones sincrónicas la atención debe estar siempre fija en la pantalla.
- Se pierde control: es difícil evaluar, es difícil saber si el estudiante realmente es quien está haciendo la evaluación, o si está haciendo trampas.

Estas dos debilidades me permitirán estructurar lo que sigue en sendos temas, separando sus hebras y tejiéndolas de nuevo a lo largo del texto.

La brutal inmanencia

La inmanencia es salvaje. Eso de estar en un mismo plano que el otro es terrible, es muy duro no tener la distancia y la categoría con la que vienen investidos los cargos, nuestra posición de profesores de tarima y escritorio, nuestra jerarquía en la pirámide del saber, todo lo cual queda destruido cuando estudiante y docente están separados por la delgada capa de la pantalla.



Imagen 1. Separados/unidos por la pantalla (*Persona*, de Ingmar Bergman).

Es una paradoja importante el que, a pesar de no estar en el mismo sitio, la virtualidad te despoja del espacio mínimo para desenvolverte, no existen los 2 metros de tu espacio personal, o los imprescindibles para mantener un distanciamiento social que conserve intacta tu seguridad psicológica.

Es la dificultad de estar en un mismo plano, frente a la pantalla plana. El tener que estar viéndole la cara a tu interlocutor constantemente, el no poder distraerte. David Foster Wallace ya lo describe muy bien en *La Broma Infinita*, mucho antes de que realmente empezáramos a usar el video para hablarnos:

Por qué, dentro de un período de 16 meses o de 5 trimestres de ventas, la curva tumescente de la demanda para la «videofonía» colapsó como una tienda de camping a la que se le da una patada.

La respuesta, en una especie de síntesis trivalente, es: (1) estrés emocional, (2) vanidad física, (3) cierto tipo extraño de lógica autodestructora en la microeconomía de la alta tecnología del consumidor.

Los consumidores de videotelfonos parecieron darse cuenta de repente de que habían estado sujetos a una ilusión insidiosa pero totalmente maravillosa sobre la telefonía convencional de solo voz. Nunca lo habían notado antes, el engaño: es como si fuera tan emocionalmente complejo que solo se podría asumir en el contexto de su pérdida.

Las viejas conversaciones telefónicas tradicionales de solo audio te permitieron presumir que la persona del otro lado te estaba prestando toda su atención y te permitieron no tener que estar ni siquiera cerca de concederle toda la tuya.



Imagen 2: La videofonía (A videophone prototype at the 1955 San Francisco Electronics Convention).

Una conversación tradicional, solo auditiva, utilizando un teléfono de mano cuyo auricular contenía solo 6 pequeños orificios, pero cuya boquilla (lo cual más tarde resultaría bastante significativo,) contenía 6² o 36 pequeños orificios, lo que te permite ingresar a una especie de carretera de fuga semi hipnótica: mientras conversas, puedes mirar alrededor de la habitación, garabatear, peinarte, pelar pequeños trozos de piel muerta de las cutículas, componer un haiku en la almohadilla del teléfono, remover cosas en la estufa; incluso podrías llevar a cabo una conversación adicional, por separado, con lenguaje de señas y expresiones faciales exageradas, con personas que estaban contigo, allí mismo en la habitación, todo mientras pareces estar allí, concentrado en la voz del teléfono. Y sin embargo, y esta fue la parte retrospectivamente maravillosa, incluso mientras dividías tu atención entre la llamada telefónica y todo tipo de otras actividades ociosas similares a la fuga, de alguna manera nunca fuiste perseguido por la sospecha de que la persona en el otro extremo podría estar igualmente dividido.

Era una ilusión y la ilusión era aural y con soporte aural: la voz al otro extremo de la línea telefónica era densa, fuertemente comprimida y vectorizada directamente en tu oído, permitiéndote imaginar que la atención del propietario de la voz se comprimía y enfocaba de manera similar [...] aunque tu propia atención no lo estaba.

Esta ilusión bilateral de atención unilateral fue infantilmente gratificante desde un punto de vista emocional: te permitía creer que estabas recibiendo la atención completa de alguien sin tener que devolverla. Considerada con la objetividad de la retrospectiva, la ilusión parece racional, literalmente fantástica: sería como ser capaz de mentir y confiar en otras personas al mismo tiempo¹.

Fuera de foco

Para evitar esta angustia de la atención constante lo mejor es desenfocar.

Convencerse de que en una clase virtual (o presencial) no existe un foco de atención exclusivo, ocupado por el profesor y desde el que irradia su conocimiento. Hay que planificar las clases para lograr que el profesor esté desenfocado y lo que aparezca con la mayor nitidez posible sea el proceso de aprendizaje, los elementos que están dispuestos para que este se produzca. En este sentido, como en una fotografía con apertura mínima, que todos los elementos queden igualmente enfocados hasta el infinito, de manera que cada participante, en un ciclo sin límites, pueda ir concentrándose en ellos, avanzando, sin tener que esperar que un personaje principal en el primer plano le diga lo que tiene que hacer y a dónde tiene que ir. Siempre digo, exagerando, que las clases hay que planificarlas y estructurarlas para que se den incluso si nosotros no podemos estar allí

1 David Foster Wallace, *Infinite Jest* (Londres: Hachette, 1996), 145-146.

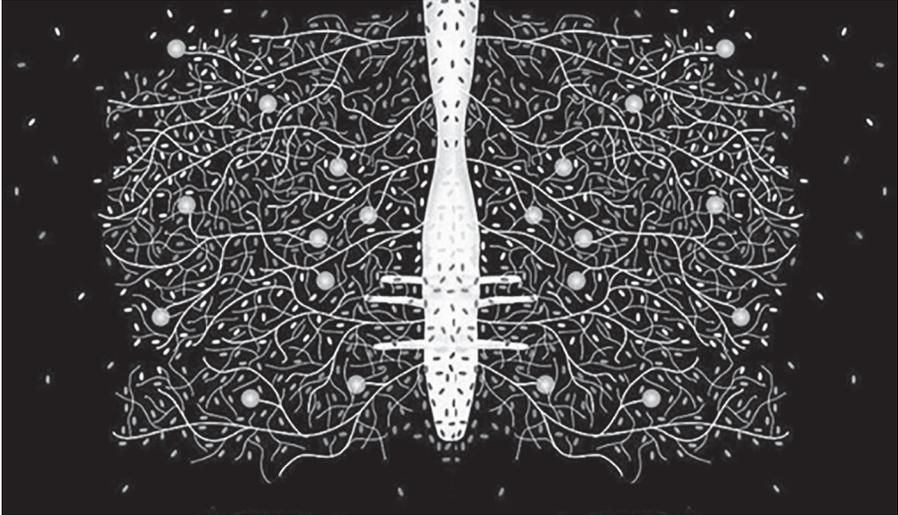


Imagen 3: Raíces e hifas (elaboración propia a partir de imágenes de internet).

para darlas. Aunque estemos distraídos, aunque estemos cansados, aunque estemos poco concentrados o fuera de foco. No es que no importe si estamos allí o no, pero de manera que nuestra presencia no sea el centro, sino una parte de la red.

Es mejor concebir el curso virtual como una *micorriza*, una intrincada red de conexiones tal como la que existe en el bosque entre los árboles y los champiñones, red que les permite comunicarse y cumplir diversas funciones de intercambio, defensa y apoyo, utilizando para ello los rizomas de los árboles y las hifas de los hongos.

En estas redes, la relación simbiótica entre hongos y árboles garantiza a los primeros los productos de la fotosíntesis, de la que no son capaces, y los árboles, por su parte, obtienen el beneficio de lo competentes que son los hongos para penetrar y absorber: producen químicos especiales para disolver las rocas y obtener minerales y luego con sus hifas llegan a micro espacios donde los rizomas nunca podrían.

Los hongos no solo les dan a los árboles mayor alcance en profundidad, sino también en extensión. Utilizando esta red, los árboles más antiguos nutren, fortalecen y protegen a las nuevas generaciones. Son capaces de ello porque tienen mayor número de conexiones, construidas en el transcurso de su larga vida, durante la cual han podido abarcar grandes cantidades de recursos que ponen a disposición de los que los árboles más jóvenes, que no cuentan con ellos por haber recién empezado su proceso de establecer conexiones.

Volviendo a la posibilidad de desenfocarse, otro contraejemplo de la tensión de atención lo encuentro en la manera de manejar las conexiones que he experimentado en mis contactos virtuales con amigos y colegas. He vivido sesiones en las que las personas conectadas abren la sesión, establecen los primeros contactos y luego la dejan allí abierta, y vuelven a establecer contacto de vez en cuando, pero siguen cumpliendo con sus obligaciones. Inclusive desaparecen del campo visual, y le hablan a la persona desde cualquier lugar, usando los audífonos o levantando la voz, e incluso abandonan la sesión sin anunciarlo. Apagar la cámara y silenciar el micrófono «a la francesa» (sin anunciarlo o pedir permiso), sin cerrar la sesión (lo que deja claro que volveremos), en todo momento que necesitamos llevar a cabo actividades que no vamos a compartir, se ha convertido en un gesto normal, un derecho a establecer límites en la esfera privada, sin salirse del espacio virtual compartido.

Esta es la misma experiencia que vivimos cuando estamos con una persona de confianza, y nos sentimos cómodos con los silencios, con los momentos de atención dividida o de completa falta de atención, con las salidas y entradas de la esfera de contacto, sin previo aviso.



Imagen 4: Múltiples escenas en un video encuentro idealizado (elaboración propia a partir de imágenes de internet).

Pedagogía política

Además, esta idea de disminuir la tensión de la atención no sólo es pedagógica sino también política. O de una pedagogía política, a la manera que se desprende de lo que plantea Spinoza.

Es importantísima la disciplina para Spinoza: la obediencia, el método, los procesos, las reglas, los hábitos que el maestro pueda inculcar en una primera instancia, y que le hagan más fácil a sus estudiantes el adoptar ciertas rutinas que les permitan cuidar de sí mismos². Una total falta de conducción deja al estudiante a la deriva, a merced de las desigualdades de su crianza y de las agendas más o menos ocultas de los agentes sociales.



Imagen 5: Red de árboles.

2 «Para que los hombres puedan vivir concordes y prestarse ayuda, es necesario que renuncien a su derecho natural y se presten recíprocas garantías de que no harán nada que pueda dar lugar a un daño ajeno. Cómo pueda suceder esto -a saber, que los hombres, sujetos necesariamente a los afectos, inconstantes y volubles, puedan darse garantías y confiar unos en otros. A saber: que ningún afecto puede ser reprimido a no ser por un afecto más fuerte que el que se desea reprimir, y contrario a él, y que cada cual se abstiene de inferir un daño a otro, por temor a un daño mayor. Así pues, de acuerdo con esa ley podrá establecerse una sociedad, a condición de que ésta reivindique para sí el derecho, que cada uno detenta, de tomar venganza, y de juzgar acerca del bien y el mal, teniendo así la potestad de prescribir una norma común de vida, de dictar leyes y de garantizar su cumplimiento, no por medio de la razón, que no puede reprimir los afectos, sino por medio de la coacción». Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico* (Madrid: Editorial Orbis, 1984), E4PXXXVIIIScol(2).

Aunque no es menos importante la conciencia que debe tener el docente de su rol emancipador con respecto a la potencia del estudiante. La idea no es que el estudiante haga lo que desea, sino que desee hacerse. El deseo que hay que enseñarle no es de algo exterior, sino el deseo de sí mismo, y para mostrarle ese deseo se debe luchar contra competidores formidables: la materia, el otro, la imagen, la seguridad, el reconocimiento, el poder.

El plano de inmanencia en el que se encuentra con respecto al estudiante le permite intercambiar, relacionarse con él, unirse con él, influir en su crecimiento. Su objetivo debe ser la autonomía, la independencia y la autopoiesis para el estudiante, la capacidad para producirse a sí mismo: crear, inventar, emprender los elementos que requiere su *conatus*, la fuerza que le lleva a perseverar en su ser, la que lo impulsa tanto a conservarse como a buscar o generar lo que requiere su unicidad, lo que necesita para alcanzar la máxima intensidad de su potencial, de lo que solo él puede hacer conectado a una multitud.

Esta es la aparente paradoja de que mientras más unido estás a otros, mientras más relaciones, mientras más conexiones estableces, más libre eres. En una rizoma virtual es posible dar acceso a múltiples autoridades y que no haya posibilidad de autoritarismo. No hay autoridad o sentido que se pretenda originario, que elimine la actitud reflexiva de las relaciones que determinan el sentido, buscando una aceptación sumisa y obediente. Y no es que esto sea siempre así en el mundo virtual. También encontraremos aquellos que, a fuerza de manipular las palabras, buscan convertir, tal como afirma Spinoza, al «templo en teatro donde no se oye a doctores eclesiásticos sino a oradores que se cuidan muy poco de instruir al pueblo, y mucho de hacerse aplaudir por él, reprendiendo al disidente, enseñándoles novedades y cosas extraordinarias que aumenten su admiración»³.

La única razón por la que el maestro ejerce un liderazgo preferente dentro de un curso virtual no es una autoridad prefijada dentro de una jerarquía trascendental o tradicional. La razón por la que ejerce un liderazgo preferente es por sus relaciones. Porque él es árbol dentro de un bosque. En esta imagen cualquier árbol joven debe ser impulsado a buscar la manera de conectar sus raíces en rizoma, no demasiado cerca de modo que los árboles más antiguos no le hagan sombra, pero tampoco demasiado lejos con la consecuencia de que se aisle y no logre establecer las relaciones rizomáticas que lo ayuden a incrementar la intensidad de su *conatus*, de perfeccionarse, de procurarse alegría y beatitud. No voy a explayarme demasiado en este último término, la beatitud tal como la entiende Spinoza, pero haciendo referencia a un ícono de la filosofía pop, la beatitud puede entenderse como esa conciencia aumentada que alcanza el personaje

3 Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, TTP VII.

principal de *The Matrix*, Neo, cuando logra ver los unos y los ceros de la matriz. Es esa infinita felicidad que alcanzas cuando logras atisbar tu puesto en la micorriza, cuando te ves hongo o árbol, infinitamente interconectado, creciendo y ayudando a crecer.

La autoridad del maestro puede entenderse desde otra perspectiva como lo que ocurre con los *influencers* en las redes sociales. No es sólo que debe conocer muy bien el tema del que está hablando sino que además debe tener una presencia constante en el aula virtual, manteniendo un flujo constante de interacciones con su grupo⁴. Además, debe variar sus recursos, debe conectarse con los miembros del grupo, y debe hacerlo en las condiciones y en el estilo que cada uno de ellos prefiere. El docente, cómo siempre ha ocurrido, desde los tiempos en que Sócrates se llevaba a sus alumnos a pasear al río, debe tener capacidades histriónicas, de buen conversador, con una pequeña dosis de humor y una gran cantidad de verdadera preocupación por el otro.

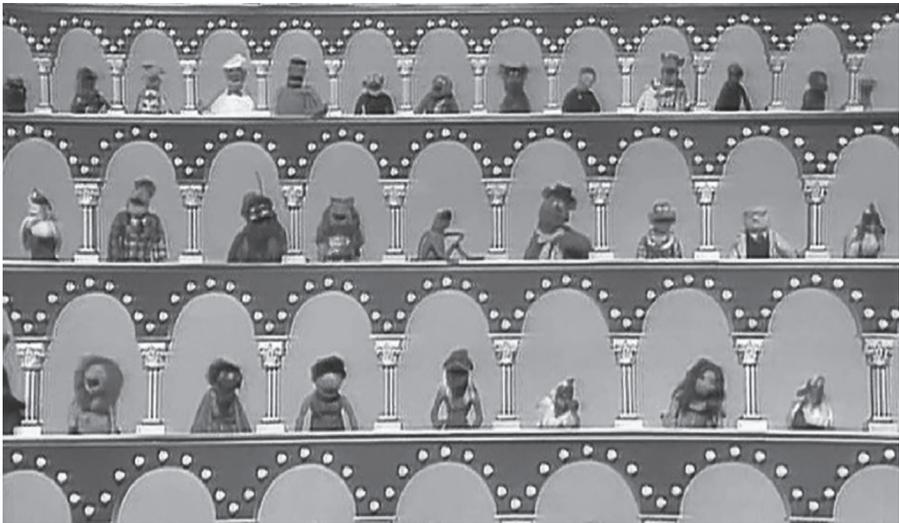


Imagen 6: Así debería verse una sesión sincrónica, por lo menos de vez en cuando
(Tomado de *Los Muppets*).

4 La diferencia es que un *influencer* nunca hace pausas para alimentar su intelecto, digerir y luego producir. Siempre está generando material, para impedir que su público eche en falta su presencia. Para ello incluso recurren a un viejo truco: el negro o *ghost writer* que mantiene un flujo constante de *posts* de relleno. El docente no tiene porqué dejarse dominar por este *horror vacui* virtual, pero sí debe tomar en cuenta el principio de su presencia, su atención, su producción, su empatía con el grupo, para mantener la cohesión.

Si un árbol cae, el bosque lo piensa

Establecer conexión con la mayor cantidad posible de causas, concepto espinosiano por excelencia y relacionado con un aumento de la intensidad del *conatus*, es parte importantísima de la labor del docente en un curso virtual. Esto implica la posibilidad de establecer relaciones con nuevos contenidos, favorecer el que los estudiantes lo hagan, y que esto sea parte de la actividad que desarrollan en el curso, tanto de manera autónoma como en su interacción con el docente.

Una educación liberadora no sólo perseguiría esta multiplicidad en la producción del conocimiento, sino también la de las conexiones que el hombre establezca con su mundo. Para que el hombre aprenda del hombre, debe ponerse en contacto con lo que favorece la expresión de lo humano. Este ideal de educación es reafirmado por Spinoza cuando recomienda multiplicar las relaciones que pueden sernos útiles para conocernos, para comprender lo que nos favorece en la perseverancia del ser, y por tanto lo que nos aporta alegría:

Sólo una torva y triste superstición puede prohibir el deleite, dice Spinoza, y continúa: ¿Por qué saciar el hambre y la sed va a ser más decente que desechar la melancolía? Tal es mi regla, y así está dispuesto mi ánimo. Ningún ser divino, ni nadie que no sea un envidioso, puede deleitarse con mi impotencia y mi desgracia, ni tener por virtuosos las lágrimas, los sollozos, el miedo y otras cosas por el estilo, qué son señales de un ánimo impotente. Muy al contrario: cuanto mayor es la alegría que nos afecta, tanto mayor es la perfección a la que pasamos, es decir, tanto más participamos necesariamente de la naturaleza divina. Así, pues, servirse de las cosas y deleitarse con ellas cuanto sea posible, (no hasta la saciedad, desde luego, pues eso no es deleitarse) es propio de un hombre sabio. Quiero decir que es propio de un hombre sabio reponer fuerzas y recrearse con alimentos y bebidas agradables, tomados con moderación, así como gustar de los perfumes, el encanto de las plantas verdeantes, el ornato, la música, los juegos que sirven como ejercicio físico, el teatro y otras cosas por el estilo, de que todos pueden servirse sin perjuicio ajeno alguno⁵.

En ese sentido, es importante resaltar que ciertos presupuestos del humanismo, no son absolutos en la propuesta espinosiana. Específicamente queremos hablar de la igualdad entre los hombres. Para Spinoza existen fundamentalmente dos tipos de persona: la que utiliza la razón, y la que no. Los primeros deben formar una comunidad filosófica a la manera epicúrea. El resto da tumbos por ahí, choca contra los entes de manera azarosa, con los que le son favorables y con los que no. La salvación de los primeros llega por el conocimiento, es liberación por relación. La de los segundos, si es

5 Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, E4 PXL VEs.



Imagen 7: Deleitarse (Lucas Cranach, el Viejo, *La fuente de la juventud*).

que es posible, llega a través de la práctica de la obediencia, que debe ser enseñada, como decíamos más arriba, con amor y generosidad, de manera que despierten la lealtad hacia el colectivo.

Pero esta igualdad entre los seres humanos, para Spinoza, además, no es ontológica. Cada uno de nosotros es único, posee una intensidad de ser que es completamente distinta al resto de los entes. Para poder organizarse políticamente el humano conviene en obedecer ciertas reglas, en beneficio de las relaciones. Pero nunca renuncia a su derecho individual, porque éste es inalienable, propio y único. De ahí la gran diferencia con respecto al planteamiento de Hobbes, que define la generación del Estado como el camino que consiste en que cada individuo consienta «conferir todo su poder y fortaleza a un hombre o a una asamblea de hombres, todos los cuales, por pluralidad de votos, puedan reducir sus voluntades a una voluntad, [...] aquel gran Leviatán, o más bien (hablando con más reverencia, de aquel dios mortal, al cual debemos, bajo el Dios inmortal, nuestra paz y nuestra defensa»⁶.

6 Thomas Hobbes, *Leviatán, o la material, forma y poder de una república eclesiástica y civil* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1940), 140-141.

Tal como decíamos ya, el problema educativo es político y ético, ya que como nos dice Spinoza «el hombre sometido a los afectos está bajo la autoridad no de sí mismo, sino de la fortuna, bajo cuya potestad se encuentra, hasta tal punto que frecuentemente se encuentra obligado, aunque vea lo mejor para sí mismo, de hacer no obstante lo peor»⁷. Para combatir esto es necesario, en palabras de Spinoza, «concordar todos en todas las cosas, de suerte que las mentes de todos formen como una sola mente, y sus cuerpos como un sólo cuerpo, esforzándose todos a la vez, cuanto puedan, en conservar su ser, y buscando todos a una la común utilidad»⁸. La educación es pues la búsqueda que debe llevar a cada individuo a conectarse, a buscar proyectos comunes. Pero al mismo tiempo es la búsqueda de mi rol único dentro de ese proyecto colectivo. Lo mejor para nosotros es trabajar contribuir y colaborar con aquello que nos hace únicos. La educación es el proceso en el cual descubrimos el nosotros y el yo. Hacer lo peor para nosotros es aislarnos, o hacer aquello que solo nos entristece y en lo que no aprovechamos nuestra perfección.

Y es por eso que la educación es transformación cognitiva, sí, pero también transformación afectiva. Es esta última la que ha estado más descuidada, no solo por la educación, sino en general, por la familia, la sociedad, los medios, la cultura.

Lo que plantea Spinoza es que mientras mayor sea nuestro contacto con afectos que nos dan alegría al aumentar la intensidad de nuestra fuerza vital, menor el contacto con las que nos entristecen, y sobre todo más profunda nuestra comprensión de por qué esas alegrías y esas tristezas nos afectan particularmente, mientras más ahondamos en la comprensión de nuestro ser emocional, mayor es nuestra perfección. Lo que puede ofrecer la educación virtual en este aspecto es la abundancia de estas relaciones. Pero esta abundancia, es importante insistir en ello contra los que plantean que el docente ya no hace falta en la educación virtual porque «todo está allí», la guía virgiliana de esta abundancia requiere de una intervención activa del maestro, en su papel de árbol sabio. Esto implica la curaduría de las conexiones, la escucha activa del rizoma virtual para comprender lo que los árboles jóvenes pueden requerir, la variada y constantemente renovada oferta de afectos que permitan desechar la melancolía, el contraste entre los encuentros que producen placeres intensos pero vacíos de poder y los más simples, omnipresentes.

Y obviamente, volviendo a lo señalado por Spinoza acerca de nuestro contacto con los deleites del mundo, una responsabilidad importantísima de la educación virtual es evitar que la educación presencial, y en ese mismo sentido, «la vida real», se conviertan en el privilegio de unos pocos. Para ello las actividades de un curso virtual deben siempre,

7 Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, EIV Prefacio.

8 Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, EIV PXVIII Escol.



Imagen 8: Los Avengers
(o *El martirio de san Mauricio*, El Greco)



Imagen 9: Spinoza y los afectos
(Spinoza, Nicolas Dings)

por principio, incluir una invitación a salir de la burbuja que te aísla, a ponernos en contacto con el mundo, a conectarnos con la gente cara a cara, aunque todo esto tenga que ocurrir protegidos detrás de nuestras escafandras de tela y chorreando alcohol de frotar.

Todo esto contribuye a potenciar la capacidad humana de reflexionar. Esto, por más que le sea natural al hombre, no es cosa fácil: depende de esa educación enriquecida y de un cambio radical de la manera como se concibe la realidad, el saber y el poder. Esto es, implica expandir, desarrollar o por lo menos permitir la génesis y expresión de lo que es natural en cada humano.

El problema actual es que estamos lejos de haber obtenido lo que se requiere para que esto ocurra. La libertad de pensamiento no depende solamente de que existan los espacios para ejercerla (por ejemplo, las redes sociales), o las leyes que impidan que se la reprima (que muchas veces fallan por ser bastante generales o muy difíciles de aplicar); o incluso una cierta indiferencia ante lo que ahora llamamos «la opinión pública», que solo preocupa al poder cuando afecta sus índices de popularidad. El problema

de poder pensar está más allá de todo esto. Poder pensar depende de la multiplicidad de nuestros contactos con el mundo y la realidad. Depende de que nos alimentemos bien, que tengamos buenos amigos y maestros, que tengamos el acceso a libros y otras manifestaciones de la cultura.

Un curso virtual también debe estar diseñado para que el estudiante tenga el poder para pensar, la potencia de pensamiento implicaría garantizar una educación de nivel, en la que se privilegie la reflexión y la relación, más que el cálculo, la norma y el método. La potencia del pensamiento pasa por la capacidad de imaginar, por la búsqueda de originalidad, creatividad y soluciones innovadoras; más allá de las fórmulas confiables, rentables o tradicionales. La potencia del pensamiento depende de la concepción del poder del Estado como instrumento de canalización y acompañamiento de la expansión del ser de los humanos, y no como el monstruo que aterroriza a los que quieren salirse de la fila. La potencia del pensamiento implica la inclinación por la preservación de todos los aspectos de las manifestaciones productivas (poiéticas) del ingenio humano, y no sólo las que produzcan dinero como la técnica y el deporte de masas. La potencia del pensamiento depende de que los hombres seamos capaces de leer el texto del mundo con nuestro Cuerpo, cosa cada vez más difícil con el progresivo embrutecimiento de nuestros sentidos, de nuestra capacidad lectora, de nuestro mundo de relación.

En suma, la idea sería darle un vuelco a la tendencia moderna mecanicista y deshumanizadora por medio de la propuesta paralela y siempre marginada de una modernidad humanista radical.

La idea es conectar rizomáticamente la enseñanza artística y el logro escolar y profesional. La modernidad ha glorificado a Descartes y ha llegado el tiempo de rehabilitar a Spinoza: la inteligencia humana es antes de todo el producto de las emociones (de su comprensión, no de su intento de controlarlas y ponerles sordina; y sería un grave error el centrar la enseñanza sólo sobre las disciplinas cerebrales, marginando aquellas que hacen uso de la sabiduría de las emociones y la sabiduría del cuerpo.

Evaluar y castigar

El tercer y último tema lo titularé **evaluar y castigar**, y pretende constituirse en una exploración práctica de algunas estrategias para los cursos virtuales, inspiradas en lo que hemos venido conversando.

La idea es desterrar la noción de evaluación como vigilancia. La evaluación debe resultar un reto incluso más motivador y divertido que los propios contenidos del curso. Debe impregnarse de las nociones de gamificación en el sentido de



Imagen 10: Bosque de Oma.

diversión y logros que al mismo tiempo resulten en adquisición de conocimientos, manejo de valores y desarrollo de habilidades.

Cuando uno revisa las tendencias y las reacciones actuales ante el fenómeno de la educación virtual generalizada, pareciera que la mayor preocupación de los evaluadores es que el evaluado sea quien dice ser, que no haga trampas. De ahí que ha vuelto a ponerse de moda el *panopticon*, idea surgida en el siglo XIX, cuando Bentham plantea una estructura social en la que todo el mundo es vigilado sin que puedan ver a sus vigilantes. Muchas compañías dedicadas al software educativo han hecho muchísimo dinero con esta idea. A la hora de presentar un examen se recurre a una especie de video center, donde un instructor vigila a 5 de los estudiantes, y les obliga a no apartar la vista de la pantalla (a veces ayudados con un dispositivo especial que vigila que los ojos no se aparten por más de 10 segundos, y envía una alarma).



Imagen 11: Examen

La pantalla está bloqueada para que no se pueda salir del examen, y antes de comenzar, el instructor les pide a los examinados que muevan la cámara para observar la habitación en la que están, de modo que no haya elementos adicionales que le permitan ayudarse durante el examen. Añadido al operario que vigila, el software controla el movimiento de nuestros ojos, y varios movimientos inusuales o fuera del patrón normal de movimiento se consideran como alertas, se registran y luego se contrasta la respuesta de la pregunta contra el patrón normal de aciertos, para determinar si la persona hizo trampa.

Parecía que en esta nuestra pos-modernidad, tal sometimiento sería mal visto; que tal imposición de la norma sería considerada cosa de épocas brutales ya superadas y que querríamos pensar la educación como un proceso emancipador, o por lo menos de resistencia a los mecanismos del poder.



Imagen 12: Zoom con Arcimboldo (*Fuego, Invierno, Mesero, Verano, Primavera, Verano, Tierra*, Giuseppe Arcimboldo)

Es la paradoja: si eliminamos la sujeción ¿No eliminaremos también al sujeto? ¿Cómo encuentra un individuo sin límites ni control su propósito? ¿Cómo le da sentido a su vida? Pero si aceptamos la individualización por vía disciplina, ¿no estaremos uniformizando la identidad de los educandos?

Volviendo a Spinoza, la solución que nos inspira sería la del maestro cada vez más activo. Deslastrado de tareas mecánicas, repetitivas e informativas (toda la información está allí, por lo que ahora el maestro tiene tiempo para estar allí, disponible).

La idea es diseñar actividades evaluativas que no determinen y limiten los logros, sino que continúen el proceso de formación. Evaluaciones cuyas soluciones no aparezcan en Google, o mejor aún, que impliquen la reflexión, análisis, integración y creación a partir de lo que consiguen en una búsqueda del explorador.

Evaluaciones sencillas, pero que resultan de mucha utilidad, como los exámenes, deben ser *gamificadas*, con el uso de tiempos, premios, humor y carácter lúdico, para que reduzcan la posibilidad y el impulso de hacer trampas en ellas, y se constituyan en una verdadera revisión de los contenidos.

Las discusiones, por su parte, deben fomentar la toma de posición, el uso de argumentos racionales, el análisis de la posición del otro y la interacción con sus ideas. Para ello deben estar diseñadas cuidadosamente para ofrecer un correcto punto de partida, con planteamientos y preguntas que no sean una simple repetición de los argumentos expuestos en el contenido, sino una forma de matizarlos, verlos desde otras perspectivas, contrastarlos. Y la discusión debe ser realimentada e impulsada por la intervención del docente, que además debe conocerse bien para trabajar desde la prudencia y mesura, de manera que no se transforme en maleza que invade todos los espacios (se le puede criticar a Spinoza esa constante expansión del ser, que pareciera querer ocupar todos los espacios, que no concibe el reposo).

Y por último, las actividades deben llevar al estudiante a actuar y crear, a hacer uso de habilidades, valoraciones y conocimientos que le serán útiles como profesional. Deben hacerlo experimentar la creación y la necesidad de relacionarse.

Por último, señalaré que esto es el mínimo indispensable de toda pedagogía de la virtualidad. Las metas más ambiciosas van en función de que los cursos virtuales puedan llevar a que el estudiante esté protegido y acompañado (nutrido) durante el primer año por un equipo especializado. Que estén organizados de manera que el estudiante aprenda a investigar y sacarle provecho a los recursos que encuentra en internet, que se integre a comunidades de aprendizaje, que haga investigación en humanidades o en ciencias, que ejecute proyectos, que aprendan a emprender ofreciendo servicios en línea, que hagan pasantías en teletrabajo y que creen un portafolio que le sirva de muestrario de sus experiencias universitarias a los futuros empleadores.

Y que todo esto lo haga a un ritmo que se adapte a su personalidad, a unas exigencias que se ajusten a sus posibilidades y que estimulen su potencialidad, con temas que se le parezcan y otros que lo inviten a explorar lo que no conoce, con un nivel de dificultad que lo emplace y le despierte el interés, pero que no le haga esconderse de miedo.

A manera de final (feliz)

Lo que Spinoza consideraría la culminación del proceso educativo que nos lleva a comprender, es la visión beatífica del mundo, de nuestra relación única con el todo. No hay nada original en lo que planteo aquí. Es una redundancia, pero repetir es parte fundamental del proceso educativo; siempre y cuando cada repetición venga con su diferencia, su agregado, que contribuya con nuevas relaciones. Es eso más bien lo que quiero lograr con este texto: traer a relación la educación virtual como una diferencia de las ya concebidas ideas fundamentales de una buena educación.

Porque se puede lograr una buena educación en la educación en línea, creando rizomas virtuales. Porque la educación en línea abre puertas asincrónicas a los que no tienen tiempo de estudiar; acerca la relación soñada a los que no pueden viajar, facilita las relaciones a los que tienen modos distintos de acceder a ellas, adapta su conexión a los ritmos y los estilos únicos de cada quien.

Ese potencial, esa capacidad virtual de cambiar vidas no puede ser menospreciada, y en ese sentido debemos trabajar constantemente por comprenderla mejor.

Referencias

Charbonnier, S. *Deleuze pedagogue*. París: L'Harmattan, 2009.

Deleuze, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. París: Les Editions de Minuit, 1968.

Foster Wallace, David. *Infinite Jest*. Londres: Hachette, 1996.

Hobbes, Thomas. *Leviatán, o la material, forma y poder de una república eclesiástica y civil*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1940.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editorial Orbis, 1984.

ISAURA: EL FUTURO TECNOPAGANO DE LA CIUDAD ENTRE TRANSURBANISMO Y TRASCENDENCIA

13

VICTORIA DOS SANTOS^I, MATTIA THIBAUT^{II},
OĞUZ 'OZ' BURUK^{II}, SEDA SUMAN BURUK^{III}, JUHO HAMARI^{II}

Abstract:

Spirituality has always played a major role in cities, affecting deeply every aspect of urban life. But what about the future? Will the development of technology diminish the importance of spirituality? Or, on the contrary, will post- and transhumans be profoundly spiritual beings? In this paper we make use of speculative design and of pastiche scenarios to investigate the role of spirituality in a *transurban future*. In particular, we imagine Isaura, a city imbued with transhuman augmentations and technopagan ideals where people can cast themselves in the body of animals. The scenario allows us to reflect on the possibility of an animistic future based on avatarization technologies, seen in the framework of Descola's ecology of relationships.

Keywords: transhumanism, posthumanism, transurbanism, technopaganism, avatarization.

Resumen:

La espiritualidad siempre ha jugado un papel importante en las ciudades, afectando profundamente todos los aspectos de la vida urbana. Pero ¿y el futuro? ¿Acaso el desarrollo de la tecnología disminuirá la importancia de la espiritualidad? O, por el contrario, ¿será acaso los post y transhumanistas seres profundamente espirituales? En este artículo utilizamos un diseño especulativo y escenarios pastiche para investigar el papel de la espiritualidad en un futuro transurbano. En particular, imaginamos Isaura, una ciudad imbuida de aumentos transhumanos e ideales tecnopaganos, donde las personas pueden habitar el cuerpo de los animales. El escenario nos permite reflexionar sobre la posibilidad de un futuro animista basado en tecnologías de avatarización, visto en el marco de la ecología de relaciones de Descola.

Palabras clave: transhumanismo, posthumanismo, transurbanismo, tecnopaganismo, avatarización.

^I Universidad de Turín.

^{II} Universidad de Tampere.

^{III} Diseñador urbano independiente.

1. Introducción

Los espacios urbanos, lejos de estar meramente organizados en torno a necesidades de carácter logístico, económico o material, son complejas máquinas semióticas a la vez que depositarias y productoras de cultura. Entre las muchas facetas culturales que afectan y dirigen la producción del espacio de la ciudad¹, la espiritualidad y la religión ocupan un lugar importante. Además de los monumentales edificios religiosos que constelan la mayoría de las ciudades, la espiritualidad también incide en la relación que tienen los ciudadanos con su entorno, afectando la percepción de los espacios y la identidad de la propia ciudad. Pero, ¿cuál puede ser el futuro de la espiritualidad urbana? ¿Cómo cambiará nuestro sentimiento espiritual y religioso en relación con los cambios culturales traídos por el desarrollo tecnológico?

El presente ensayo explora las potencialidades religiosas y espirituales de la «ciudad transurbana»², la cual puede entenderse como la integración entre el entorno urbano con sus habitantes post y transhumanos a partir de la mediación tecnológica. En tal sentido, el componente tecnológico no sólo vendría a influir en el modo en el que los individuos se relacionan con la ciudad, sino que generaría otros modos de concebir lo espiritual en un ambiente hiperconectado y en constante transformación.

Ya en el escenario contemporáneo, sin embargo, la mediación digital ha significado un repensar de todas las categorías humanas, incluyendo esferas tan universales como son lo urbano y lo religioso, las cuales se han visto fuertemente influenciadas por la ubicuidad tecnológica. Por tal motivo, los procesos vinculados a las tecnologías de la información han transgredido no solo los modos de percibir, sino de relacionarse con cada uno de estos espacios, ofreciendo posturas que desafían los límites impuestos entre ellas y sus potencialidades en generar nuevos sentidos. En el aspecto religioso, esta intersección con la tecnología comprende la aparición de fenómenos como es el caso del tecnopaganismo, un híbrido que involucra prácticas del paganismo contemporáneo en el contexto de las redes digitales³. A su vez, en el aspecto urbano se ha iniciado a reflejar la incorporación tecnológica, la cual tiene lugar tanto en ámbitos culturales e infraestructurales, como en los propios cuerpos de sus habitantes.

1 Cfr. Henri Lefebvre, *La producción de l'espace* (Paris: Anthropos, 1974).

2 Cfr. Mattia Thibault, Oğuz "Oz" Buruk, Seda Suman Buruk & Juho Hamari, «Transurbanism: Smart Cities for Transhumans», *DIS '20: Proceedings of the 2020 ACM Designing Interactive Systems Conference*, (2020): 1915-1928.

3 Cfr. Victoria Dos Santos, «Tecnopaganesimo: Spiritualità Digitale nella Contemporaneità», *Religio: Collana di Studi del Museo delle Religioni «Raffaele Pettazzoni»*, Próximo a publicar.

En un futuro inmediato, el desarrollo de las tecnologías transhumanas, así como el surgimiento de ciudadanos posthumanos, generarán cada vez más tensión en el entendimiento tradicional de estos constructos, renovando profundamente las formas en las que los individuos conciben e interactúan con los espacios urbanos, así como con las dimensiones religiosas y espirituales que surgirán de estas intersecciones.

A través de una metodología que ya ha sido implementada en pasadas investigaciones sobre el transurbanismo y su relación con otras dimensiones culturales⁴, la presente contribución busca dar cuenta de los procesos de hibridación tecnológica que tendrán lugar tanto en la ciudad como en los sistemas de creencia, a través de la creación de un escenario hipotético con una metodología de diseño especulativo basado en la construcción de un escenario pastiche⁵ el cual ha sido inspirado por una de las ciudades invisibles de la obra homónima de Ítalo Calvino⁶. En este escenario, la ciudad transurbana *Isaura* despliega una tecnología que permite a las personas habitar cuerpos de animales no humanos y experimentar los espacios urbanos desde la perspectiva de ese avatar que los aloja. Estas tecnologías poseen fuertes consecuencias espirituales, pues llevan a algunos ciudadanos a adoptar una concepción tecnopagana de las experiencias que allí se desarrollan, originando a su vez una triada que influye en la forma en la que los individuos se expresan y se apropian del espacio público.

Al explorar un desarrollo tanto utópico como distópico de ese futuro, intentamos trazar un mapa con algunos de los problemas claves, relacionados con la espiritualidad, que podrían surgir en las ciudades del futuro. Es importante enfatizar que no intentamos *predecir* el futuro a partir de estos escenarios. Por el contrario, al centrarnos en un escenario especulativo, proponemos una reflexión sobre las tendencias culturales y tecnológicas actuales que redefinen la humanidad, la espiritualidad y los entornos urbanos; y cómo una posible convergencia de tales áreas pudieran generar resultados interesantes.

2. La espiritualidad y la ciudad

Las conexiones entre espiritualidad, la religión y la ciudad están profundamente arraigadas en el tejido urbano. Esto es casi evidente si observamos cómo en el pasado

4 Cfr. Thibault et al., «Transurbanism: Smart Cities for Transhumans»; Mattia Thibault, Oğuz “Oz” Buruk y Seda Suman Buruk «Tekhla: The production of space in a transurban city», Tirana Architecture Week Conference Proceedings. Tirana: POLIS_Press. Próximo a publicar.

5 Cfr. Mark Blythe y Peter Wright, «Pastiche scenarios: Fiction as a resource for user centred design», *Interacting with computers* 18, no. 5 (2006): 1139-1164.

6 Cfr. Italo Calvino, *Invisible Cities* (Houghton Mifflin Harcourt, 1978).

el origen de muchas ciudades estaba íntimamente ligado a motivaciones religiosas⁷ y gran parte del patrimonio cultural, consagrado en los espacios urbanos del mundo, tenía, y aún tiene, funciones y deseos religiosos. La relación con lo sagrado en ciudades como Roma, Jerusalén, Atenas, Upsala, El Cairo o La Meca es parte constitutiva de la arquitectura de estas ciudades, pero también de su significado y percepción. El vasto patrimonio religioso que caracteriza a muchos centros urbanos no solo afecta la vida de sus habitantes, sino que plantea varios desafíos relacionados con la gobernabilidad, la preservación y la sostenibilidad⁸.

La importancia de la religión y la espiritualidad en los espacios urbanos, sin embargo, no se limita al pasado y al patrimonio cultural. Hoy, las religiones y la espiritualidad participan en la producción del espacio y en la creación de comunidades, configurando los espacios urbanos en diversos niveles. La convergencia existente entre la ciudad con el universo simbólico del ser humano continúa siendo una de las constantes del entorno urbano, incluso en una época tan dinámica y disruptiva como la actual. Más allá de ser el principal espacio de convivencia e intercambio entre sus habitantes, la ciudad refleja el *ethos* y el orden de una población⁹, haciendo visibles tanto las prácticas como los cambios que allí se desarrollan. La ciudad pudiera entonces catalogarse como el eje central de la conformación política, cultural y simbólica de las sociedades.

En ese entramado que distingue al entorno urbano, la religión ha sido una de las manifestaciones culturales más influyentes, permitiendo a las sociedades funcionar como un todo orgánico y no como grupos de individuos dispersos y desvinculados. Como asegura Pascal Boyer, «la religión no es sólo algo que se adhiere a la vida social, sino que organiza la vida social»¹⁰. En tal sentido, el modo en cómo las personas se relacionan entre ellas y con su entorno está íntimamente ligado a ciertas nociones y creencias íntimamente conectadas a agentes sobrenaturales, como pueden ser el poder y la presencia de los ancestros o la existencia de dioses y espíritus¹¹.

Las religiones también pueden proponer soluciones a algunos de los problemas que surgen de una economía globalizada. En un momento en el que la desindustrialización está afectando, por ejemplo, el tejido urbano de algunas ciudades occidentales, la religión

7 Cfr. Leon Geel & Jaco Bayers, «The apparatus theory: Religion in the city», *HTS Theological Studies* 74, no. 4 (2018): 1-9.

8 Cfr. Ismail Serageldin et al., *Historic cities and sacred sites: cultural roots for urban futures* (World Bank Publications, 2001).

9 Cfr. Lewis Mumford, *The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. Vol. 67 (Houghton Mifflin Harcourt, 1961).

10 Pascal Boyer, *Religion explained: The evolutionary origins of religious thought* (New York: Basic Books, 2001), 26.

11 Cfr. Boyer, *Religion explained: The evolutionary origins of religious thought*, 26.

ha sido considerada como uno de los factores que contribuyen a mantener unidas a las comunidades, haciendo de las mezquitas, gurdwaras, iglesias y sinagogas espacios sociales fundamentales¹². Además, la religión también se ha propuesto como una vía para enfrentar las crecientes amenazas ecológicas que enfrenta la humanidad. Por ejemplo, desempeñando un papel clave en la construcción de ciudades sostenibles en el sudeste asiático¹³ o reivindicando las relaciones entre el hombre y la naturaleza desde espacios comunes del área urbana, como sucede en Zurich, Estocolmo, Viena y Singapur.

Sin embargo, la religiosidad en las ciudades también puede contribuir a crear situaciones sociales complejas y, a veces, explosivas. Tal es el caso de los fundamentalismos: las prácticas religiosas extremas del cristianismo, el hinduismo, el islam o el judaísmo, por ejemplo, pueden tener un impacto profundo en los espacios y comunidades de las ciudades de todo el mundo¹⁴. La posmodernidad también ha visto un aumento en el número de religiones que conviven en las mismas áreas. Las ciudades multiculturales se caracterizan a menudo por la confluencia de muchas religiones y formas de religiosidad —a menudo a causa de las migraciones— capaces de tener efectos importantes en el tejido urbano¹⁵. Por lo tanto, debido al resurgimiento de viejas espiritualidades (como el neopaganismo o la brujería tradicional), la popularización de las prácticas religiosas orientales en Occidente (yoga y budismo) y la manifestación de nuevas formas de espiritualidades (Nueva Era, religiones parodísticas, Jedaismo, Tolkinistas, etc) la situación deviene aún más estratificada y compleja.

La ciudad, al fin y al cabo, sigue siendo un «centro sagrado», una autoimagen de sus habitantes reflejada en la arquitectura¹⁶. Además, comparte la misma organización espacial con la semiosfera, es decir, con el universo simbólico de la comunidad que la habita¹⁷. Por tal motivo, el futuro de las ciudades y de sus habitantes está estrictamente ligado al futuro de las religiones y la espiritualidad, un futuro que parece estar cada vez más integrado con las tecnologías digitales.

12 Cfr. Lowell Livezey, ed. *Public religion and urban transformation: Faith in the city*. Vol. 14 (Nueva York: NYU Press, 2000).

13 Cfr. Yamini Narayanan, «Religion, urbanism and sustainable cities in South Asia», en *Religion and urbanism: reconceptualising sustainable cities for South Asia*, ed. Yamini Narayanan (London: Routledge, 2015), 1-23.

14 Cfr. Nezar AlSayyad y Mejgan Massoumi, eds., *The fundamentalist city?: Religiosity and the remaking of urban space* (Londres: Routledge, 2010).

15 Cfr. Robert Orsi, *Gods of the city: Religion and the American urban landscape* (Indiana: Indiana University Press, 1999).

16 Cfr. Diana Eck, Diana L., «The city as a sacred center». *Journal of Developing Societies* 2 (1986): 149.

17 Cfr. Yuri Lotman, «L'architettura nel contesto della cultura», en *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione* (Bergamo: Moretti e Vitali. 1998).

3. Principios del transurbanismo

Los transhumanistas creen que el próximo paso de la tecnociencia es el de una integración radical de las tecnologías en el cuerpo humano. El potencial implícito que poseen estas tecnologías busca superar el entendimiento que se ha tenido hasta ahora sobre la humanidad para así dar lugar al individuo transhumano. En este nuevo estado, nuestra subjetividad se verá alterada a través de aumentos corporales, cognitivos y / o emocionales. Nuevas habilidades permitirían al transhumano comportarse diferente, así como la incorporación de prótesis tecnológicas en el cuerpo humano volverán su percepción de la realidad más sensible y eficiente.

El inicio del transhumanismo promete además una reestructuración completa de las ciudades. Al ser el entorno antrópico por excelencia, el espacio urbano reflejaría la condición de sus ciudadanos, adaptándose así a nuevas formas de ser vivido, habitado, y atravesado. Superaría incluso la concepción de la Smart City, imaginando a su vez una integración con los propios habitantes, también transhumanos. A este nuevo horizonte de las ciudades lo llamamos «transurbanismo»¹⁸. Este concepto se basa en la creencia de que los aumentos transhumanos cambiarán drásticamente la forma en que vivimos, experimentamos y le damos sentido a la ciudad.

Las ciudades y los ciudadanos, de hecho, se hacen los unos a otros: las ciudades hacen que la gente sea «educada» y «civil» (de las palabras griegas y latinas para «ciudad»); y los ciudadanos, a su vez, configuran sus ciudades en torno a ellos y en torno a su propia semiosfera. Según Lotman¹⁹. Los espacios urbanos son isomorfos a la semiosfera, debido a la(s) cultura(s) que los produjeron. Las dinámicas entre centro y periferia, propias de las dinámicas culturales, están grabadas en los espacios de la ciudad donde las edificaciones que representan al poder (iglesias, palacios, rascacielos) compiten por la centralidad y el protagonismo, mientras que los individuos y comunidades marginados son relegados a las periferias (tanto físicas como simbólicas). La ciudad, por lo tanto, se convierte en un modelo de su sociedad y su cultura: las describe en su morfología, pero también condiciona y socializa a sus habitantes a través de su forma y los valores que esta representa.

Thibault y otros²⁰ han investigado los posibles futuros de las ciudades transurbanas de acuerdo a seis dimensiones. Tres de ellas están relacionadas a diferentes dimensiones de los aumentos transhumanos: el corporal, el cognitivo y el emocional. En cambio las otras tres dimensiones están dedicadas a las dimensiones de la Smart

18 Término formulado por primera vez en Thibault et al., «Transurbanism: Smart Cities for Transhumans».

19 *Cfr.* Yuri Lotman, «L'architettura nel contesto della cultura».

20 *Cfr.* Thibault et al., «Transurbanism: Smart Cities for Transhumans».

City, particularmente a aspectos como el diseño, la gestión y lo social. Una vez cruzadas entre ellas, las dimensiones de lo transhumano y la Smart City generan otras nueve intersecciones –por ejemplo, los aumentos corporales en conjunción con el diseño– las cuales serían puntos de encuentro privilegiados para reflexionar y especular sobre futuras ciudades transurbanas.

A partir de tres de estas intersecciones el artículo propone algunos escenarios *pastiche*²¹: breves narraciones expuestas desde una visión utópica y distópica, las cuales se encuentran ambientadas en tres ciudades transurbanas ficticias: *Zemrude*, *Euphemia* y *Phyllis*. Cada una de estas ciudades, cuyos nombres están inspirados en Las Ciudades Invisibles de Ítalo Calvino, se caracterizan por una tecnología transhumana específica o un conjunto de tecnologías –mapeo emocional, movilidad transurbana, Internet de los ciudadanos– cuyos desafíos y potencialidades se exploran en cada escenario.

De manera similar, en el presente artículo presentaremos un nuevo escenario *pastiche* que aborda la compleja relación entre tecnociencia, ciudad y semiosfera descrita anteriormente. Este escenario propondrá una ciudad transurbana en la que el lento y estratificado trabajo de construcción y reconstrucción de espacios urbanos se ve enormemente acelerado por el desarrollo tecnológico, reflejando así los deseos de sus ciudadanos casi en tiempo real.

4. El futuro del tecnopaganismo

El tecnopaganismo es un término originado durante la década de los 90 para referirse tanto al aspecto espiritual existente en las redes digitales, como al uso de los dispositivos tecnológicos en prácticas ligadas al paganismo contemporáneo. Esta experiencia religiosa desde lo «online», si bien dinámica y disruptiva, es dependiente de los dispositivos tecnológicos de información. Por tal motivo, el tecnopaganismo pudiera entenderse como un ambiente híbrido donde tanto la tecnología como los sistemas de creencia se integran mutuamente, superando así algunos de los dualismos que han caracterizado la modernidad occidental como hombre/máquina, real/artificial, naturaleza/cultura²².

En el tecnopaganismo se aglutina de forma heterogénea una multiplicidad de prácticas y discursos, como son la cibercultura, las narrativas de ficción y las proyecciones utópicas/distópicas en relación a la tecnología, con narrativas religiosas cercanas al paganismo europeo, al chamanismo y a los misticismos orientales. Debido a tal evidente

21 Cfr. Mark Blythe y Peter Wright, «Pastiche scenarios: Fiction as a resource for user centred design».

22 Cfr. Dos Santos, «Tecnopaganesimo: Spiritualità Digital nella Contemporaneità».

opacidad estructural, sus orígenes resultan ambiguos y variables. Sin embargo, es posible detectar dos vertientes que clarificarían la aparición y consecuente desarrollo del término.

En el primero de los casos se tiene la cibercultura de los años 90, desarrollada principalmente en Silicon Valley, en la que tanto programadores como *geeks* de la tecnocultura concibieron al ciberespacio como ese «otro» lugar en el que manifestar la magia y alcanzar una reconexión espiritual²³. Ya Erick Davis, en su libro *Techgnosis*²⁴, se refería a estos individuos como «Tecnopaganos», pues en sus prácticas entrelazan lo digital con elementos comunes de la premodernidad, como son la magia y lo sobrenatural. Aquí, el universo cibernético es entendido como una esfera viva y mística que conectaría al viajero virtual con otras realidades y experiencias. Por lo tanto, las tecnologías computacionales pudieran permitir la manifestación de nuevas experiencias en relación a lo religioso.

Al contrario, en el segundo caso el tecnopaganismo sería la readaptación²⁵ *online* de diversas corrientes pertenecientes al paganismo contemporáneo, o neopaganismo²⁶. En este caso, el fenómeno tecnopagano sería el resultado de la migración de prácticas neopaganas al contexto *online*. Estas prácticas habrían encontrado en el medio digital el escenario idóneo para su desarrollo y diseminación, ya que no estarían delimitadas por condiciones como la geografía o la autoridad, facilitando así los encuentros entre participantes indistintamente de su locación.

Dicho término se ha venido utilizando cada vez menos. Sin embargo, creemos que la fuerte convergencia entre tecnologías y creencias espirituales poco ortodoxas

23 Estos escenarios, de hecho, desafían la actual tesis de la secularización – entendida como una continuación de los que Max Weber definió como el «disenchantment of the World». Max Webber, *Economy and Society* (California: University of California, 1978 [1921]), 506. [En español, «el desencanto del mundo»], en el que la racionalidad humana y el avance de la ciencia estaría acabando con el misterio o las creencias sobrenaturales del mundo. Es por ello que el desarrollo de la secularización se entendió como una consecuencia directa de la innovación tecnológica, ya que «la tecnología misma es la encapsulación de la racionalidad humana». Bryan Wilson, *Contemporary Transformations of Religion* (Oxford: Oxford University Press, 1976), 88. Sin embargo, si algunos fenómenos místicos y religiosos contemporáneos nacen desde la tecnología digital, entonces la actual relación del hombre con la innovación tecnológica no representaría una desconexión con la esfera de lo religiosos o lo sobrenatural.

24 Erik Davis, *Techgnosis: myth, magic & mysticism in the age of information* (California: North Atlantic Books, 2015).

25 Cfr. Douglas Cowan, *Cyberhenge: Modern Pagans on the Internet* (Nueva York: Routledge, 2005); Heidi Campbell, «Religious communication and technology», *Annals of the International Communication Association* 41, no. 3-4 (2017): 228-234.

26 El neopaganismo, también conocido como paganismo contemporáneo, es comúnmente descrito como un compendio de creencias politeístas, orientadas a la naturaleza, humanísticas, con inquietudes ecológicas y de carácter creativo Shawn Arthur, «Technophilia and Nature Religion: the Growth of a Paradox», *Religion*, no. 32 (2002): 303. El neopaganismo consta de varias tradiciones y comunidades, pero es esencialmente animista.

que el tecnopaganismo indicó en sus inicios no ha terminado. Al contrario, lejos de ser obsoleto este fenómeno ha ido mutando, siguiendo el desarrollo tecnocientífico que ha rediseñado las prácticas, las aplicaciones y los servicios de la red digital durante las últimas décadas. El tecnopaganismo, por lo tanto, es una manifestación contemporánea de naturaleza híbrida, compuesta por prácticas que comulgan entre lo primitivo, lo religioso y lo mágico con lo tecnológico, lo contemporáneo y lo racional²⁷.

4.1 Semillas Tecnopaganas

Lo que un momento se entendía como una espiritualidad individual, compleja y tecno-determinista, cambió radicalmente con la llegada masiva de las redes sociales. En el escenario actual, el tecnopaganismo se ha valido del avance tecnológico y el desarrollo del medio computacional para manifestar sus prácticas de un modo más colectivo e inmersivo. Otro aspecto fundamental es que si bien el término cayó en desuso a partir de la primera década del nuevo milenio, son cada vez más las manifestaciones que implícitamente responden al ideal tecnopagano. Algunos usuarios se descubren realizando performances religiosos desde ambientes virtuales, o simplemente amalgamando distintas prácticas pertenecientes al paganismo contemporáneo o a los misticismos orientales –en una suerte de sincretismo religioso digital– y proyectándolas en la estética de sus avatares y los mundos que construyen.

Hoy en día, las relaciones entre tecnologías digitales y espiritualidad no están reservadas a algunos *geeks* en Silicon Valley, sino que las experimenta, en cierta medida, una gran parte de la población mundial. Uno de los ejemplos más habituales es la experiencia que tienen muchos usuarios de Facebook con los perfiles de familiares fallecidos. La plataforma ofrece varias herramientas para conmemorar las cuentas de los usuarios o para crear páginas con el fin de recordar a los muertos: sin embargo, tales herramientas mejoran las posibilidades de explorar el propio dolor en Facebook²⁸, al permitir alguna forma de diálogo con el difunto²⁹. De esta manera, lo «online» se convierte en sinónimo de «trascendente» y la mensajería se convierte en un sustituto de la oración. Las redes sociales, desde esta perspectiva, se convierten en parte de una «ciber espiritualidad»³⁰. Por lo tanto, y teniendo en cuenta la persistencia de cuentas de usuarios

27 Cfr. Dos Santos, «Tecnopaganesimo: Spiritualità Digitale nella Contemporaneità».

28 Cfr. Patrick Stokes, «Ghosts in the machine: do the dead live on in Facebook?», *Philosophy & Technology* 25, no. 3 (2012): 363-379.

29 Cfr. Tero Karppi, «Death proof: on the biopolitics and noopolitics of memorializing dead Facebook users», *Culture Machine* 14 (2013): 1-20.

30 Cfr. Karen-Marie Yust; Brendan Hyde y Cathy Ota, «Cyber spirituality: Facebook, Twitter, and the adolescent quest for connection», *International Journal of Children's Spirituality* 15, no. 4 (2010): 291-293.

muestrados³¹, podríamos imaginar que el futuro de Facebook sería el de convertirse en una inmensa necrópolis digital.

Las tecnologías digitales, a su vez, ofrecen una multiplicidad de espacios que pueden ser destinados a prácticas espirituales. Unos de los espacios más recurrentes en los que se manifiesta el tecnopaganismo contemporáneo son las comunidades virtuales 3D, como *Second Life*, o los videojuegos de mundo abierto –en inglés, «sandbox»– en los cuales los individuos o grupos performan rituales, organizan reuniones o simplemente construyen templos y espacios sagrados que les permitan comulgar con lo divino y lo numinoso. Lo anterior coincidiría con lo que Mircea Eliade³² entendía como Hierofanía, un concepto en donde la representación de lo sagrado puede manifestarse en cualquier tipo de objetos, y espacios, incluso si no son de carácter físico.

El tema de la magia, recurrente en las tradiciones pertenecientes al paganismo contemporáneo, también ha conseguido nuevas expresiones en el escenario tecnopagano, en el que es común observar una mayor fusión entre magia ceremonial y tecnología a través de diversos software de realidad virtual. El usuario puede generar una experiencia más inmersiva a través de su avatar al momento de desarrollar rituales o habitar el entorno digital, alcanzando un estado similar al del acto mágico, mientras incorpora su propio cuerpo a través de un avatar. Por otra parte, el tecnopaganismo se ha adherido cada vez a lo que se conoce como chamanismo urbano, integrando en sus rituales cánticos y bailes del usuario físico acompañado de elementos o efectos originados por máquinas –luces de neón, música electrónica o transposición de imágenes digitales– que afectan la experiencia sensorial del participante.

Este modo de relacionarse con los objetos circundantes responde al concepto de animismo. Una condición muy ligada al pensamiento primitivo, capaz de tender un puente entre la naturaleza y la cultura³³, al atribuirle características subjetivas al ambiente material³⁴. Si para los «pre-modernos» una postura animista significaba que todas las criaturas y seres vivientes, así como a elementos de la naturaleza, tenían alma, en el escenario contemporáneo los objetos y estancias virtuales –al no ser considerados como artificiales– serían aptos para albergar lo sagrado y desarrollar experiencias con lo numinoso. Lo anterior viene de la mano con los presupuestos del post- y transhumanismo, en los que no sólo se reinventan las interacciones con otros objetos y entidades desde una

31 Cfr. Carl Öhman y David Watson, «Are the dead taking over Facebook? A Big Data approach to the future of death online», *Big Data & Society* (2019): 1-13.

32 Cfr. Mircea Eliade, *The sacred and the profane: The nature of religion*. Vol. 81 (Houghton Mifflin Harcourt, 1959), 11.

33 Cfr. Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*. Vol. 1 (Paris: Gallimard, 2005).

34 Cfr. Stef Aupers, «The Revenge of the Machines: On Modernity, Digital Technology and Animism», *Asian Journal of Social Science* 30, no. 2 (2002): 201.

perspectiva no instrumental, sino que se han ido estableciendo relaciones horizontales tanto con criaturas no humanas como con máquinas y otros dispositivos tecnológicos, compartiendo con ellos un estatus ontológico similar.

4.2 Espiritualidad transhumana

Si bien el progreso tecnocientífico ha abierto nuevas posibilidades para la espiritualidad, los mismos discursos e ideologías sobre la evolución tecnológica han sido a su vez señalados como espirituales. En tal sentido, la comprensión popular del transhumanismo –entendido como un sendero hacia la singularidad– es considerada por muchos como una ideología intrínsecamente religiosa³⁵. Incluso, algunas formas específicas de teología se han originado a partir de enfoques transhumanos, como es el caso de la «Teología de la liberación transhumana negra», basado en el transhumanismo y el cristianismo³⁶.

Por otro lado, el desarrollo tecnológico pareciera indicar la posibilidad de nuevas formas de interfaz y modos de interacción que pudieran proponer experiencias espirituales. Si la dimensión de realidad en la que el tecnopaganismo se ha venido desarrollando es en el ciberespacio, en un futuro no tan lejano las prácticas tecnopaganas comenzarán a trascender la interfaz gráfica a través de un mayor desarrollo de medios de realidad virtual y aumentada, manifestándose así en los espacios físicos del contexto *offline*. En estos casos, el tecnopaganismo estaría alcanzando uno de los principales objetivos que marcaron sus inicios y que a su vez se traduciría a una de las más recurrentes utopías tecnológicas: la fusión con la máquina.

Debido a que los fenómenos culturales religiosos están íntimamente expuestos y reconciliados con el ambiente social, el futuro tecnopagano extrapolaría su campo de acción al entorno físico, aumentado con tecnologías digitales. El tecnopaganismo, valiéndose de la ubicuidad e interconectividad de las redes digitales, extendería y conectaría sus prácticas a los espacios colectivos. Científicos, ingenieros, artistas y arquitectos –inspirados en los universos virtuales y en culturas como el cyberpunk– crearían espacios sagrados y mundos míticos en donde confluyen la tecnociencia, la magia y la integración con el mundo natural. El ciberespacio funcionaría entonces

35 Cfr. Abou Farman, «Mind out of place: Transhuman spirituality», *Journal of the American Academy of Religion* 87, no.1 (2019): 57-80; Aura-Elena Schussler, «Transhumanism as a new techno-religion and personal development: In the framework of a future technological spirituality», *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 18, no. 53 (2019): 92-106.

36 Cfr. Philip Butler, *Black Transhuman Liberation Theology: Technology and Spirituality* (Nueva York: Bloomsbury Academic, 2019).

como un reino mágico donde todo es posible –especialmente en su variante de realidad virtual– y qué mejor técnica de interfaz que los encantamientos mágicos.

Un punto importante a tomar en cuenta tiene que ver con las realidades extendidas –virtual y aumentada– y cómo los avances en el área están reconfigurando nuestras prácticas generadoras de sentido³⁷. Gracias a los efectos originados por el *digital embodiment*³⁸ y al efecto *Proteus*³⁹ estas realidades son, en cierta medida, capaces de unir cuerpo y máquina, proponiendo otras dimensiones en la relación humano-avatar⁴⁰. Sin embargo, los desarrollos tecnológicos actuales parecen prometer una interfaz aún más profunda con las máquinas. Si bien Nuralink promete ser la primera interfaz neuronal disponible comercialmente, ya se han probado las conexiones directas entre cerebros y vehículos, como en el caso de BrainDriver, un chip neuronal que permite conducir un automóvil con los pensamientos. Estos experimentos no se limitan a los humanos: por ejemplo, un experimento permitió a los monos conducir con la mente en sillas de ruedas.

No es tan difícil imaginar, por lo tanto, que en el futuro tales tecnologías irían más allá de una conexión entre el ser humano y la máquina, creando incluso vínculos con las mentes de otras criaturas orgánicas. En nuestro escenario pastiche hemos imaginado una tecnología que permite la «proyección» de los pensamientos así como la percepción del sujeto en otros actantes vivos, como los animales. Con Isaura exploramos ese futuro y las implicaciones que podría tener tanto a nivel espiritual como social.

5. Isaura, capital del tecnoanimismo

Situado en la intersección entre la dimensión social y la dimensión de los *aumentos físicos*, nuestro escenario sirve como una oportunidad para reflexionar sobre cómo las ciudades transurbanas reaccionarían a los aumentos corporales que permiten ir más allá de una conexión estricta entre cuerpo y espíritu. Entonces, ¿qué tipo de religiosidades podrían surgir de una experiencia mediada tecnológicamente, como la de habitar un cuerpo animal no humano? ¿Cómo percibirán los demás esas prácticas? ¿Cómo responderían las religiones tradicionales a tal desdibujamiento de las fronteras de

37 Cfr. Federico Biggio; Victoria Dos Santos y Gianmarco Thierry Giuliana, eds., *Meaning-Making in Extended Reality* (Roma: Aracne, 2020).

38 Cfr. N. Katherine Hayles, *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics* (Chicago: University of Chicago Press, 2008).

39 Cfr. Nick Yee y Jeremy Bailenson, «The Proteus effect: The effect of transformed self-representation on behavior», *Human communication research* 33, no. 3 (2007): 271–290.

40 El avatar –aquel término que a menudo se usa para indicar la presencia de un individuo en el mundo virtual– es la representación gráfica del usuario cuyo origen, en sánscrito, deriva del contexto religioso hinduista.

la humanidad? ¿Afectaría esto la oposición entre naturaleza y cultura, tan profundamente arraigada en nuestra cultura?

En esta sección, primero describimos brevemente la ciudad de Isaura, y luego, para dar cuenta de las muchas posibles implementaciones de tales tecnologías, adoptaremos las perspectivas de dos ciudadanos transhumanos que viven en la versión utópica y distópica de Isaura.

En *Las Ciudades Invisibles* de Ítalo Calvino, Isaura es una ciudad que fue construida sobre un lago subterráneo. La forma de la ciudad es la misma que la forma del lago, incluso si este último es invisible bajo tierra. La ciudad cuenta con innumerables bombas, molinos y baldes que los ciudadanos utilizan para sacar el agua del lago. Esta relación específica con la fuente de vida oculta de la ciudad ha dado lugar a dos religiones. Una afirma que los dioses moran en las aguas oscuras del lago, la otra insiste que las divinidades se encuentran en los artefactos tecnológicos que recuperan mecánicamente el agua y la llevan a la superficie. Creemos que esta imagen describe bien los rasgos clave de nuestra ciudad transurbana: la intersección de la espiritualidad, por un lado, con los procesos naturales que moldean la vida urbana, y por otro lado, con la tecnología que nos permite entrar en contacto con lo divino.

En nuestra Isaura, ha surgido una nueva tecnología que permite vínculos cerebrales directos entre humanos y animales: Las personas pueden habitar los cuerpos de sus mascotas, u otras criaturas, a través de una conexión íntima y amistosa. Este modo de experimentar otros cuerpos y capacidades ha afectado fuertemente las creencias espirituales de muchos de los habitantes, los cuales han comenzado a mirar de una manera diferente a las tantas criaturas vivientes que residen en Isaura. En torno a esta forma de tecnoanimismo fueron emergiendo nuevas religiosidades que han influido en varios espacios urbanos. En el siguiente escenario pastiche describiremos los resultados tanto utópicos como distópicos de estos cambios tecnológicos y culturales.

Utópica:

Anoche, por primera vez, pude experimentar una proyección total. En el pasado ya había intentado, a través de la realidad virtual, ver mi apartamento desde el punto de vista de mi gato. Divertido, seguro, pero ciertamente no tiene nada que ver con la experiencia sensorial y espiritual de ayer. Ahorré durante dos años para poder pagar la conexión neuronal para mí y para Lilli, mi gata. Comencé a ahorrar algo de dinero desde que empecé a salir con los primeros grupos tecnoanimistas. Durante meses y meses me contenté con acompañar a los demás, en hacer de «pastora» de los animales en los que se

proyectaban mis compañeros. Incluso solo imaginar cómo debería verse la ciudad en sus ojos me hizo soñar, pero anoche, finalmente, ¡yo también pude probarlo!

Hay un bonito parque en mi barrio, uno de los más bonitos de Isaura, que básicamente ha sido reapropiada por grupos como el mío. Vamos a menudo, incluso dos veces por semana. ¿Cómo siquiera comenzar a describir mi relación con esos espacios cuando era una invitada en el cuerpo de Lilli? Los olores, los colores... ¡Pero también la posibilidad de trepar a los árboles, revolcarse en la hierba! Me he considerado una tecnoanimista desde hace poco más de dos años, pero sólo lo entendí verdaderamente el día de ayer. Después de experimentar la cantidad de vida que anima el parque y que fluye libremente por nuestra ciudad, ¿cómo puede alguien quedar insensible ante tal experiencia? ¿Cómo podría uno imaginarse que toda esta vida no tiene alma, ni dignidad, ni capacidad para conectarnos con algo más grande? Isaura está viva, repleta de las almas de muchas criaturas humanas y no humanas. Y quiero dedicar mi vida a profundizar mi conexión espiritual con toda esta vida.

Distópica:

Nos mudamos al nuevo vecindario justo antes del comienzo del año escolar. Recuerdo bien la última asamblea de padres de la escuela de mi hija, cuando se votó por la prohibición de estudiantes tecnoanimistas. Recuerdo a la madre de uno de los compañeros de clase de mi hija entonando palabras como «zoofilia» y «bestialidad» frente a la asamblea, mientras aseguraba que nuestra espiritualidad es una ofensa a Dios y una depravada corrupción de lo moral. Incluso se atrevió a decir que nuestros hijos son poco más que «mascotas». Apreté con fuerza el brazo de mi marido, lívida de rabia, mientras me llenaba de indignación y vergüenza. Como si la belleza indescriptible de una proyección total, de la increíble posibilidad de estar alojado, durante unas horas, en el cuerpo de un animal, fuera sólo una excusa para fiestas depravadas. Como si nuestros intentos de conectarnos con los espíritus que pueblan Isaura no fueran más que un pretexto para desahogar lujurias inconfesables.

Por eso nos mudamos aquí. Todo el barrio que rodea el parque está habitado por otros como nosotros. Aquí podemos vivir un poco resguardados del odio y desprecio de la sociedad. No me hago ilusiones, sé lo que es. Vivimos en un gueto.

Sin embargo, al menos aquí estamos protegidos. La semana pasada, un cuidador de perros fue atacado por una banda de fundamentalistas, que lo habían confundido con uno de nuestros «pastores». Salió con algunos moretones, pero todos los perros que estaban con él fueron asesinados. La sola idea de todas esas vidas apagadas por el odio me horroriza. Solo queremos que la gente comprenda la importancia de los seres vivos

que nos rodean. Darse cuenta de que la tecnología actual nos permite reconectarnos con la espiritualidad profunda que envuelve al universo. ¿Por qué tanto odio? ¿Por qué las religiones oficiales nos señalan como degenerados? ¿Por qué nuestra propia ciudad nos empuja a un gueto?

6. Implicaciones para el presente

Descola⁴¹ describe cuatro modos de identificación que regulan las relaciones que los humanos tienen con otros seres, así como con constructos como la naturaleza y la cultura. En su enfoque, se centra en dos dimensiones ontológicas principales, la interioridad y la fisicalidad. Según Descola, las similitudes y disimilitudes –construidas culturalmente– entre los seres, según estas categorías, forman una especie de ecología de las relaciones que resalta cuatro ontologías: naturalismo, analogismo, animismo y totemismo (Cuadro. 1).

Cuadro. 1: Tabla de relaciones ontológicas entre cultura y naturaleza, según Descola (2005).

	FISICALIDADES (SIMILARES)	FISICALIDADES (DIFERENTES)
Interioridades (similares)	Totemismo	Animismo
Interioridades (diferentes)	Naturalismo	Analogismo

Las culturas occidentales contemporáneas adoptan un enfoque naturalista del mundo: ven una continuidad biológica entre los humanos y otros animales, pero sin embargo postulan una diferencia tanto interna como ética y jurídica con el resto de los seres vivos. Sin embargo, los desarrollos tecnológicos que planteamos en la ciudad Isaura desafían fuertemente esta ontología. La posibilidad de habitar el cuerpo de otros animales contradice la idea de una diferencia en las «interioridades», mientras que la experiencia sensorial radicalmente diversa en los diferentes cuerpos refuerza la percepción de disimilitud en las «fisicalidades». Como hemos visto en nuestros escenarios, esto podría generar una ontología animista, que reemplazaría y/o desafiaría en ciertos puntos a la visión naturalista. Es probable que estallen los conflictos entre estas dos formas diferentes de definir a la humanidad y su posición en el universo.

41 Cfr. Descola, *Par-delà nature et culture*.

Si bien es probable que Isaura nunca llegue a materializarse –al menos no como lo describimos– nuestro escenario señala un posible desarrollo social relacionado con el transurbanismo: el de un alejamiento del naturalismo. Los fenómenos de avatarización podrían tener un impacto profundo en la forma en que percibimos y concebimos la relación entre la humanidad y la naturaleza. Esto, a su vez, tendrá un impacto profundo en los espacios urbanos.

Por un lado, nuestras sociedades podrían volverse cada vez más animistas, difuminando las fronteras entre humanos, animales no humanos y máquinas, a la vez que desarrollan un paradigma verdaderamente posthumano.

Tanto la comprensión como el uso del desarrollo tecnológico podrían entonces estar profundamente conectados a los ideales religiosos, ya que en vez de considerarse como artificiales serían más bien una entidad íntimamente relacionada con nosotros y con la vida en general. Una roca, un árbol, un automóvil o una computadora alcanzarían el mismo estatus de ser vivo. Es por ello que en las prácticas tecnopaganas vinculadas al animismo –sea en el contexto digital como el físico– las relaciones con otras especies u «objetos» serían de carácter horizontal; es decir, sin la separación antropocéntrica que caracteriza como inferior todo lo que no pertenezca a la esfera humana.

Por otro lado, esta redefinición de los actores urbanos supondría una redefinición de lo que entendemos como «ciudadanos» y, por tanto, de la propia ciudad. A diferencia de las religiones monoteístas –como la judeocristiana– en las que el aspecto teológico se encuentra concentrado en el templo o el lugar sagrado, la ciudad tecnopagana se inspiraría en aquellas pertenecientes a las civilizaciones pre-cristianas de Europa, América y Asia⁴², en el que la esfera de lo religioso determinaba el diseño de la ciudad y la disposición de las estructuras. En tal sentido, el tecnopaganismo afectaría el modo en el que los ciudadanos se relacionan con su entorno, ya que el propio carácter inmanente de lo divino volvería a la ciudad como un todo sagrado.

Los espacios de la ciudad se reorientarán para así responder a las necesidades de esta «ciudadanía redefinida». De hecho, es posible encontrar en algunas ciudades y pueblos ciertas estructuras dedicadas a otros seres no humanos: desde parques para patos y puentes de cangrejos, hasta pasos subterráneos para sapos. Sin embargo, en la mayoría de las ciudades contemporáneas la mayor parte de las medidas –por ejemplo, la arquitectura hostil hacia las palomas, el control de plagas, el asesinato de animales

42 Según Eck, «The city as a sacred center», en el caso de Asia «the founding of cities was clearly a ritually prescribed matter, with the center of the city marked, its circumference, gateways, and street patterns carefully laid out», 3. Por ejemplo, en la India se encuentra el Manasara Silpa Sastra, el cual «contains the plans, sacred geometry, and ritual prescriptions for establishing a mandala of deities in the layout of temples and towns alike» (*ibid*).

callejeros, entre otros— afectan notablemente la supervivencia de estas criaturas. Al contrario, en el caso de las ciudades animistas transurbanas se tendrá que atender a una «sociedad» heterogénea. Esto a partir de espacios menos antropocéntricos que se adapten a las necesidades y los deseos de los ciudadanos no humanos.

Finalmente, los espacios urbanos concentrarán e incorporarán las tensiones que surgen de un cambio hacia el animismo y su conflicto con concepciones naturalistas más arraigadas. Es probable que este conflicto afecte a la ciudad en varios niveles. A nivel religioso, los templos de las religiones tradicionales y los nuevos espacios de prácticas animistas podrían convertirse en nodos centrales del conflicto. Como sucede hoy en día en las comunidades multiculturales, es posible que estos lugares necesiten ser protegidos activamente o separados por barreras físicas. Al mismo tiempo, también se podría alterar la demografía de la ciudad: Guetos, comunidades cerradas y muros surgirían en todas las Isauras futuras. La parcelación de ciudades como Jerusalén y Belfast podría, trágicamente, volverse un factor común.

Entonces, ¿qué significa todo esto para las ciudades de hoy? ¿Cómo podemos evitar la realización de una Isaura distópica y, en cambio, presionar por una utópica? Una opción sería abrir el camino a la transmetrópolis animista, preparando el sustrato educacional, ideológico y político que se necesitará en el futuro. En lugar de esperar a que los avances tecnológicos nos obliguen a hacer estallar las contradicciones del naturalismo, podríamos allanar el camino para un nuevo animismo. Varias formas de activismo cyborg⁴³ y xenofeminismo⁴⁴, de hecho, van ya en esa dirección. Abrazar el lado posthumano del transhumanismo, entonces, podría ser la mejor manera de prepararnos para la llegada de Isaura.

7. Conclusión

En nuestro artículo hemos investigado las conexiones profundas e intrínsecas que existen —y han existido— entre la espiritualidad y las ciudades. Hemos visto cómo estas conexiones, aunque muy notables en el pasado, todavía dan forma a los espacios urbanos de hoy y están grabadas en todas las dimensiones de la vida urbana. Con la aparición de ciudades transurbanas, donde la tecnología distorsionará y saturará los cuerpos de los ciudadanos así como los espacios de la ciudad, la espiritualidad podría

43 Cfr. Donna Haraway, «A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late 20th century», en *The international handbook of virtual learning environments* (Dordrecht: Springer, 2006), 117-158.

44 Cfr. Laboria Cuboniks, *The Xenofeminist manifesto: a politics for alienation* (Verso Trade, 2018).

jugar un papel importante en nuestras relaciones con la tecnología misma, así como con cualquier otro actor.

Centrándonos en instancias tecnopaganas y tecnologías de avatarización, hemos imaginado Isaura: una ciudad transurbana donde los ciudadanos humanos pueden sumergirse en cuerpos animales y experimentar la ciudad de una manera diferente. Esta práctica plantea una comprensión animista de la realidad que podría conducir a la creación de espacios urbanos más heterogéneos y acogedores, pero también a tensiones, conflictos y la creación de posibles guetos. Usando la ecología de relaciones de Descola, hemos investigado cómo el desarrollo tecnológico podría generar en las culturas occidentales una transición desde el naturalismo al animismo. Por lo tanto, y luego de una posterior reflexión sobre las consecuencias de estos cambios, hemos considerado que el prepararnos como sociedades para un posible futuro animista –desde un punto de vista ideológico, educacional y político– podría facilitar una transición pacífica para un futuro no muy lejano.

Otro punto importante surgido de esta investigación, es que si observamos cuidadosamente las religiones que van emergiendo en nuestra contemporaneidad es posible anticipar cómo la ubicuidad tecnológica ha venido desafiando los dualismos trascendentales de la modernidad. Naturaleza, *téchne* y espiritualidad no son categorías excluyentes u opuestas. Al contrario, su conjunción puede generar escenarios funcionales y sostenibles como la ciudad Isaura.

Referencias

- AlSaiyad, Nezar y Massoumi, Mejgan, eds. *The fundamentalist city?: Religiosity and the remaking of urban space*. Londres: Routledge, 2010.
- Arthur, Shawn. «Technophilia and Nature Religion: the Growth of a Paradox». *Religion*, no. 32 (2002): 303-314.
- Aupers, Stef. «'The Force is Great' Enchantment And Magic in Silicon Valley». *Masaryk University Journal of Law and Technology* 3, no. 1 (2009): 153-173.
- Aupers, Stef. «The Revenge of the Machines: On Modernity, Digital Technology and Animism». *Asian Journal of Social Science* 30, no. 2 (2002): 199-220.
- Biggio, Federico, Dos Santos, Victoria y Gianmarco Thierry Giuliana. *Meaning-Making in Extended Reality*. Roma: Aracne, 2020.
- Blythe, Mark A. y Wright, Peter C. «Pastiche scenarios: Fiction as a resource for user centred design». *Interacting with computers* 18, no. 5 (2006): 1139-1164.
- Boyer, Pascal. *Religion explained: The evolutionary origins of religious thought*. Nueva York: Basic Books, 2001.
- Brasher, Brenda. *Give me that online religion*. San Francisco: Jossey-Bass, 2001.
- Butler, Philip. *Black Transhuman Liberation Theology: Technology and Spirituality*. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2019.
- Calvino, Italo. *Invisible cities*. Houghton Mifflin Harcourt, 1978.
- Campbell, Heidi. «Internet and religion». *The handbook of internet studies* 11 (2011): 232-250.
- Campbell, Heidi. «Religious communication and technology». *Annals of the International Communication Association* 41, no. 3-4 (2017): 228-234.
- Cowan, Douglas. *Cyberhenge: Modern pagans on the internet*. Nueva York: Routledge, 2005.
- Cuboniks, Laboria. *The Xenofeminist manifesto: a politics for alienation*. Verso Trade, 2018.
- Davis, Erik. *Techgnosis: myth, magic & mysticism in the age of information*. California: North Atlantic Books, 2015.
- Davidson, Markus. «Fiction-based religion: Conceptualizing a new category against history-based religion and fandom». *Culture and Religion* 14, no 4 (2013): 378-395.

- Deal, William y Beal, Timothy. *Theory of Religious Studies*. New York: Routledge, 2004.
- Descola, Philippe. *Par-delà nature et culture*. Vol. 1. Paris: Gallimard, 2005.
- Dos Santos, Victoria. «Tecnopaganesimo: Spiritualità Digital nella Contemporaneità». *Religio: Collana di Studi del Museo delle Religioni «Raffaele Pettazzoni»*, Próximo a publicar.
- Eck, Diana L. «The city as a sacred center». *Journal of Developing Societies* 2 (1986): 149.
- Eliade, Mircea. *The sacred and the profane: The nature of religion*. Vol. 81. Houghton Mifflin Harcourt, 1959.
- Farman, Abou. «Mind out of place: Transhuman spirituality». *Journal of the American Academy of Religion* 87, no.1 (2019): 57-80.
- Geel, Leon y Beyers, Jaco. «The apparatus theory: 'Religion in the city'». *HTS Theological Studies* 74, no. 4 (2018): 1-9.
- Haraway, Donna. «A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late 20th century». En *The international handbook of virtual learning environments*. Dordrecht: Springer, 2006.
- Hayles, N. Katherine. *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Karppi, Tero. «Death proof: on the biopolitics and noopolitics of memorializing dead Facebook users». *Culture Machine* 14 (2013): 1-20.
- Lefebvre, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.
- Livezey, Lowell, ed. *Public religion and urban transformation: Faith in the city*. Vol. 14. Nueva York: NYU Press, 2000.
- Lotman, Yuri Mikhailovich. «L'architettura nel contesto della cultura». En *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*. Bergamo: Moretti e Vitali, 1998.
- Mazzucchelli, Carlo. *Nei labirinti della tecnologia*. Milano: Delos Digital, 2014.
- Mumford, Lewis. *The city in history: Its origins, its transformations, and its prospects*. Vol. 67. Houghton Mifflin Harcourt, 1961.
- Narayanan, Yamini. «Religion, urbanism and sustainable cities in South Asia». En *Religion and urbanism: reconceptualising sustainable cities for South Asia*, ed. Yamini Narayanan, 1-23. London: Routledge, 2015.
- Orsi, Robert. *Gods of the city: Religion and the American urban landscape*. Indiana: Indiana University Press, 1999.
- Pesce, Mark. «True magic». En *True Names and the Opening of the Cyberspace Frontier*, ed. James Frenkel, 221-238. New York: Tom Doherty Associates, 2001.

- Serageldin, Ismail, Ephim Shluger y Joan Martin-Brown, eds. *Historic cities and sacred sites: cultural roots for urban futures*. World Bank Publications, 2001.
- Schussler, Aura-Elena. «Transhumanism as a new techno-religion and personal development: In the framework of a future technological spirituality». *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 18, no. 53 (2019): 92-106.
- Stokes, Patrick. «Ghosts in the machine: do the dead live on in Facebook?». *Philosophy & Technology* 25, no. 3 (2012): 363-379.
- Thibault, Mattia, Oğuz “Oz” Buruk, Seda Suman Buruk & Juho Hamari. «Transurbanism: Smart Cities for Transhumans». *DIS '20: Proceedings of the 2020 ACM Designing Interactive Systems Conference*, (2020): 1915–1928.
- Thibault, Mattia, Oğuz “Oz” Buruk and Seda Suman Buruk «Tekhla: The production of space in a transurban city» *Tirana Architecture Week Conference Proceedings*. Tirana: POLIS_Press. Próximo a publicar.
- Vecoli, Fabrizio. *La Religione ai Tempi del Web*. Roma-Bari: Laterza, 2013.
- Webber, Max. *Economy and Society* (Two volumes). California: University of California, 1978 [1921].
- Wertheim, Margaret. *The pearly gates of cyberspace: A history of space from Dante to the Internet*. Nueva York: WW Norton & company, 2000.
- Wilson, Bryan. *Contemporary Transformations of Religion*. Oxford: Oxford University Press, 1976.
- de Witte, Marleen. «Religion and Media». *The International Encyclopedia of Anthropology*, (2018): 1-5.
- Yust, Karen-Marie, Hyde, Brendan y Ota, Cathy. «Cyber spirituality: Facebook, Twitter, and the adolescent quest for connection». *International Journal of Children's Spirituality* 15, no. 4 (2010): 291-293.

Resumen

Tomando como punto de partida la noción de *Uncanny Valley* presentada por Masahiro Mori, se lleva a cabo una revisión de los vestigios que su traducción al inglés presenta. En particular, se estudian ciertas reflexiones de Jentsch y Freud en torno a la palabra *unheimlich* y a la sensación inquietante que señala. De este modo, lo ominoso o inquietante se convierte en el hilo conductor que permite dilucidar el surgimiento de un mundo posthumano, mundo que ya se anunciaba con la llegada del autómatas humanoide.

Palabras clave: ominoso, inquietante, valle, posthumano, robot.

Abstract

Taking as a starting point the notion of *Uncanny Valley* presented by Masahiro Mori, a review of the vestiges that its English translation presents is carried out. In particular, certain reflections by Jentsch and Freud are studied around the word *unheimlich* and the disturbing feeling it points out. In this way, the ominous or unsettling becomes the common thread that allows us to elucidate the emergence of a posthuman world, a world that was already announced with the arrival of the humanoid automata.

Keywords: Ominous, Uncanny, Valley, Posthuman, Robot.

I Universidad Simón Bolívar.

Pende sobre nosotros una sensación —inquieta pero consistente—
de obsolescencia de lo humano, como si su propia definición se viera amenazada.¹

Kevin Power, *¿De quién es este cuerpo?*

α. Proemio

Cuando dirigimos nuestra atención hacia las afinidades entre el hombre y la máquina, podemos notar que una de las tendencias más predominantes ha sido aquella que busca asemejar la máquina al hombre. En efecto, la robótica lleva muchos años creando robots que imitan lo humano. Desde esta perspectiva es común considerar que las máquinas habitan el mundo de los hombres, después de todo, son nuestra creación. Por ejemplo, en las historias de ciencia ficción estos autómatas o robots humanoides a veces se acomodan pacíficamente a las maneras humanas, y en otras ocasiones se rebelan con la intención de implantar sus propios modos o su propia especie. Sin embargo, cuando la división hombre/máquina se difumina hay una implosión de lo humano, de su definición, de su imagen, pero sobre todo de su sentir, de aquello que siente como suyo, su propio cuerpo, su propio mundo. A continuación, pretendo mostrar cómo el robot humanoide anuncia, desde su llegada, nuestra caída en otra Tierra. Esta *segunda caída* nos coloca en un mundo posthumano, valle nocturno, que se caracteriza por suscitar en nosotros una profunda inquietud.

En 1970, un experto en robótica japonés publica un brevísimo ensayo en la revista *Enajii*, publicada por *Esso*, una subsidiaria japonesa de *Standar Oil Co. Inc.* La publicación era de baja difusión, prácticamente desconocida incluso en Japón. Quizás por esta razón el ensayo y su autor pasaron completamente desapercibidos, al menos hasta la conferencia sobre robots humanoides de 2005, *IEEE Robotics and Automation Society International Conference on Humanoid Robots*.² De aquí en adelante, Masahiro Mori y su ensayo *Bukimi no tani Genshō*³ o, como ha llegado a ser conocido, *The Uncanny Valley*, son un referente en cualquier discusión sobre robótica, especialmente cuando se

1 Kevin Power, «¿De quién es este cuerpo?», en *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, ed. David Pérez (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004), 187.

2 Así lo confiesa el propio autor en una conocida entrevista. Cfr. Norri Kageki, «An Uncanny Mind: Masahiro Mori on the Uncanny Valley and Beyond,» *IEEE Spectrum*, junio 2012. Último acceso Abril 26, 2021. <https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/an-uncanny-mind-masahiro-mori-on-the-uncanny-valley>

3 Cfr. Masahiro Mori, «Bukimi no tani Genshō», *Energy* 7, 4 (1970): 33-35. <https://www.getrobo.com>

habla de la relación entre el hombre y la máquina.⁴ *The Uncanny Valley* es el concepto o intuición fundamental que le da título al ensayo, y que Mori enuncia del siguiente modo: «I have noticed that, in climbing toward the goal of making robots appear like a human, our affinity for them increases until we come to a valley, which I call the *uncanny valley*».⁵ Para Mori, en el ejercicio de la robótica y en su continuo esfuerzo por hacer robots semejantes a los humanos, puede notarse una respuesta más empática en los hombres, una sensación de mayor familiaridad o afinidad hacia los robots cuando estos son más semejantes a nosotros. No obstante, esa relación entre semejanza y afinidad no es lineal, pues una vez alcanzado cierto grado de apariencia humana ocurre que, a la menor discrepancia con lo humano, el robot ya no nos produce familiaridad sino una sensación inquietante. Esta caída en la curva, este *valle*, es el *Bukimi no tani* o *Uncanny Valley*. Más allá del valle, como puede verse en el gráfico de Mori (Fig. 1), nos encontramos con una «persona sana», que correspondería a la mayor semejanza y, por lo tanto, a la mayor afinidad. El gráfico de Mori, su intuición, y las nociones que allí se expresan han estado envueltas en todo tipo de polémicas, en gran medida por la pretensión científica que algunos han querido encontrar en ellas, por este motivo Mori ha subrayado que su ensayo fue, ante todo, «a piece of advice from me to people who design robots rather than a scientific statement».⁶ Pero la polémica hacia la cual quiero dirigir mi atención está relacionada con la traducción al inglés del ensayo que fue, por supuesto, originalmente escrito en japonés.

La primera traducción oficial publicada en inglés del ensayo *Bukimi no tani Genshō* fue realizada por el profesor Karl F. MacDorman en el año 2005.⁷ Luego, en el 2012, junto con Norri Kageki, publicaría una traducción revisada y autorizada por el propio Mori.⁸ Según cuenta MacDorman, la primera traducción la hizo simplemente como referencia personal, se tardó poco más de una hora con la ayuda de un colega japonés, y agrega: «Over the years, that sloppy translation became a kind of reference for those interested in the uncanny valley, so I felt obligated to fix it and have spent orders

4 Según señala Robertson, el número de artículos que versan sobre el *Uncanny Valley* se han multiplicado a casi cinco mil en los últimos diez años. Cfr. Jennifer Robertson, *Robo sapiens japonicus: Robots, gender, family, and the Japanese nation* (California: University of California Press, 2018), 156. Y agrega: «These data are from a Google Scholar search for articles on or invoking the ‘uncanny valley’ between 1970 and 2016». Robertson, *Robo sapiens japonicus*, 213, nota 10.

5 Masahiro Mori, «The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori», trad. Karl F. MacDorman y Norri Kageki. *IEEE Spectrum*, junio 2012. Último acceso Abril 26, 2021. <https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>

6 Norri Kageki, «An Uncanny Mind: Masahiro Mori on the Uncanny Valley and Beyond».

7 Cfr. Karl F. MacDorman, «Mortality salience and the uncanny valley», *Proceedings of the IEEE-RAS International Conference on Humanoid Robots* (diciembre, 2005): 339-405, doi: 10.1109/ICHR.2005.1573600

8 Cfr. Masahiro Mori, «The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori».

of magnitude more time doing just that».⁹ En su nueva traducción MacDorman mantiene «Uncanny Valley» para traducir «Bukimi no tani», pues los entendidos de habla inglesa ya se habían familiarizado con dicha traducción. No obstante, MacDorman quería cambiar *Uncanny Valley*, pues muchos consideran evidente que una mejor traducción sería *Valley of Eeriness* o *Valley of eerie feeling*.¹⁰ La acuñación «Uncanny Valley» es anterior a MacDorman, se remonta a 1978 cuando la curadora, crítico de arte y editora británica Jasia Reichardt, alude a la teoría de Mori en su libro *Robots: Fact, Fiction and Prediction*.¹¹ Ahora bien, aunque no sea la mejor traducción posible, *Uncanny Valley* arrastra consigo un conjunto de reflexiones que, como espero mostrar en las páginas siguientes, puede brindar la luz o la oscuridad necesarias para dilucidar cuál es nuestro lugar en un mundo posthumano.

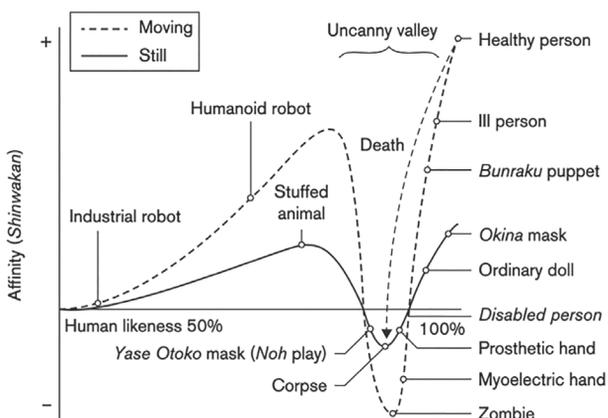


Figura 1. Gráfico del *Bukimi no tani* o, como fue traducido al inglés: *Uncanny Valley*. Adaptación de Jennifer Robertson a la versión combinada de Karl MacDorman.¹²

- 9 Jeremy Hsu, «Robotics' Uncanny Valley Gets New Translation.» *Livescience*, junio 2012. Último acceso Abril 26, 2021. <https://www.livescience.com/20909-robotics-uncanny-valley-translation.html>
- 10 En efecto, MacDorman se refería a *bukimi* como *eerie*. Cfr. Robertson, *Robo sapiens japonicus*, 156. Robertson ofrece sus propias consideraciones respecto a la traducción más adecuada: «I should note here that *bukimi* is more accurately translated as a 'bad (*bu*) feeling (*kimi*)' in the sense of spooky, eerie, disconcerting, or frightening. 'Valley of eerie feeling' is closer to Mori's meaning.» Robertson, *Robo sapiens japonicus*, 153. Por su parte, Hsu afirma llanamente que *Bukimi no tani* ni siquiera es una traducción directa de *The Uncanny Valley*, por lo tanto, «a more accurate translation is 'Valley of Eeriness.'» Hsu, «Robotics' Uncanny Valley Gets New Translation.» Para un análisis más detallado de la traducción, cfr. Frank Earl Pollick, «In Search of the Uncanny Valley», *User Centric Media* 40 (Diciembre 2009): 71. doi: 10.1007/978-3-642-12630-7_8
- 11 Cfr. Jasia Reichardt, *Robots: Fact, Fiction and Prediction* (Londres: Thames and Hudson, 1978), 25-26; Robertson, *Robo sapiens japonicus*, 155 y ss.
- 12 Robertson, *Robo sapiens japonicus*, 157, fig. 25.

β. Vestigios

La historia detrás de esta acuñación popular nos conduce hasta Ernst Jentsch, médico alemán que en 1906 publica *Zur Psychologie des Unheimlichen* (*Psychology of the uncanny*).¹³ Ensayo que probablemente se hubiese mantenido en lo recóndito si no fuese gracias a la mención, nada banal, que realiza otro psicoanalista: en su texto *Das Unheimliche* (Lo ominoso), publicado en 1919, Freud destaca el trabajo de E. Jentsch como el único, dentro de la bibliografía médico-psicológica en lengua alemana, que estudia el problema de lo ominoso.¹⁴ Sin embargo, no es mucho lo que Freud le reconoce, de hecho, considera que el trabajo de Jentsch es poco exhaustivo y, en resumen, lo reduce a la ecuación: «ominoso = no familiar».¹⁵ Lo cierto es que la ecuación, por muy bella o compleja que pudiera ser, no da cuenta de las reflexiones de Jentsch que, como veremos, se caracterizan por sus cuidados matices.

La reflexión sobre lo ominoso comienza por la palabra alemana *Unheimliche*, y solo después se refiere a las experiencias o sensaciones que con ella se intentan nombrar. Pienso que esta forma de acercarse al problema, acaso prudente, indica el lugar en las sombras que ocupa, su naturaleza sinuosa. Por contraste, la palabra se muestra como algo sólido a lo que aferrarse.¹⁶ En efecto, el estudio de Jentsch empieza dilucidando qué dice la palabra *Unheimliche*:

Without a doubt, this word appears to express that someone to whom something 'uncanny' happens is not quiet 'at home' or 'at ease' in the situation concerned, that the thing is or at least seems to be foreign to him. In brief, the word suggests

13 Cfr. Ernst Jentsch, «On the psychology of the uncanny.» *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 2, no. 1 (1997), 7-16.

14 Sobre su estudio bibliográfico, Freud también señala la omisión de «lo ominoso» en las «prolijas exposiciones de la estética». Sigmund Freud, «Lo ominoso», en *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (el 'Hombre de los lobos' y otras obras (1917-1919))*, ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1975), 219.

15 Freud, «Lo ominoso», 221.

16 La palabra alemana «unheimliche» ha sido usualmente traducida al inglés como «uncanny», y al español como «inquietante», «ominoso» o «siniestro». Por ejemplo, el ensayo *Das Unheimliche* de Freud se traduce al inglés como «The Uncanny», y al español como «Lo ominoso» o «Lo siniestro», cfr. James Strachey, nota introductoria a *Lo ominoso*, en *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (el 'Hombre de los lobos' y otras obras (1917-1919))*, ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1975). El artículo de Jentsch *Zur Psychologie des Unheimlichen* fue traducido al inglés como *On the Psychology of the Uncanny*, cfr. Ernst Jentsch, «On the psychology of the uncanny». Finalmente, la traducción *The Uncanny Valley* es comumente llevada al español como «El valle inquietante». Parece claro que el lenguaje tampoco está exento de oscuridad, algo que se hace evidente cuando observamos las dificultades que conllevan las traducciones. Afortunadamente para nosotros, la noche es fértil.

that a *lack of orientation* is bound up with the impression of the uncanniness of a thing or incident.¹⁷

Jentsch reconoce que ese lugar sombrío se encuentra *en* la persona, en su estado psíquico, aunque dicho estado quizás requiera de algo exterior para detonarlo. Por lo tanto, lo ominoso recibe su nombre de una «sensación que emerge»¹⁸, reacción a algo, reacción que nos ubica en, o, mejor dicho, que nos desubica, a *lack of orientation*. Según Jentsch, lo más importante –o, susceptible de ser aferrado– no es el *qué* de lo ominoso, sino *cómo* surge, *cuáles* son las condiciones psíquicas que dan paso a dicha sensación.¹⁹ Y lo mismo cabe afirmar sobre el *Bukimi no tani*, pues no se trata en sentido riguroso de un lugar, ni siquiera de una cualidad que tengan los robots o los objetos en general, «the valley is not the subject per se of the uncanny or eerie; rather, it is the person who suddenly perceives something as disconcerting who creates the valley in the first place».²⁰ En este sentido, *The Uncanny Valley* es un estado, o, un lugar como aquellos lugares que se mencionan en los cuentos infantiles, es decir, *un lugar que expresa las afecciones, los miedos, y los insondables misterios que envuelven al niño y surgen de él*. Ahora bien, ¿cómo surge este valle? ¿Qué cosas lo habitan?

El surgimiento de lo ominoso es un hallazgo que Freud, a regañadientes, le atribuye a Jentsch: «En general, Jentsch no pasó más allá de este nexo de lo ominoso con lo novedoso. Halla la condición esencial para la ocurrencia del sentimiento ominoso en la incertidumbre intelectual».²¹ A pesar de estas indicaciones de Freud, lo cierto es que Jentsch solamente se refiere a lo novedoso dentro del proceso de familiarización, en otras palabras, se refiere al tránsito de lo novedoso a lo familiar. Tránsito que, además, no se entiende como un proceso consumado, sino más bien como un proceso que apenas comienza, donde algo aún es ajeno, donde «uno no se orienta».²² En efecto, Jentsch señala cómo «lo novedoso» va típicamente incorporándose a la esfera de «lo familiar» en medio de una sensación incómoda, de desconfianza, y en algunos casos hostil. Además, explica que este proceso se debe a «the difficulty of establishing quickly and completely the conceptual connections that the object strives to make with the previous ideational sphere of the individual».²³ A este proceso de incorporar lo nuevo en lo familiar, es

17 Jentsch, «Psychology of the uncanny», 8.

18 Jentsch, «Psychology of the uncanny», 8.

19 Cfr. Jentsch, «Psychology of the uncanny», 9.

20 Robertson, *Robo sapiens japonicus*, 159.

21 Freud, «Lo ominoso», 221.

22 Freud, «Lo ominoso», 221.

23 Jentsch, «Psychology of the uncanny», 8. «La dificultad que implica establecer rápida y completamente las conexiones conceptuales que un objeto busca hacer con la esfera ideacional previa del individuo». Traducción, versión libre del autor.

decir, de familiarizarse con algo, Jentsch lo llama «el dominio intelectual de lo nuevo».²⁴ La idea de «dominio intelectual de lo nuevo» ya nos habla de dos instancias opuestas, «lo familiar» como aquello que se encuentra bajo nuestro dominio, y «lo nuevo» como aquello que será, está siendo, o ha sido recientemente dominado. Por supuesto, esto también alude al proceso de dominación, se encuentre este en un estado incipiente, tardío o consumado. Si la familiarización o dominación apenas ha comenzado, podría decirse que nos encontramos ante algo completamente ajeno, de absoluta incertidumbre intelectual. Si el proceso es tardío, quizás la incertidumbre podría ser menor, aunque lo nuevo aún no se encuentre completamente incorporado. Finalmente, si el proceso ya está consumado, la incertidumbre termina y se da paso a otras situaciones. Al respecto, Jentsch se refiere a una de las incertidumbres psíquicas que, según él, se convierten con bastante regularidad en causa de lo ominoso, a saber, «*doubt as to whether an apparently living being is animate and, conversely, doubt as to whether a lifeless object may not in fact be animate* – and more precisely, when this doubt only makes itself felt obscurely in one’s consciousness».²⁵ Y agrega, que la sensación de lo ominoso se prolongará hasta que las dudas acerca de la verdadera condición de lo animado o inanimado sean definitivamente resueltas.²⁶ Es evidente, en este punto, la condición temporal de la duda y, por lo tanto, la idea de tránsito que guarda lo novedoso respecto de lo familiar en las reflexiones de Jentsch.

Para ilustrar ese tipo de incertidumbre tan propensa a generar lo ominoso, incertidumbre donde la duda se halla en medio de lo familiar, Jentsch presenta el siguiente ejemplo:

No-one in the world is surprised under usual circumstances when he sees the sun rise in the morning, so much has this daily spectacle crept in the ideational processes of the naïve person since early childhood as a normal custom not requiring commentary. *It is only when one deliberately removes such a problem from the usual way of looking at it –for the activity of understanding is accustomed to remain insensitive to such enigmas, as a consequence of the power of the habitual– that a particular feeling of uncertainty quiet often presents itself.*²⁷

Pocas cosas podrían ser más familiares o habituales que el hecho de un nuevo día, es decir, un nuevo amanecer. Aunque es cierto que ver el amanecer, contemplarlo, no se encuentra necesariamente entre las actividades más comunes, e incluso puede llegar a ser tan atípica que mediante su contemplación nos embargue una sensación de profunda sorpresa. Pero Jentsch no se refiere a ese tipo de sorpresas, se refiere a una

24 Jentsch, «Psychology of the uncanny», 8. Traducción, versión libre del autor.

25 Jentsch, «Psychology of the uncanny», 11.

26 Cfr. Jentsch, «Psychology of the uncanny», 11.

27 Jentsch, «Psychology of the uncanny», 8-9. Cursivas añadidas.

experiencia muy distinta, que nos lleva a un espacio de oscuridad, desorientación y, en definitiva, a sentir lo ominoso. En este sentido, la sorpresa no consiste en ver el Sol saliendo por el horizonte, en ver el Sol «moviéndose» en relación con la Tierra y con nosotros mismos, sino en el abandono del acostumbrado punto de vista que tenemos sobre dicho fenómeno, es decir, «cuando recordamos que la salida del Sol no depende en absoluto del Sol sino más bien del movimiento de la Tierra». ²⁸ Este ejemplo permite destacar que la relación entre lo novedoso y lo familiar no radica en la aparición física de algo nuevo, por ejemplo, de un nuevo robot, de un nuevo rostro quizás más semejante a lo humano, o de un nuevo planeta en el sistema solar. Es cierto que estas cosas pueden ser detonantes de lo ominoso, pero no dejan de ser fenómenos exteriores. *Lo ominoso ocurre adentro, estrechamente ligado a lo familiar, y puede ser entendido como un cambio de perspectiva sobre algo profundamente íntimo, por lo tanto, hablamos de un cambio de perspectiva radical.*

El ejemplo también nos permite redirigir nuestra atención hacia el movimiento, fenómeno fundamental dentro de las reflexiones de Jentsch sobre lo ominoso, especialmente cuando el movimiento, o la falta del mismo, es inconsecuente con las expectativas que albergamos. Pues, es evidente que el cambio de perspectiva sobre el amanecer conduce al reconocimiento de que aquello aparentemente en movimiento, el Sol, en realidad no se mueve, y lo aparentemente estático, la Tierra, se encuentra en constante tránsito. Mori también destaca la importancia del movimiento, considerando que es un elemento fundamental tanto de los animales como de los robots. De hecho, dice que la presencia de movimientos amplifica los picos y los valles en el gráfico del *Uncanny Valley* ²⁹. En uno de sus ejemplos, se refiere a unas manos protésicas capaces de extender y contraer sus dedos automáticamente. Detalla que cuando la persona tiene la intención de mover sus dedos, incluso si ha perdido el antebrazo, produce una débil corriente en los músculos del brazo que son detectados por la prótesis, esta señal se ve amplificada, logrando así activar un motor que mueve los dedos. Concluye que el encuentro con esta mano debe generar una sensación inquietante, al menos por parte de alguien que este saludable, es decir, que ignore este tipo de tecnología. ³⁰ Por su parte, Jentsch también sostuvo que la presencia del movimiento exacerbaba la sensación de lo ominoso:

28 En palabras de Jentsch: «...this happens when one remembers that the rising of the sun does not depend on the sun at all but rather on the movement of the earth, and that, for the inhabitants of the earth, absolute movement in space is much more inconsequential than that at the center of the earth, and so forth». Jentsch, «Psychology of the uncanny», 9.

29 Cfr. Mori, «The Uncanny Valley», 99.

30 Cfr. Mori, «The Uncanny Valley», 99.

This peculiar effect makes its appearance even more clearly when imitations of the human form not only reach one's perception, but when on top of everything they appear to be united with certain bodily or mental functions. This is where the impression easily produced by the automatic figures belongs that is so awkward for many people.³¹

Parece claro que Mori llegó a considerar las implicaciones del movimiento porque los robots se mueven y buscan moverse de maneras cada vez más humanas. En el caso de Jentsch, llegó a considerar a los robots porque en ellos el movimiento aparentemente humano implica, más que en ningún otro caso, a lo ominoso. Así, Jentsch al igual que Mori, aunque parten de distintos objetos de estudio, coinciden en su interés por el «movimiento autónomo de los robots». Ambos descartan que los muñecos o juguetes con forma humana puedan ser fuente de lo ominoso, pero cuando se trata de autómatas a escala humana que realizan tareas complejas no dudan en reconocerlos, cada uno a su manera, como detonantes de lo ominoso.³² Podemos identificar en estas tareas *el fino mecanismo de lo humano* en acción. Así, nos encontramos con el problema de Mori pero planteado muchos años antes, no en Japón, sino en Alemania, no por un experto en robótica, sino por un psicoanalista: «*The finer the mechanism and the truer to nature the formal reproduction, the more strongly will the special effect also make its appearance*».³³ Es cierto, cuando Mori escribió su ensayo aún no existían los robots que él ya imaginaba, robots que comparten nuestro tamaño y apariencia, mucho menos existían los *software* que existen hoy día. De forma similar, cuando Jentsch escribió ni siquiera existía la robótica, no obstante, uno y otro desde sus respectivas disciplinas —y con ayuda de la ciencia ficción— pudieron vislumbrar el valle inquietante que se levantaba tras los «autómatas».

31 Jentsch, «Psychology of the uncanny», 12.

32 Cfr. Jentsch, «Psychology of the uncanny», 12.

33 Jentsch, «Psychology of the uncanny», 12. Cursivas añadidas. A pesar de las evidentes coincidencias, Robertson considera equivocado establecer un nexo entre Jentsch y Mori: «Many authors mistakenly link Mori's hypothesis to the use of *unheimlich* (strangely, familiar, uncanny) by Ernst Jentsch (1867-1919), a German psychiatrist, and Sigmund Freud (1856-1939), the Austrian neurologist and psychoanalyst». Robertson, *Robo sapiens japonicus*, 156. Robertson también subraya que Mori nunca alude a la psicología en su ensayo y, además, no cita a Jentsch ni a Freud. En efecto, la conexión entre Mori y estos autores es indirecta, Mori jamás confiesa haberlos leído o haberse inspirado en ellos, la conexión entre *Bukimi no tani* y *Uncanny* la realiza Jasia Reichardt. Pero eso no quiere decir que no exista una conexión o, más aún, que dicha conexión no pueda ser establecida. Pienso que esa conexión existe, y pienso que es particularmente fértil. Por último, en la entrevista con Kageki, Mori nos confiesa que «The uncanny valley relates to various disciplines, including philosophy, psychology, and design,...» Kageki, «An Uncanny Mind». Cursivas añadidas.

γ. Expansión

Como es sabido, en el gráfico de Mori la curva empieza con los robots menos semejantes al humano, a saber, los robots industriales. Por su apariencia, este tipo de robots no despierta mayor afinidad, tampoco caen en el *Uncanny Valley* que se encuentra más adelante, donde la semejanza con lo humano es mayor. Cuando Mori describe a los robots industriales –siempre en relación con la apariencia humana–, destaca ante todo sus carencias: «...these robots just extend, contract, and rotate their arms; without faces or legs, they do not look human». ³⁴ Parece evidente que para él la semejanza se refiere ante todo a lo visualmente reconocible, por el contrario, Jentsch concibe la semejanza de un modo más amplio. En efecto, uno de sus ejemplos más pintorescos refiere cómo un «hombre salvaje» presencia, por vez primera y en medio de la noche, la llegada de una locomotora o un barco de vapor: «The feeling of trepidation will here be very great, for as a consequence of the enigmatic autonomous movement and the regular noises of the machine, reminding him of human breath, ...» ³⁵. Es evidente que, en este ejemplo, la semejanza no es visual sino auditiva, pareciera que la locomotora o el barco de vapor respirasen. Además, esa *sensación trepidante* que anuncia la llegada de algo vivo también evoca lo táctil. De este modo, nos encontramos ante algo novedoso que, como tal, nos genera incertidumbre y, además, no sabemos si aquello que se mueve y pareciera respirar tiene efectivamente vida o no. Aún más, Jentsch nos dice que el sonido producido recuerda a la respiración humana, sonido que con toda evidencia nos es completamente familiar. A partir de los datos visuales, la locomotora y el barco de vapor acompañarían, en el mejor de los casos, a los robots industriales en el gráfico de Mori, pero Jentsch los pone como ejemplos de lo ominoso y, como habitantes del *Uncanny Valley* expandido que ahora perfilamos.

Sin duda alguna, las intuiciones que Mori deja plasmadas en su famoso ensayo de 1970 ya se encuentran, incipientes, en el texto sobre lo ominoso de Jentsch, publicado en 1906. Y, en algunos casos estas intuiciones son incluso sobrepasadas. Como hemos visto, Mori únicamente piensa lo ominoso a partir de la semejanza visual del robot con lo humano, y en cierto modo, se encuentra atrapado en su propia intuición. Aunque, como él mismo confiesa, nunca se ha dedicado a pensar un problema con demasiada profundidad: «I seem to have a good nose for sniffing out interesting things, but I don't have the skill to dig them up [...] The uncanny valley was just one of the things that I

³⁴ Mori, «The Uncanny Valley», 98.

³⁵ Jentsch, «Psychology of the uncanny», 11. Cursivas añadidas.

sensed».³⁶ Jentsch, por el contrario, pudo pensar lo ominoso desde diversas perspectivas que ahora permiten nutrir el *Uncanny Valley*.

Podría considerarse que esta forma de proceder es incorrecta, que la intuición de Mori pertenece única y exclusivamente a la robótica, y por ende, todo intento por enriquecer el *Uncanny Valley* con elementos exteriores a ese mundo no es más que un artificio propio de la ciencia ficción. Pero este proceder encuentra su apoyo en lo que trae consigo la traducción al inglés de *Bukimi no tani Genshō* por *Uncanny Valley*, en lo que revela esta filiación aparentemente casual pero que, como hemos visto, está llena de puntos de encuentro y resonancias. De hecho, la intuición inicial de Mori, su génesis, desborda la robótica y se hunde en las sombras de la conciencia: «Since I was a child, I have never liked looking at wax figures. They looked somewhat creepy to me. At that time, electronic prosthetic hands were being developed, and they triggered in me the same kind of sensation»³⁷. Esta honda impresión que dejan los muñecos de cera también es registrada por Jentsch, de hecho, los reconoce como causantes de lo ominoso: «The unpleasant impression is well known that readily arises in many people when they visit collections of wax figures, panopticons and panoramas»³⁸. Bien podría el joven Mori estar sentado en el consultorio de Jentsch, dilucidando la causa de esa inquietante sensación que le producen los muñecos de cera, y que ahora también emerge en su lugar de trabajo, cuando observa los robots y las manos protésicas.

Sin embargo, lo significativo del *Uncanny Valley* ya no son los robots, y, por supuesto, tampoco son los autómatas de tamaño natural que tocan trompeta o bailan, sino algo que ha estado presente desde las reflexiones de Jentsch hasta Mori y los investigadores posteriores, a saber, la imitación de lo humano, su duplicación, su multiplicación y, ante todo, nuestro encuentro con ese otro, acaso «otro humano», posthumano, u otra cosa que humano. Según Freud, «lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo»³⁹. Y, ¿existe algo más familiar o antiguo que nosotros mismos, que nuestra imagen o, si se quiere, que el primitivo esbozo que guardamos de lo humano? Freud, así como Jentsch, también dirigió inicialmente su mirada hacia la palabra *unheimlich*, citó extensamente diversos diccionarios y, entre sus abundantes referencias, esta parece particularmente valiosa:

36 Kageki, «An Uncanny Mind».

37 Kageki, «An Uncanny Mind».

38 Jentsch, «Psychology of the uncanny», 12.

39 Daniel Sanders, *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, s.v. «heimlich», citado en Sigmund Freud, «Lo ominoso», en *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (el 'Hombre de los lobos' y otras obras (1917-1919))*, ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry (Buenos Aires: Amorroutu editores, 1975), 221.

‘*Heimlich*? ¿Qué entiende usted por *heimlich*?’. ‘Pues (...) me ocurre con ellos lo que con un manantial sumergido o un lago desecado. No se puede andarles encima sin tener la impresión de que en cualquier momento podría volver a surgir el agua’. ‘Ah, nosotros lo llamamos *unheimlich*; ustedes lo llaman *heimlich*. Pero..., ¿en qué le encuentra usted a esa familia algo de disimulado o sospechoso?’

40.

La desconfianza ante un manantial sumergido, un lago desecado o, la que cierta familia nos produce, es la desconfianza ante algo familiar, es decir, ante algo conocido e incluso cotidiano. Aquí vemos un encuentro entre lo familiar y lo novedoso, como ya lo había contemplado Jentsch. En efecto, a partir de este diálogo Freud concluye que, en cierto sentido, *unheimlich* y su opuesto *heimlich* coinciden: «Por consiguiente, lo *heimlich* deviene *unheimlich*». ⁴¹ Es decir, hay un juego entre lo «ominoso» y lo «familiar» que implica ambivalencia y concurrencia. Lo familiar *esconde* «algo de disimulado», lo familiar proyecta una sombra, alberga un secreto. La palabra «secreto» también abriga esta duplicidad: en un sentido, se refiere a lo más íntimo, a lo reservado, y al *lugar* secreto donde se guarda o se esconde algo. Cuando se dice que *la casa* o *la familia guarda secretos*, reconocemos el ámbito doméstico y familiar que posee. En otro sentido, lo secreto también señala lo inaccesible o misterioso que yace en la oscuridad, que escapa a nuestra visión, es algo que no conocemos o, más aún, algo que no logramos conocer. En este último sentido se puede hablar de los *secretos de la naturaleza*, o de los *secretos que esconde el universo*. En el siguiente estudio etimológico de la palabra «secreto» en lengua danesa, observamos nuevamente cómo lo doméstico deviene ominoso:

The Danish word for secret is *hemmelighed*. *Hemmelighed* carries the trace of *hjem*, which means ‘home.’ That which is secret is separate, cut off, private; something that is inside or interior, as if restricted to and by the family hearth. There is, however, something strange about *hemmelighed*. When pushed too far, its domestic connotations are reversed. *Hemmelighedsfuld* means mysterious or uncanny. The other Danish word used to designate that which is uncanny is *uhyggelig*. *Hyggelig*, an extremely important word in Danish language and culture, has no precise English equivalent. It connotes coziness, comfortableness, and homeliness. Forever returning to disturb the *hyggelig* feeling of the home, *u-hyggelig* suggests something that can never be domesticated. ⁴²

Pareciera que, cuando nos encontramos ante un autómatas o un programa que nos imita –Siri, Alexa, etcétera...–, percibimos que estamos ante nosotros mismos, ante nuestra imagen y semejanza, es decir, ante un semejante. Pero también percibimos que estamos ante algo que se nos escapa, que no somos capaces de incorporar a nuestro

40 Freud, «Lo ominoso», 223.

41 Freud, «Lo ominoso», 224.

42 Mark C. Taylor, *Tears* (New York: State University of New York Press, 1990), 172.

dominio intelectual o, mejor dicho, que estamos ante algo *que no puede ser domesticado*. El manantial sumergido, el lago desecado, la extraña familia, el robot semejante, todos ellos son amenazantes, incontrolables. De este modo, aquello ominoso que hizo de un valle su morada está marcado por lo humano y, no obstante, ese mismo hecho le otorga un dejo inequívocamente inhumano. Esta ambivalencia entre lo humano y no-humano nos conduce al cuento de E. T. A. Hoffman, *El hombre de arena*. En su texto, Jentsch alude a Hoffman y a su capacidad para colocarnos ante personajes que nos producen incertidumbre. La habilidad que le permite al escritor lograr este efecto es, según Jentsch, presentarnos personajes que o bien podrían ser humanos, o bien podrían ser autómatas.⁴³ Freud agrega que la observación de Jentsch es del todo correcta, y se aplica especialmente al cuento *El hombre de la Arena*.⁴⁴ Además, considera que «el efecto incomparablemente ominoso de este relato» no puede ser atribuido a Olimpia, «la muñeca en apariencia animada», sino al Hombre de la arena, personaje que le da título al relato.⁴⁵

No es posible ni deseable resumir en estas líneas el cuento de Hoffman, baste decir que coincidimos con Freud en considerar que Olimpia no es el motivo de lo ominoso, de hecho, este personaje es inequívocamente un autómata y, por lo tanto, no encierra esa ambivalencia a la que hace referencia Jentsch. En cambio, Nathanael, protagonista del cuento, y sobre todo Clara, su amada, están completamente envueltos en un juego de inquietantes alusiones, a pesar de que se presentan como seres humanos. Por ejemplo, cuando Nathanael es descubierto en el gabinete de su padre, Coppelius lo sujeta con la intención de sacarle los ojos. Esta primera alusión a extraerle los ojos se relaciona ciertamente con la historia infantil del Hombre de la arena –historia a la que aludiré más adelante–, también es cierto que los ojos son un elemento central en el cuento, pero la importancia de los mismos siempre está estrechamente relacionada con los autómatas. Después de todo, Coppelius es el encargado de proveerle los ojos a Olimpia, el autómata. Entonces, cabe preguntarse: ¿son los ojos de Nathanael susceptibles de usarse en algún autómata? ¿Es el propio Nathanael un autómata? ¿Los ojos que lleva Olimpia son, de algún modo, los ojos de Nathanael? Esta incertidumbre inicial es reforzada cuando Coppelius exclama: «Bueno, que el chico conserve los ojos y que lloren sus penas en este mundo, pero ahora observemos *el mecanismo de las manos y de los pies* como es debido».⁴⁶

43 Cfr. Jentsch, «Psychology of the uncanny», 13.

44 Cfr. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *El hombre de la arena. 13 historias siniestras y nocturnas*, trad. Ana Isabel y Luis Fernando Moreno Claros (Madrid: Editorial Valdemar, 2014), 139-203. Cfr. Freud, «Lo ominoso», 227.

45 Cfr. Freud, «Lo ominoso», 227. Según Freud, el Hombre de la arena representa el ser despojado de los ojos, y concluye que el personaje esconde, en su significación, un «complejo de castración». Cfr. Freud, «Lo ominoso», 230 y ss.

46 E. T. A. Hoffman, *El hombre de la arena*, 151. Cursivas añadidas.

Quizás Coppelius tiene tiempo dedicándose al estudio o a la construcción de autómatas –no lo sabemos–, y por esa razón, cuando toma las articulaciones del niño las llama «mecanismos», pero lo esencial es que su comentario alimenta la incertidumbre sobre la naturaleza de Nathanael.

El caso de Clara es, por mucho, el más inquietante. Nathanael la describe, en múltiples ocasiones, como una mujer de carácter particularmente tranquilo, apacible, de ánimo glacial y de argumentaciones lógicas. En la descripción sobre Clara que ofrece el narrador de la historia, se destacan frases como: «los arquitectos alababan las proporciones intachables de su construcción»,⁴⁷ o «sin hablar demasiado, lo cual no iba con una naturaleza tan callada, su mirada de cristal y su fina e irónica sonrisa...».⁴⁸ La naturaleza callada de Clara hace pensar en Olimpia, que es prácticamente muda, así como la «mirada de cristal» recuerda cualquier muñeca, maniquí, autómata o robot. Esta naturaleza ambivalente queda plasmada en la siguiente valoración que se da sobre Clara: «Por eso, muchos la tenían por un espíritu frío, insensible y prosaico, mientras que otros, que veían la vida con mucha más profundidad, querían sobremanera a la animosa, inteligente e inocente muchacha».⁴⁹ Por último, no es posible ignorar las palabras que, en pleno ataque de ira, le dedica Nathanael: «–¡Tú, maldita autómata sin vida!–».⁵⁰ Desde la perspectiva planteada, Clara se presenta como la verdadera fuente de lo ominoso. La duplicidad de su naturaleza, humana e inhumana atraviesa todo el cuento, acompañando al lector y a los mismos personajes de la historia. Finalmente, esta duplicidad, juego de ambivalencia y correspondencia, origen de lo ominoso, irrumpe en las clásicas estructuras dualistas, a saber: «Dualism such as human/animal, human/machine, and, more in general human/nonhuman...»⁵¹. Así, *caemos* en un *Posthuman Valley*, lugar donde opera la deconstrucción de las viejas divisiones y se despliega una perspectiva híbrida⁵².

Clara es la causa de lo ominoso *en el relato* y, por lo tanto, nuestro referente para ilustrar la ambivalencia humano-inhumano. Sin embargo, la disolución de las estructuras dualistas, la antigua división entre vida y muerte, o entre natural y artificial, se observan con mayor fuerza en el Hombre de la arena:

47 E. T. A. Hoffman, *El hombre de la arena*, 167.

48 E. T. A. Hoffman, *El hombre de la arena*, 168.

49 E. T. A. Hoffman, *El hombre de la arena*, 168-169.

50 E. T. A. Hoffman, *El hombre de la arena*, 175.

51 Francesca Ferrando, *Philosophical Posthumanism* (Londres: Bloomsbury Academic, 2019), 5.

52 Para otra consideración del *posthuman valley*, *cfr.* Laurent Milesi, «Freud's Uncanny in the Posthuman Valley» *Oxford Literary Review* 42, n.º 2 (2020): 247-251.

Es un hombre malo que viene a ver a los niños cuando no quieren acostarse y les arroja puñados de arena en los ojos, que saltan de sus caras ensangrentados. Después coge esos despojos sanguinolentos, los echa en un saco y se los lleva hasta la media luna, donde sirven de alimento a sus hijitos, que están allí en el nido y que tienen un pico ganchudo como el de las lechuzas, con el que picotean los ojos de niñitos traviesos.⁵³

El Hombre de la arena tiene trazas de hombre, de animal, y de fantasma. Se mueve como un hombre, visita hogares, sube escaleras, rapta niños y, en definitiva, Nathanael lo identifica con el abogado Coppelius, amigo de su padre y aparente maestro de alquimia. También es percibido como un «fantasma amenazador», un «extraño espectro», una «odiosa y fantasmal criatura». Esta cualidad fantasmal se asocia con ser hombre y no serlo, estar y no estar, mito u hombre, Hombre de la Arena y Coppelius. Pero quizás no hay nada más inhumano en él que su animalidad, recordemos que sus hijos «tienen un pico ganchudo como el de las lechuzas, con el que picotean los ojos de los niños traviesos».⁵⁴ El Hombre de la arena es un híbrido, es lo extraño que a veces repta, a veces camina, y a veces simplemente *está allí*. Enfrentarlo es caer en el *Valle Posthumano*, arrastrados magnéticamente por esta entidad que, sin ser necesariamente humana, ha tomado posesión de lo humano. Su naturaleza híbrida resuena, como una invocación, en la teoría Cyborg de Haraway, según la cual, «our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism—in short, cyborgs».⁵⁵ El Hombre de la arena, junto con su prole de partes animales, ejemplifica esa imagen condensada de imaginación y realidad material que caracteriza al cyborg.⁵⁶

Por supuesto, sería un error pensar que lo ominoso encuentra su origen fuera de nosotros y, más aún, que se trata de algo categóricamente distinto. Nosotros somos los habitantes del *Posthuman Valley*, solo que este «nosotros» abarca una multiplicidad donde se conjuga lo nuevo y lo familiar, dónde los antiguos opuestos se confunden entre sí, se intercambian a medias, dislocándose y distorsionando lo que hasta hace poco sentíamos humano.

53 E. T. A. Hoffman, *El hombre de la arena*, 144.

54 E. T. A. Hoffman, *El hombre de la arena*, 144.

55 Donna J. Haraway, *A Cyborg Manifesto* (Minnesota, University of Minnesota Press, 2016), 7.

56 *Cfr.* Haraway, *A Cyborg Manifesto*, 7.

Referencias

- Ferrando, Francesca. *Philosophical posthumanism*. Londres: Bloomsbury Academic, 2019.
- Freud, Sigmund. «Lo ominoso». En *Obras completas XVII. De la historia de una neurosis infantil (el 'Hombre de los lobos' y otras obras (1917-1919)*, editado por James Strachey y traducido por José L. Etcheverry, 219-252. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1975.
- Haraway, Donna. *Cyborg Manifesto*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2016.
- Hsu, Jeremy. «Robotics' Uncanny Valley Gets New Translation». *Livescience*, Junio 2012. <https://www.livescience.com/20909-robotics-uncanny-valley-translation.html> (último acceso: 26 de Abril de 2021).
- Jentsch, Ernst. «On the psychology of the uncanny». *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 2, no. 1 (1997): 7-16.
- Kageki, Norri. «An Uncanny Mind: Masahiro Mori on the Uncanny Valley and Beyond». *IEEE Spectrum*, Junio 2012, recuperado: 26 de abril de 2021, <https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/an-uncanny-mind-masahiro-mori-on-the-uncanny-valley>
- MacDorman, Karl F. «Mortality salience and the uncanny valley». Conferencia presentada en *Proceedings of the IEEE-RAS International Conference on Humanoid Robots* (diciembre, 2005): 339-405. doi: 10.1109/ICHR.2005.1573600
- Milesi, Laurent. «Freud's Uncanny in the Posthuman Valley». *Oxford Literary Review* 42, no. 2 (2020): 247-251.
- Mori, Masahiro. «Bukimi no tani». *Enajii*, no. 7 (1970): 33-35. <https://www.getrobo.com>
- Mori, Masahiro. «The Uncanny Valley: The Original Essay by Masahiro Mori». Traducido por Karl F. MacDorman y Norri Kageki. *IEEE Spectrum* (Junio 2012), recuperado: 26 de abril de 2021, <https://spectrum.ieee.org/automaton/robotics/humanoids/the-uncanny-valley>
- Pollick, Frank Earl. «In Search of the Uncanny Valley». *User Centric Media* 40 (Diciembre 2009): 69-78. doi: 10.1007/978-3-642-12630-7_8
- Power, Kevin. «¿De quién es este cuerpo?». En *La certeza vulnerable: Cuerpo y fotografía en el siglo XXI*, editado por David Pérez, 178-799. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Robertson, Jennifer. *Robo sapiens japonicus: Robots, gender, family, and the Japanese nation*. California: University of California Press, 2018.
- Taylor, Mark C. *Tears*. New York: State University of New York Press, 1990.

Este ejemplar se terminó de editar
en Caracas, en noviembre de 2021.
Para su diseño se utilizó la tipografía
Adobe Garamond Pro a 10 pts.
Ha sido impreso sobre papel
EnzoCreamy 60 grs. La edición consta
de 300 ejemplares, impresos y
encuadernados en los talleres de
Gráficas Lauki, C.A.

El tiempo de la cultura digital es el postpresente. Él emerge con la tecnología de hoy y tiene la constitución de un espejo: se extiende al infinito para devolver lo mismo, la propia imagen. Un presente extendido en los artificios de las narrativas del sí mismo e impulsado por la ansiedad de lo novedoso. Si bien está siempre en expansión, no es el atisbo de un futuro certero sino de un devenir constante. Lo constituye el deseo de ser distinto, innovador, apetecible. El afán de mitificarse y cambiar de avatar en avatar, de humano a *Cyborg* y de ahí a robot u otras especies. En esta forma del tiempo, la dicotomía interior-exterior también es sustituida por un estado que podríamos llamar: la interioridad exterior. Lejos de evocar alguna linealidad temporal, el postpresente colapsa la posibilidad del pasado y del futuro como lugares del espíritu que nos dividan entre lo sucedido y lo que sucederá. Los tiempos del postpresente, como el de los amantes, se eternizan en el instante, el pliegue o la fugacidad. Con la conciencia de que la vida siempre está en devenir, este presente extendido se revela como un tejido profundo, imponderable de experiencias que forjan y expanden nuestra existencia, mientras van abriendo horizontes que no se clausuran en algún lugar de llegada.

978|980|439|038|8



UCAB



9 789804 390388