Nuevos objetos / Nuevas teorías

Teorías críticas sobre el presente

Adriana A. Bocchino - Esteban Prado
Coordinadores

eudem

NUEVOS OBJETOS / NUEVAS TEORÍAS

Teorías críticas sobre el presente

Adriana A. Bocchino - Esteban Prado
Coordinadores

Grupo de investigación Teoría y Crítica de la Cultura

eudem

Nuevos objetos: nuevas teorías : teorías críticas sobre el presente / Adriana Bocchino ... [et al.] ; coordinación general de Adriana Bocchino ; Esteban Padro - 1a ed . - Mar del Plata : EUDEM, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4440-85-3

1. Crítica Literaria. I. Bocchino, Adriana, coord. II. Prado, Esteban, coord.
CDD 809.04

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio o método, sin autorización previa de los autores.

ISBN: 978-987-4440-85-3

Este libro fue evaluado por la Dra. Martina López Casanova

Primera edición: julio 2020

© 2020, Adriana Bocchino y Esteban Prado

© 2020, EUDEM
Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata
3 de Febrero 2538 / Mar del Plata / Argentina

Arte y Diagramación: Luciano Alem y Agustina Cosulich

Libro
Universitario
Argentino

Indice

Sobre los Estudios Culturales 7

Sobre los textos que componen este libro 12

Sección 1 15

Posmodernidad y dialéctica: un modo de producción en la teoría de Fredric Jameson. *Adriana A. Bocchino* 17
John Berger: looking for a Brexit. Una teleología de la Mirada. *Mauricio Espil* 77
Teoría e incertidumbre. Imágenes del pensamiento para sobrevivir el fin de la historia. *Rodrigo Montenegro* 99
¿Fin del posmodernismo y emergencia del post-posmodernismo? *Gabriela Bilevich* 121
Viaje al pasado que nos predijo. De Lukas Bärfuss a Vilém Flusser. *Esteban Prado* 137

Sección 2 161

En busca de la memoria perdida. *Adriana Badagnani* 163
Digitales: entidades e intimidades en la era de Internet. *Candelaria Barbeira* 175
La voz exterior. Instancias teóricas de un objeto excéntrico. *Matías Moscardi* 195

Sección 3 209

Nuevo cine fantástico argentino: una aproximación. *Lucio Ferrante* 211
Black mirror o la (ciencia) ficción en tiempos de redes *Fernando Valcheff* 229

Freestyle: la ira como espectáculo. *Luis Doeyo* 255
La villeritud virtual: César González en las redes sociales.
Manuel Vilchez 283

Sobre los Estudios Culturales

Resulta importante, todavía, insistir en la necesidad de estimular, cuando no crear o recrear áreas de Estudios Culturales (EC de aquí en más) en las facultades de Humanidades, Ciencias Sociales o Artísticas en Argentina, en sus diferentes perfiles más o menos técnicos, dado que es el único espacio de educación a nivel superior que prevé como objeto de estudio el entrecruzamiento de las disciplinas tradicionales inscriptas en aquellas facultades. Entrecruzamiento que no aspira a la novedad sino que trata de dar cuenta lo más cerca posible de una realidad que, compartimentada por las ciencias positivistas, requiere verse reunida para permitirnos leer e interpretar la cultura que la sustenta. La/s nuestra/s y la/s de otro/s. Espacio que puesto bajo estudio permitirá pensar la/s cultura/s y, consecuentemente, las ideologías que operan en su constitución a fin de conseguir una vida mejor, vivir en paz: objetivo de máxima, idealista si se quiere, utópico, no significa por eso que deba renunciarse desde el inicio del trabajo. Tamaña ambición hace al horizonte cada vez más amplio y siempre renovado de la transformación social que los EC posibilitan, a partir del establecimiento de relaciones entre la academia y los movimientos sociales, integrados las más de las veces por las mismas personas. Su incidencia en la configuración de las universidades públicas como lugar de debate y formación crítica de sujetos políticos, a veces dirigentes, hace a la urgencia por la búsqueda de espacios de articulación para superar la violencia que en América Latina ha caracterizado la vida y la historia política. Tomamos entre otras una definición amplia de EC como la de Nelly Richard para especificar la cuestión:

> Varias líneas de trabajo cuyos tránsitos no se identifican programáticamente como "Estudios Culturales", pero que entrecruzan las fronteras de la sociología, de la literatura y de la cultura, de la antropología, de la literatura, del arte y la sociedad, de la teoría de las comunicaciones, de la crítica cultural, etc., convergen en una zona transdisciplinaria de estudios sobre cultura, poder y hegemonía que puede ser una de las definiciones amplias que se les da a los Estudios Culturales. Esto supone considerar a lo cultural como un universo de sentidos regulado por sistemas de valoración y atravesado por conflictos de representación que se encuentran siempre vinculados a lo que Pierre Bourdieu llamó la "violencia simbólica", en contra de la visión idealista y contemplativa (aristrocratizante) de la cultura que, en la tradición burguesa, designaba una esfera desinteresada. (2010: 68)

Por lo tanto podemos decir que EC define un campo de fronteras móviles cuyo objeto adopta formas distintas y produce, en consecuencia, preguntas y temas de investigación en función de formaciones particulares, lo cual, sin embargo, desafía visones híbridas montadas arbitrariamente (McKee Irwin y Cabrera, 2010). De tal suerte, establece una especificidad del campo que va más allá de proyectos interdisciplinarios o el estudio general y panorámico de la cultura "(trátese de cultura de masas o de la cultura popular o las culturas subalternas), o del estudio de la política de la cultura" (Grossberg, 2009: 17). No se trata de demarcar y patrullar fronteras epistemológicas como declara Stuart Hall (1992) pero tampoco de pensar que se trata de "cualquier cosa" (Grossberg, Nelson & Treichler, 1992). Trabajar desde los EC presenta un reto en cuanto a metodologías de investigación porque no nace de los paradigmas disciplinares tradicionales sino, precisa e insidiosamente, de preguntas y conflictos que se formulan de manera indisciplinada. Las maneras de la investigación, por lo tanto, requerirán diversas formas de aproximación (el análisis textual, la etnografía, la historia, la economía, etc.) que a su vez se sobreimprimen y complican de forma productiva en la comparación de fenómenos y experiencias, en la realización de vistas y análisis diacrónicos o en la lectura reno-

vada de viejos documentos desde esta perspectiva que apunta más a la descripción de las relaciones que pueden establecerse entre objetos materiales y/o simbólicos que a los objetos en sí. La colaboración entre diferentes formaciones intelectuales, diferentes experiencias y perspectivas diversas es principio regulador de los estudios culturales, campo heterogéneo y transdisciplinar por definición. En este sentido, una propuesta clave del área es hacer frente a la compartimentación de los saberes para interrogar, cuestionar y transformar las violencias materiales y simbólicas establecidas por los criterios todavía vigentes de selección y legitimación del conocimiento autorizado, así como la exclusión de ciertos modos de ser y actuar en lo social académico y en el mundo. Se hace necesaria la transdisciplinariedad o pluriversalidad, no como forma nueva de multiculturalismo o integración forzada sino para preguntarnos por la complejidad y pertinencia de las nuevas relaciones que aparecen por la *ilusio* o los intereses que las motivan, las políticas que las sostienen y los efectos que producen. Estas preguntas, en sí mismas, cuestionan a su vez las propias prácticas por las que son validadas. Ir desde, en y hacia la transdisciplinariedad o pluriversalidad de saberes es uno de los desafíos más interesantes que propone el área puesto que sostiene transformar nuestras prácticas de análisis, arraigadas en los modelos de producción del conocimiento que EC pone en cuestión. Finalmente, este saber transdisciplinario deja a la vista intereses compartidos y disidencias con respecto a la institucionalización de los EC, para unos una práctica de despolitización, para otros un proyecto político e intervención social.

Articular la teoría y la práctica, desde la práctica hacia la teoría para volver a la práctica, fue definido desde el principio de lo que más tarde se llamará EC por Antonio Gramsci y la Escuela de Frakfurt, núcleo duro de las investigaciones del área. En esta línea, sin embargo, siempre quedan abiertas inquietudes metodológicas, intereses y expectativas de quienes trabajan en EC como parte de su hacer constituyéndose, incluso, como uno de sus objetos de estudio privilegiado, así como el de complejizar las relaciones epistémicas entre teoría y práctica en el marco de decisiones políticas. Sobre la marcha, además, estas reflexio-

nes buscan consolidar, sin reglamentar ni sistematizar por principio, los EC.

En definitiva, estos se proponen como un movimiento de transgresión disciplinar, para cruzar y, si hace falta, borrar fronteras (entre disciplinas, naciones, entre la universidad y otros espacios sociales), para minar la arraigada idea de un poder despótico (universitario, gubernamental o epistémico), del que se necesita tomar conciencia para ofrecer resistencia e imaginar alternativas basadas no solo en la igualdad sino especialmente en el respeto por la alteridad. Siguiendo a Gramsci o a Walter Benjamin, el estudio de una cultura implica dar cuenta de la conformación del sentido común que la rige y de las relaciones de poder inscriptas en ella, para lo cual es preciso observar las diferentes maneras en las que se expresa, tanto en lo que la tradición burguesa entendió como cultura (literatura y artes) como en sus costumbres gastronómicas, los nombres de las calles o los usos y abusos de un encaje o un volado. Retomados por los autores de la Escuela de Birmingham, especialmente por Raymond Williams, los EC nunca se ciñeron a repertorios cerrados de objetos y metodologías. La renovación que generaron en los modos de interrogar la cultura se vinculó explícitamente con la necesidad de quebrar los marcos que la compartimentación de las disciplinas dispuso para una realidad diversa.

La difusión temprana del pensamiento de Gramsci en Argentina a través de las olas inmigratorias pre y pos guerras mundiales, las traducciones del partido comunista argentino a cargo de Héctor Agosti en la década de 1950, la difusión a través de la revista *Pasado y Presente* en los primeros años de la década de 1960, abonaron el terreno para la recepción del proyecto de Birmingham. Uno de los rasgos más interesantes del proyecto británico, incentivado por las traducciones, entrevistas y artículos de la revista *Punto de Vista*, es el de la interrogación gramsciana por la cultura, reforzado por la misma pregunta desde la Escuela de Frankfurt, en particular a través de Theodor Adorno y Walter Benjamin, traducidos aquí por Héctor Murena también en la década del 1950. De manera semejante podría pensarse la presencia de la teoría francesa integrada a los EC a través del Estructuralismo y el Posestruc-

turalismo que, de alguna manera, producen una vuelta de campana con la introducción de Mijail Bajtín, primero a través de Roland Barthes y Julia Kristeva y después ellos mismos junto a Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Felix Guatari o Pierre Bourdieu, quienes tuvieron un pronto impacto en la crítica literaria y en la teoría social argentinas. A ello se suman de manera sobresaliente los aportes del Psicoanálisis lacananiano a la par de su desarrollo a nivel internacional.

En cuanto a los autores, Raymond Williams y Stuart Hall como los posestructuralistas resultan estar entre los más leídos en pos de una renovación teórica. Sus reconsideraciones en cuanto a conceptos y categorías así como sus análisis empíricos, convergen en una serie de propuestas, de tradición marxista, de las más fructíferas para pensar y estudiar la cultura y en ella la ideología, el análisis del discurso y la semiología, las cuestiones de género, la teoría *queer*, los desplazamientos migratorios, la violencia y los derechos humanos, los procesos de exclusión o inclusión, la cultura popular, los movimientos de marginalización o los de constitución de una nación, entre otras cosas. En estas coordenadas, entre los latinoamericanos, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo releyeron los sistemas de la literatura y el ensayo político para ir hacia la cultura, así como Jesús Martín Barbero o García Canclini ofrecieron la renovación de los estudios subalternos y Walter Mignolo los debates sobre colonialidad y poscolonialismo. Hoy la lista de nombres es interminable y convergente desde diferentes disciplinas.

En el ámbito norteamericano un autor clave, y de inexcusable influencia entre nosotros, es Fredric Jameson, síntesis de las corrientes teóricas europeas en materia de EC, desde la elaboración de su tesis doctoral dirigida por Erich Auerbach hasta los análisis sobre cine y literatura, pintura y arquitectura, teorías y disciplinas, en la radical contemporaneidad de lo que dio en llamarse Posmodernidad. De difícil lectura sin embargo, resulta necesario releerse hoy más que ayer puesto que supo leer en el corazón del imperio financiero multinacional el triste engendro neoliberal, considerado por él la última etapa del capitalismo avanzado, y para el que ofrece una alternativa crítica desde y en los EC.

Sobre los textos que componen este libro

Durante los años 2016 y 2017 un equipo de docentes convocados por el grupo de investigación Teoría y Crítica de la Cultura ofreció el seminario de grado "Nuevos Objetos / Nuevas Teorías" para la carrera de Letras de la UNMdP.

En los años previos, el grupo construyó un espacio de reflexión y pensamiento críticos en el que se buscaba vincular la investigación con la docencia a partir del dictado de seminarios de grado. Así fue que estos seminarios se convirtieron en un espacio de formación e investigación tanto para estudiantes como para los docentes a cargo y con el paso del tiempo se consolidó como un espacio de discusión crítica. Con mayor o menor grado de especificidad, con el acento puesto en la literatura, en la teoría o en diversos objetos culturales, estos seminarios siempre respondieron al eje central del grupo: asediar y constituir nuestra cultura como un objeto de estudio desde perspectivas y teorías diferentes, sosteniendo un diálogo entre los participantes, docentes y estudiantes, a lo largo de cada seminario.

Con esta breve pero firme historia, el seminario "Nuevos Objetos / Nuevas Teorías" agrupó investigadoras e investigadores formados y en formación con el fin de reflexionar desde diferentes ángulos y enfoques sobre la cultura en nuestro presente. En ese marco, nos propusimos dejar registro de lo construido en el proceso a partir de la compilación de artículos basados en las preguntas que orientaron las clases y los trabajos finales que los estudiantes entregaron.

Para el orden de los artículos decidimos seguir un criterio mixto, basado en la cronología con que se fueron dando las intervenciones durante los seminarios y, al mismo tiempo, los agrupamos según afinidades establecidas por temáticas y puntos de vista.

En la primera sección incluimos los textos que abordaron cuestiones teóricas generales y se enfocaron en la cuestión de la posmodernidad y el presente. En sus artículos, Adriana A. Bocchino elabora una lectura *in extenso* del pensamiento de Fredric Jamenson, en el que se plantean sus principales preocupaciones críticas, sus diálogos teóricos

y se establece un recorrido que va desde las primeras publicaciones a las más recientes. Mauricio Espil examina la producción del John Berger al tiempo que observa el final de una época, la modernidad, y la continuidad de la historia en algo todavía innominado. Rodrigo Montenegro realiza un paneo teórico que va desde Hal Foster hasta Damián Tabarovsky y aborda discusiones estéticas y críticas "después de" la posmodernidad, localizadas en Latinoamérica. Gabriela Bilevich aborda los aportes recientes en torno a la noción de "post-postmodernidad" como categoría para periodizar la historia de la literatura estadounidense. Esteban Prado realiza un recorrido desde el presente hacia el pasado por diferentes posturas que tematizan la transformación cultural suscitada por las tecnologías de la comunicación post-internet.

En la segunda sección, se presentan los artículos centrados en cuestiones teóricas particulares: Adriana Badagnani aborda las nociones de "memoria" y "posmemoria" en relación a la fotografía y la SHOA; Candelaria Barbeira reflexiona en torno a la transformación de la "intimidad" y especialmente en torno a esa instancia ominosa en la que los dispositivos tecnológicos, las aplicaciones y las redes, nos conocen más de lo que pensamos; Matías Moscardi aborda la "voz" como objeto teórico a ser pensado en términos filosóficos y teórico-críticos y en relación con el lenguaje, lo humano y el sentido para reenfocar el lugar de la voz en la poesía.

En la tercera y última sección aparecen cuatro trabajos realizados en el marco del seminario y sus aportes teórico-prácticos que ocurren muestra de la potencia que significa la investigación en EC. El de Lucio Ferrante aborda una generación de cineastas que pudo experimentar el VHS como modo de producción de cine, inaugurando con ello nuevos modos de filmar y distribuir objetos culturales a fines de los años noventa en Argentina; el de Fernando Valcheff estudia la serie de ficción *Black Mirror* en la que se problematizan situaciones límite de la transformación de la vida, la sociedad y la intersubjetividad a partir de las nuevas tecnologías y medios de comunicación; en el de Luis Doeyo se construye un objeto de estudio a partir de las competencias de rap que permean buena parte de la cultura joven latinoamericana, analiza

modos discursivos y rearma sus objetos materiales de estudio en torno a competencias filmadas de *Freestyle*; por último, el de Manuel Vilchez aborda la "villeritud" como punto de anclaje de la figura autoral de César González a partir del estudio de su presencia en redes, blogs y otras plataformas.

Los coordinadores

Bibliografía citada

Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary & Treichler, Paula (eds.) (1992). *Cultural studies*. New York: Routledge.

Grossberg, Lawrence (2009). "El corazón de los estudios culturales: Contextualidad, construccionismo y complejidad". *Tabula Rasa* (Bogotá-Colombia), N° 10, pp. 13-48.

Hall, Stuart (1992). *"The question of cultural identity". Hall, Stuart; Held, David; McGrew, Anthony. Modernity and its futures. Cambridge: Polity Press & Open University,* pp. 274-316.

Daniel Mato (comp.) (2005). *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 455-470. En línea: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Richard.rtf>

McKee Irwin, Robert; Cabrera, Marta (2010). "Estudios Culturales en las Américas. La colaboración intelectual, imperativa para el futuro del campo". *Tabula Rasa* (Bogotá- Colombia), N° 12, pp. 203-207.

Richard, Nelly (ed.) (2010). *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*. Santiago de Chile: ARCIS.

SECCIÓN 1

Posmodernidad y dialéctica:
un modo de producción en la teoría de Fredric Jameson

Adriana A. Bocchino

La paradoja desde la que debemos emprender la marcha es la equivalencia entre un índice de cambios sin paralelo, en todos los niveles de la vida social, y una estandarización sin precedentes de todo lo que parezca incompatible con esa mutabilidad, sentimientos y bienes de consumo, lenguaje y espacio edificado.

FREDRIC JAMESON. *"Las antinomias de la posmodernidad" en Las Semillas del tiempo* [1994]

Al publicarse *El Posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (en adelante *Posmodernismo*…) en 1984 (1991) el nombre de Fredric Jameson se volvió inseparable de la reflexión sobre las últimas décadas del siglo XX y lo que va del XXI al vincular el horizonte cultural, las cuestiones estéticas y su radicalización social y política. Discípulo de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt pero también de Jean-Paul Sartre como de diferentes teorías y prácticas de análisis literario y cultural -autores como Eric Auerbach, Algirdas Greimas o Mijail Bajtin son definitivos en su teoría-, la producción de Jameson se sitúa, por el enfoque materialista y su vocación totalizadora, en el marco de la tradición marxista. Tradición, filosófica y política, que constituye el piso nocional de su obra desde el que interroga a contrapelo la cultura. A este primer momento, que hace a su método y crítica de la ideología, suma el pensamiento de Louis Althusser y, sobre todo, el de Georg Lukács, para operar sobre el principio interpretativo y desmitificador en el juego de las contradicciones sociales, económicas y artísticas que dan vida a las paradojas del presente. También a sus límites. Fiel a

la propuesta de Raymond Williams, Jameson piensa la teoría, estética, literaria y cultural, puesta bajo análisis constante, como parte irrenunciable del programa de Estudios Culturales (EC). Y es por allí, desde allí, donde mejor pone a prueba paradojas, antinomias y límites del momento que considera histórico y al que filósofos, escritores y artistas denominan, desde finales de la década de los años setenta del siglo XX, Posmodernidad.[1] Ocurre necesario, a fin de observar nuevos objetos de trabajo en nuestras investigaciones, releer y reponer algunos de los textos de la vasta producción teórica y crítica de Jameson para seguir sus derroteros y "usar" sus instrumentos, puestos bajo análisis, en nuestras propias investigaciones.

El autor de *Documentos de Cultura. Documentos de Barbarie*

La producción de Jameson supone desde los primeros trabajos una actualización del pensamiento dialéctico. Gesto desafiante que además se realiza en el momento en el que el Posestructuralismo pone en crisis la noción de referencia. Su propuesta nace con la intención de armonizar la línea hegeliana y la estructural del marxismo asumiendo el horizonte político, los hallazgos de la semiótica, aspectos de la interpretación freudiana y de la hermenéutica mítico-arquetípica, un programa que desemboca en *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* (1989 [1981]).[2] Existe una constante a lo largo de su trayectoria vinculada al análisis de las lógicas de la teoría y la explicitación de su trasfondo político. Desde este lugar plantea en 1971

1 Junto a ese primer ensayo sobre la cuestión, véase *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial* (1995 [1992]), *Las semillas del tiempo* (2000 [1994]) y la recopilación de *El giro cultural* (1998 [1998]), a la que me referiré más adelante. Jameson sistematiza aquí su teoría crítica sobre el presente retomando casos concretos en diferentes áreas estéticas y de economía política.

2 En adelante *Documentos*… Importa consignar su título en inglés, contiene un concepto clave que se pierde en la traducción: *The Political Unconcious: Narrative as Socially Symbolic Act.*

una metodología que llamará *metacomentario*, una forma de trabajo que pondrá bajo la lupa las propias formas de hacer crítica y teoría.[3] Dirá en el "Prefacio" a *Documentos*… tras dos epígrafes reveladores, uno de Wittgenstein, otro de Durkheim:

> ¡Historicemos siempre! Esta consigna –único imperativo absoluto y hasta podríamos decir 'transhistórico' de todo pensamiento dialéctico- a nadie sorprenderá que resulte ser también la moral de *Documentos de cultura, documentos de barbarie*.

Y un poco más adelante:

> este libro se centra consiguientemente en la dinámica del acto de interpretación y presupone como su ficción organizadora que nunca confrontamos un texto de manera realmente inmediata, en todo su frescor como cosa en-sí. Antes bien los textos llegan ante nosotros como lo siempre-ya-leído; los aprehendemos a través de capas sedimentadas de interpretaciones previas, o bien -si el texto es enteramente nuevo- a través de los hábitos de lectura y las categorías sedimentadas que han desarrollado esas imperativas tradiciones heredadas. Esa presuposición dicta pues el uso de un método (que en otro lugar llamé "metacomentario") según el cual nuestro objeto de estudio no es tanto el texto mismo sino la interpretación a través de la cual intentamos enfrentarnos a él y apropiárnoslo. (1981: 11)

De suerte que se postula la escritura crítica como acto alegórico: el texto primero se reescribe en virtud de una especie de *código* que se incorpora a su propia textualidad y por ello, entonces, la operación interpretativa –las diferentes lecturas- necesitan ser situadas tanto como el texto primero. El procedimiento hace que esas lecturas y su crítica

3 En 2014 fue publicado en castellano *Las ideologías de la teoría*, una compilación realizada por Jameson en diferentes oportunidades hasta la edición más o menos definitiva de 2008. Allí puede leerse "Metacomentario" (19-36). Se trata de un programa que sorprende por el diálogo, y discusión, que establece con lo que en ese momento se escribe al otro lado del Atlántico.

resulten derivas de ese texto primero que vienen a sumarse en tanto reconstrucción ideológica, predispuestas por sus propias historias en tanto lecturas. Esta forma de la crítica, aunque suene semejante a la de una puesta en abismo, difiere radicalmente de los discursos sobre la lectura que elabora en ese momento la deconstrucción norteamericana. Jameson no se queda en la puesta. El *metacomentario* se constituye como herramienta interpretativa sobre el análisis de la ideología y lo que plantea es la desarticulación del *código maestro* que se lee en las producciones culturales para exponer las implicancias políticas refractadas en esas manifestaciones. Este tipo de interpretación metacrítica, *escritura alegórica* dice (remite a una de las *Tesis sobre la filosofía de la historia* [1940] de Walter Benjamin, y de allí el título que toma el libro en su traducción para el ámbito hispánico), pretende desarticular operaciones de ocultamiento, inversión o transformación, con la finalidad de observar el horizonte interpretativo desde el que se realizan las lecturas. Jameson busca objetivar los hechos culturales y los códigos maestros que los cubrirían para mostrar el paso constitutivo de la ideología en ellos. Sin embargo, fiel a la concepción clásica del marxismo, cuya dinámica se sintetiza en el lema de "la lucha colectiva por arrancar el reino de la Libertad al reino de la Necesidad" (1981: 17), busca ir más allá para justificar la *ética de la praxis liberador*a.[4] Su teoría del *inconsciente político*

4 Dice Karl Marx: "El reino de la libertad solo empieza allí donde termina el trabajo impuesto por la necesidad y por la coacción de los fines externos; queda, pues, conforme a la naturaleza de la cosa, más allá de la órbita de la verdadera producción material. […] La libertad, en este terreno, solo puede consistir en que el hombre socializado, los productores asociados, regulen racionalmente este su intercambio de materias con la naturaleza, lo pongan bajo su control común en vez de dejarse dominar por él como por un poder ciego, y lo lleven a cabo con el menor gasto posible de fuerzas y en las condiciones más adecuadas y más dignas de su naturaleza humana. Pero, con todo ello, siempre seguirá siendo este un reino de la necesidad. Al otro lado de sus fronteras comienza el despliegue de las fuerzas humanas que se considera como fin en sí, el verdadero reino de la libertad, que, sin embargo, solo puede florecer tomando como base aquel reino de la necesidad. La condición fundamental para ello es la reducción de la jornada de trabajo." (1975. Vol. III: 759). Y Engels por su parte, de quien toma la frase Jameson: "Con la toma de posesión de los medios de producción por la sociedad se elimina la producción mercantil y, con ella, el dominio del producto sobre

confronta sus nociones con las de otras teorías y establece un campo de discusión que no las excluye sino dialécticamente. La disciplina que mejor trata de interpretar la cultura es sin duda la historia: un territorio donde se muestra la ideología del *código maestro* y las operaciones de uso, apropiación y reelaboración que hacen a las culturas. Allí también puede verse cómo se leen los textos, para qué se leen y cómo y para qué se escriben y reescriben.

Su discusión con las corrientes europeas, representadas por Michel Foucault o Gilles Deleuze y Felix Guattari, a quienes define como estructuralistas, muestra su disposición dialéctica: mediante la crítica, en línea con Sartre,[5] no trata de confrontar sino de reinventar la teoría al reponer la historicidad que a su criterio falta en aquellas propuestas. Jameson opta por *nociones* frente a *conceptos*, los que entiende como atemporales y, por lo tanto, acríticos. El primer capítulo de *Documentos*…, "Sobre la interpretación. La literatura como acto socialmente simbólico", sienta las bases teóricas y metodológicas del libro pero también de casi toda la producción jamesoneana. De alguna manera expone su lugar en el combate de las teorías y manifiesta por qué el marxismo resulta la mejor forma de abordaje dado que contiene las otras teorías y su crítica. El espacio de la mediación, noción medular del materia-

el productor. […] A partir de ese momento harán los hombres su historia con plena conciencia; a partir de ese momento irán teniendo predominantemente y cada vez más las causas sociales que ellos pongan en movimiento los efectos que ellos deseen. Es el salto de la humanidad desde el reino de la necesidad al reino de la libertad" [1878: sección tercera, capítulo II].

5 Dice Sartre "Althusser, como Foucault, se limita al análisis de la estructura. Desde el punto de vista epistemológico, esto equivale a privilegiar el *concepto* frente a la *noción* [alude a la posición hegeliana, traducción de *Begriff* e *Idee* respectivamente]. El concepto es atemporal. Se puede estudiar cómo los conceptos se engendran uno tras otro dentro de determinadas categorías. Pero ni el tiempo mismo, ni, por consiguiente, la historia, puede ser objeto de un concepto. Hay una contradicción en los términos. Cuando introducimos la temporalidad, vemos que dentro de un desarrollo temporal el concepto se modifica. La *noción,* por el contrario, puede definirse como el esfuerzo sintético por producir una idea que se desarrolla por contradicción y su sucesiva superación, y por consiguiente es homogénea con el desarrollo de las cosas"(1966: 94).

lismo dialéctico, en el que se encuentra la cultura, resulta el área estratégica para el análisis y, entonces, de lo literario y lo artístico. Jameson habla de mediación en términos de transcodificación: un dispositivo que explicaría lo fragmentario de las diversas zonas de la vida social en ocasión de un análisis particular. No obstante, su referencia a la historia como horizonte de control de las posibilidades de interpretación de los textos requiere especificar su idea de historia.

Los fundamentos de su teoría, llamada sociocrítica, y la noción de fenómeno histórico se explicitan en el prefacio de *Documentos*… Allí distingue dos tipos de historicidad en los textos y/o los objetos culturales: la del objeto en sí mismo y la de las categorías a través de las cuales se reciben y procesan textos y objetos. El *metacomentario* se dirige a explicar el funcionamiento de estos fenómenos, donde se asentaría el *inconsciente político* de la interpretación y de las diversas *lecturas alegóricas* que lo recubren. Así, textos u objetos culturales, como *códigos maestros* de interpretación, se ofrecen a través del tiempo junto a las nuevas lecturas con las que se asimila el pasado al sistema de valores del presente de cada lectura. Es decir, una red compleja de interrelaciones sobre la que actúa el desarrollo dialéctico de los discursos de poder y dominación así como los de provocación y resistencia. Jameson concibe la historia como un constructo teórico, una organización de los acontecimientos según una narración ordenada por diferentes ideologías que los exponen. El resultado es el establecimiento de paradigmas narrativos o *interpretantes* interpuestos entre lo real y su relato, para los que prefiere la noción hegeliana de *Darstellung (¿representación?)*.[6] Para concluir que "la interpretación no es un acto aislado, sino que tiene lugar dentro de un campo de batalla homérico, donde cierta cantidad de opciones interpretativas están implícita o explícitamente en conflicto" (1981: 14).

6 Redefinida como "designación intraducible en la que los problemas actuales de la *representación* se cruzan productivamente con aquellos bastante diferentes de la *presentación*, o del movimiento esencialmente narrativo o retórico del lenguaje y de la escritura a lo largo del tiempo"(1981: 14).

Otro aspecto a considerar, a fin de restaurar sentidos borrados o disimulados, corresponde al tipo de causalidad que se establece entre los textos y los valores ideológicos que refractan. Así Jameson enfoca el problema reformulando la proposición de Lenin "la Historia es un proceso sin *telos* ni sujeto" que, filtrada por Althusser, reclama la vuelta al pensamiento crítico sobre la materialidad de la historia que los análisis textualistas parecen desconsiderar. Sus argumentos resultan definitivos para el debate que se abrirá pronto en torno a Posmodernismo y Posmodernidad.[7]

Para cerrar la discusión hacia el final del capítulo dice:

> No tenemos que argumentar la realidad de la historia: la necesidad, como la piedra del Doctor Johnson, lo hace por nosotros. Esa historia -la "causa ausente" de Althusser, "lo Real" de Lacan- no es un texto, pues es fundamentalmente no-narrativa y no representacional; lo que puede añadirse, sin embargo, es la advertencia de que la historia nos es inaccesible excepto en forma textual, o en otras palabras, que sólo se la puede abordar por la vía de una previa (re)textualización. Así, insistir en una y otra de las dos dimensiones inseparables pero inconmensurables del acto simbólico sin la otra; exagerar la manera activa en que el texto reorganiza su subtexto (presumiblemente a fin de alcanzar la conclusión triunfante de que el "referente" no existe); o por otra parte subrayar el estatuto imaginario del acto simbólico tan enteramente como para cosificar su cimiento so-

7 "La arrolladora negatividad de la fórmula althusseriana confunde en la medida en que puede fácilmente asimilarse a los temas polémicos de una multitud de post-estructurales y post-marxismos contemporáneos, para los cuales la Historia, en el mal sentido de la palabra -la referencia a un 'contexto' o 'trasfondo', un mundo real exterior de algún tipo, la referencia, en otras palabras, al muy denigrado 'referente' mismo- es simplemente un texto más entre otros, algo que se encuentra en los manuales de historia y en esa presentación cronológica de las secuencias históricas. [...] Propondríamos pues la siguiente formulación revisada: que la historia *no* es un texto, una narración, maestra o de otra especie, sino que, como causa ausente, nos es inaccesible salvo en forma textual, y que nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político" (1981: 30).

> cial, entendido ya no como un subtexto sino meramente como un dato inerte que el texto "refleja" pasiva o fantasmáticamente -exagerar cualquiera de esas funciones del acto simbólico a expensas de la otra es con seguridad producir pura ideología, ya sea, como en la primera alternativa, la ideología del estructuralismo, o, en la segunda, la del materialismo vulgar. (1981: 66)

Entre tanto, Jameson encontrará en el *cuadrado semiótico* de Greimas una respuesta esquemática para la semiautonomía de los distintos niveles de la estructura socio-histórica que relacionan, como separan o producen, homologías y diferencias.[8] Pero también, hará hincapié en que los textos manifiestan diversas representaciones de la conciencia ideológica de la cual surgen –tal como habría dicho Lukács [1923 y 1937]-, y que las formas de representar afectan lo dicho en el texto y, fundamental, lo no dicho, lo reprimido y/o lo desplazado. Pensar la clausura semántica desde el cuadrado greimasiano permite la reconstrucción de lo ausente en el texto por su relación con lo expuesto, de manera que la afirmación de un ideologema, arrastrado en su relación dialéctica por su contrario complementario, hace que de las antinomias y oposiciones generadas por el texto se deduzca la categoría fundamental de contradicción. En consecuencia, el ideologema, "una forma de praxis social" (1981: 94), no es reflejo en un texto de un determinado contexto sino "la solución imaginaria de las contradicciones objetivas a las que cons-

8 Greimas, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* [1979] y *Du sens II* [1986], sostiene que existe una estructura elemental de la significación, reproducible en forma de cuadrado, basada en la combinación de oposiciones binarias entre dos términos y sus respectivos complementarios, de manera que el sistema semiótico queda definido como una jerarquía en la que los términos se agrupan por pares y mantienen entre sí relaciones de contradicción, contrariedad o complementariedad. Glosado por Jameson, este añade que esta estructura significativa elemental basada en la antinomia, pensamiento que progresa por oposición y complementación, debe ser historizada. Si el *cuadrado semiótico* propone una estructura semántica como proceso clausurado, el *metacomentario* implica aplicar la hipótesis de una conciencia ideológica que puede ser delimitada al marcar "los puntos conceptuales más allá de los cuales no puede llegar esa conciencia y entre los cuales está condenada a oscilar." (1981: 39)

tituye así una respuesta activa". Es decir una "solución simbólica de una situación histórica concreta." (1981:95)[9]

Mirando en torno: Posmodernidad y tiempo presente

La publicación de *Posmodernismo…* (1991 [1984]) supone un viraje en la producción de Jameson, un cambio de objeto de estudio y de enfoque que se enraíza en una ampliación del ángulo de mira y la perspectiva crítica. Si había sido la literatura el elemento privilegiado en sus análisis, de aquí en más se convierte en parte de un horizonte más complejo. Es Cultura, como habría querido Williams [1958, 1977], el objeto por donde las diferentes manifestaciones, entre ellas la literatura, serán tratadas de un modo particular para repensar ese mosaico fragmentario llamado Posmodernidad. En esa puesta y su funcionamiento Jameson indaga las lógicas culturales que mueven lo que, según Ernest Mandel [1975], está sucediendo: la tercera fase del capitalismo. El programa de trabajo integra el análisis de la arquitectura, las artes plásticas y las creaciones estéticas contemporáneas (*pop art, performance*, *high tech*, minimalismo, arte conceptual, etc.), la relación de la imagen y los *media* con la sociedad y los nuevos modos de interpretación filosófica –en especial; Estructuralismo, Posestructuralismo y Deconstrucción-, junto a una mirada incisiva sobre las nuevas formas de consumo y acumulación del capital (que en esta tercera fase se ha vuelto especulativo y financiero).

Los primeros asedios de Jameson (la conferencia pronunciada en el museo Whitney de Nueva York en 1982, esbozo de lo que luego será *Posmodernismo…* en 1984 editado por la *New Left Review*), implican la descripción de un estado de cosas –cultural, social, histórico- pero

9 "La estructura literaria lejos de realizarse completamente en cualquiera de sus niveles, se vuelca […] hacia abajo o [de] lado de lo *impensé* y lo *non-dit*; en una palabra, hacia el inconsciente político mismo del texto, de tal modo que los semas dispersos de este último -cuando se los reconstruye de acuerdo con este modelo de clausura ideológica-, nos dirigen ellos mismos insistentemente hacia el poder informador de las fuerzas o contradicciones que el texto trata en vano de controlar o de minar […] (o de *administrar…*)." (1981: 40).

también una interpretación crítica de las consecuencias del *inconsciente político* en el desarrollo de las ideologías de dominación y subversión. Si los ideologemas -cristalización de la praxis política en la praxis cultural según "paradigmas narrativos heredados" (1981: 121)- actúan sobre el presente inmediato, exigen pensar su función en cuanto estructuras significantes y de qué manera entonces esas estructuras significantes afectan la cotidianeidad.

Como respuesta a una serie de intervenciones acerca de lo que da en llamarse Posmodernismo en tanto estilo arquitectónico, Jameson propone, desde un enfoque económico político, la definición de "posmodernismo como pauta cultural dominante". Sitúa el fenómeno a partir de las décadas de los años 1950 y 1960 del siglo XX al advertir allí un movimiento de ruptura radical con el modernismo que lo habría precedido, en especial en los modos de acumulación, circulación y distribución del capital. Habla de esta fase superior del capitalismo con nuevos nombres como el de capitalismo tardío, financiero o multinacional entre otras designaciones que, en definitiva, desafían fronteras para posarse como causa *incausada* del mundo globalizado. El análisis contrapone *Zapatos de labriego* (1886) de Vincent Van Gogh y *Zapatos de polvo de diamante* (1980) de Andy Warhol, mostrando la afirmación del sujeto en el estilo en el primero y el principio constructivo de la serialización y la reproductibilidad mecánica del cartel publicitario en el segundo (1991: 23-29).[10] Lee así el cambio de sensibilidad de la época y extiende sus consideraciones sobre objetos que van desde el uso de un tipo particular de figura retórica (el pastiche y/o el collage versus

10 Hay que tener en cuenta aquí las ideas de *código maestro* o *ideologema* de Jameson. Mientras la pintura de Van Gogh, transitada por importantes debates filosóficos desde la interpretación de Heidegger en *El origen de la obra de arte* en 1936, "enseña" un "ejercicio utópico de resistencia al capitalismo" -dice- por tema y cromatismo, la propuesta de Warhol pierde profundidad y pone en escena una estética mercantil alienante propia de las tramas del intercambio capitalista, fetichizando el objeto como simulacro. En términos estéticos, en Warhol operaría "el ocaso de los afectos" y un decaimiento de la expresión por la yuxtaposición arbitraria o lúdica de elementos planos, superficiales, asépticos.

la parodia) hasta una interpretación del *Bonaventure Hotel* y las nuevas tendencias del diseño y la arquitectura. Con ello explica un sistema de la cultura fin de siglo XX y establece una serie de características que pasarán a formar parte de la descripción de lo posmoderno en oposición a lo moderno. El objetivo del trabajo apunta a clarificar el estatuto de verdad que parece regir la historia y sus discursos y cómo este estatuto pone en cuestión las certezas alcanzadas por la modernidad, sobre todo aquellas vinculadas a los relatos utópicos. Trata de ver por dónde y cómo pasa la ruptura con la modernidad para explicar el presente. Jameson quiere establecer los valores de juicio, propuestos como verdaderos o falsos, y observar sus efectos en términos de constitución de la nueva cultura, lo cual le permitiría dar cuenta de una historia total (no totalitaria), o causa subyacente según la teoría marxista, del conocimiento social. En principio apunta sobre las transformaciones económicas y políticas que modificaron la organización de las sociedades de Occidente en pos de una sociedad posindustrial o de consumo, de los media, la información, una sociedad electrónica o de alta tecnología, del espectáculo, del capitalismo transnacional o finalmente del capitalismo tardío. Transformaciones que se proyectaron en la constante hegemonía de EE.UU. sobre las economías y comportamientos sociales de los otros países. Pero además, y esto es sustancial, observa cómo esas transformaciones fueron las que posibilitaron el desplazamiento del poder hacia el mercado que desde entonces impondrá sus lógicas, normas de eficacia y rentabilidad, a los gobiernos como a los objetos artísticos. La fase final del modelo capitalista -su "apoteosis" dirá- se produce en paralelo al declive de la modernidad estética leída en la institucionalización del arte pop, la deconstrucción de la expresión, el ocaso de los afectos, el triunfo del populismo estético, la música concreta de John Cage, la asimilación de lo bajo en lo alto en Phillip Glass, el cine de Godard y el videoarte, el *punk*, las novelas de Burroughs o Pynchon, la nueva ciudad y en ella la abolición de la distancia crítica.

Jameson muestra cómo el análisis de los objetos (artísticos, arquitectónicos, culturales en definitiva), desde un enfoque que hace pie en la base económica, produce explicaciones críticas y, a su vez, que

los fenómenos económico-políticos o culturales son expresiones del cambio en el modo de producción, distribución y redistribución de los discursos. Desde esta perspectiva, trazará *mapas cognitivos* poblados de rasgos característicos, marcas, señalizaciones que permitan nuevos desplazamientos. Un nuevo mundo amerita un nuevo mapa e instrucciones de uso dice. Para él "una nueva superficialidad que se encuentra prolongada tanto en la 'teoría' contemporánea como en toda una nueva cultura de la imagen o del simulacro" es la clave de interpretación. Y ello conlleva al "debilitamiento de la historicidad, tanto en nuestra relación con la historia oficial como en las nuevas formas de nuestra temporalidad privada", y a "un nuevo subsuelo emocional" (21) fundado sobre lo que denomina "intensidades" (recuperando el sentimiento de la estética romántica de lo sublime) si se quiere, una creciente dependencia de la cultura con respecto a las nuevas tecnologías y profundas relaciones constitutivas con el sistema de economía mundializada… o de Mercado sin más. Como puntos de referencia de una estructura dinámica resulta difícil encontrar un fenómeno particular que reúna todos los rasgos, puesto que aparecen solapados en una espiral borrosa pero significativa: el simulacro y la reificación de sus significantes como vehículo de la crisis del referente.

Así, llega hasta aquí asociando la *Crítica de la ideología* del modelo marxista con lo *Imaginario* y lo *Real* de Lacan, quien había desplazado el problema de la oposición al nexo entre el lenguaje o lo *Simbólico* (lugar en que se cumple la función mediadora entre el yo y el otro, la subjetividad) y lo Real. Acceder a la realización de las operaciones de lenguaje lleva a la relación con el mundo y establece un límite con respecto a lo exterior de sí, al tomar conciencia de sí y ocupar un lugar entre los otros. Jameson traslada la teoría lacaniana [1953] al terreno social, de manera que la cultura se muestra como el espacio de la actividad donde se simboliza, se codifica y se manifiestan las diferentes subjetividades en relación con el entorno. Cultura será el lugar donde el sujeto social se juegue, en tanto elemento de una estructura social, al manifestar la naturaleza de sus relaciones con los demás elementos de esa estructura. Un juego nada esquemático: su complejidad, implicancias, corres-

pondencias y contradicciones hacen, precisamente, a esta nueva pauta cultural. Los *mapas cognitivos* que entonces propone pretenden, no más, delimitar horizontes, marcar posiciones, describir desplazamientos y transformaciones a fin de producir cartas de navegación que, al mismo tiempo, hagan saber de lo otro que allí no puede representarse. Resulta importante prever, dice Jameson, la dialéctica de las representaciones para proceder a la invención de formas nuevas que den cuenta de ella.

> Así pues, en la ciudad tradicional, la desalienación implica la recuperación práctica del sentido de la orientación, así como la construcción y reconstrucción de un conjunto articulado que pueda retenerse en la memoria y del cual cada sujeto individual pueda diseñar mapas y corregirlos en los diferentes momentos de sus distintas trayectorias de movimiento. (1991: 113)

Lo que se llamó "muerte del sujeto" desde Barthes y Foucault se entiende aquí como producto de una radicalización formal e integración del modernismo estético en lo institucionalizable. Los textos de la cultura posmoderna habrían asumido el pasado -el modernismo clásico- al incorporar en la superficie innovaciones discursivas y compositivas de la modernidad, obviando sin embargo su aparato conceptual reducido a anécdota, un juego de técnicas combinatorias en la que no cuenta carga ideológica alguna. El resultado, dice Jameson, es el pastiche acrítico: la superposición de planos contradictorios, la coexistencia de rasgos de la alta cultura con elementos del *kitsch* y de la cultura de masas, la sensibilidad *pop* y el borramiento de límites entre alta cultura y cultura de masas. Esta situación remite al historicismo, es decir, un estado de la cultura en la que se olvida el pasado como Historia o se borra como referente para convertirse en una colección de textos que, aislados de la realidad social de la que surgen, ofrecen no más que estímulos estilísticos. El historicismo como el pastiche emblematizan "la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística azarosa y, en general, lo que Henri Lefèvre bautizó como la creciente primacía de lo *neo*" (1991: 45). La historia se reinterpreta como nostalgia o estilema en medio del pastiche acrítico, no exento de ironía si

se quiere. Los ejemplos de Jameson son *American Graffiti* de George Lucas, *Chinatown* de Roman Polanski, las *remakes* de Hollywood hasta la reedición de la historia norteamericana realizada por E. L. Doctorow en su novelística. En definitiva, la obra posmoderna no buscaría la reconstrucción realista sino la reinvención, el simulacro espectacular basado en la seducción sentimental de los símbolos que vienen del pasado. Las producciones culturales se asientan sobre lo heterogéneo, lo fragmentario, lo aleatorio, lo azaroso y no sobre la experiencia de la temporalidad. Dice Jameson:

> La aproximación al presente mediante el lenguaje artístico del simulacro, o el pastiche estereoscópico del pasado, confiere a la realidad actual y a la apertura del presente histórico la distancia y el hechizo de un espejo reluciente. Pero esta nueva hipnótica moda estética nace como síntoma sofisticado de la liquidación de historicidad, la pérdida de nuestra posibilidad vital de experimentar la historia de un modo activo. (1991: 52)

Y un poco más adelante:

> Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus pretensiones y sus retenciones a través de la multiplicidad temporal y para organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, sería difícil esperar que la producción cultural de tal sujeto arrojase otro resultado que las 'colecciones de fragmentos' y la práctica fortuita de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio. (1991: 61)

Heterogeneidad y fragmentarismo aleatorio serán las características de lo que denomina, retomando *El Anti-Edipo* [1972] o *Mil Mesetas* [1980] de Deleuze y Guattari, el modelo esquizofrénico de las nuevas producciones artísticas. Se trataría de una cultura sostenida sobre la estética de la diferencia, por pastiche o simulacro, llegando a la desrealización del mundo a través de la obsesiva separación de texto y referente espacio-temporal (1991: 64). En consecuencia, serán los fenómenos de espacialización los que ganen terreno: perdida la dimensión histórica, la

profundidad temporal, se privilegia la organización plana, la superficie, el espacio de síntesis antes que el de la distancia crítica. Por ello habla del auge de la demanda arquitectónica que trabaja *in extenso* en otro capítulo de su ensayo (1991:87-100) y en otros artículos por venir publicados en *El giro cultural* hacia 1998. La demanda arquitectónica se centra en las transformaciones urbanísticas recientes provocadas por la arquitectura de Frank Gehry o John Portman, la producida a partir del programa de Robert Venturi y Denise Scott-Brown en *Aprendiendo de Las Vegas* [1973] y la del estilo *High-tech* que toma su nombre del libro de Joan Kron y Suzanne Slesin, *The Industrial Style and Source Book for The Home* [1978]. Objeto mercantilizado, la arquitectura elude aquí el planteo funcional del modernismo y apuesta a lo espectacular, provocando un estilo en equilibrio inestable entre materiales disímiles. La regla es la reunión aleatoria, sin criterio clasificatorio salvo la coexistencia en el espacio.

Otra de las proyecciones que apunta Jameson se refiere a "lo sublime tecnológico o posmoderno" por el que la obra saca provecho, más que del modo de producción, del proceso de reproducción cuyo poder de autenticidad recurre a la auto evocación del espacio posmoderno (1991: 75-78; 81-84). No se trata de la tecnología mecánica de la revolución industrial ni de la máquina futurista de las vanguardias sino de las PC, la realidad virtual, las autopistas de información, las redes de poder informático y comunicacional. Una tecnología hipnótica y fascinante pero a la vez amenazante y reproducible sin fin (1991: 84); un espacio descentrado en el que los datos fluyen entre redes ocultas bajo la idea de flujo total. Esta idea, transitada por las paranoias tecnológicas de los narradores *cyberpunk* o el lenguaje del *videotexto*, sirve a Jameson como espacio de análisis en tanto ¿reflejo? de un espacio social en el que el continuo inaprehensible de la seducción que producen las imágenes -rápidas, fulgurantes, pasajeras, desenganchadas del referente e, incluso, de las secuencias que constituyen su propio espacio textual- arma una nueva "realidad de las instituciones económicas y sociales: una realidad inmensa, amenazadora, y sólo oscuramente perceptible" (1991: 86). Hacia 1987 aparece el trabajo "Leer sin

interpretar: la postmodernidad y el videotexto", en el que sostiene que los *media*, y la cultura de la imagen surgida en ellos, resultan el lugar para leer la verdad secreta de las sociedades posmodernas. Ellas se realizan como operadores intelectuales y sociales de la desacralización del mundo por la fluidez y velocidad de su materialidad. Para Jameson este es el elemento simbolizante mediador más importante en el fin del siglo XX situado, dirá, entre lo Imaginario y lo Real de Lacan. En esta línea, los *media* combinan tres rasgos relevantes: una forma específica de producción estética, una tecnología y una institución que los contiene. Un triple movimiento que incorpora lo estético, lo material y lo social justificando su relevancia como nexo en la mediación entre el modo de producción y sus proyecciones culturales, es decir, sus lenguajes y sus retóricas (el *copy-past*, arriesgo), su funcionamiento institucionalizado y los productos culturales construidos sobre esa retórica específica, cuya incardinación da lugar a la dominante cultural de la "nueva coyuntura social y económica". La red de redes permitiría alcanzar la mediación materializada, valga la paradoja, en la fluidez del soporte.

Si Jameson consideró en su momento el lenguaje del videotexto, comercial, artístico y/o experimental, como modelo del lenguaje de la posmodernidad, lo hizo en base a teorías como la de Williams [1989] quien describió el funcionamiento semiótico de la televisión en términos de "flujo total" ininterrumpido y en la idea de continuidad y falta de clausura semántica o formal por la que se vuelve difícil individualizar agentes o mensajes.[11] El video experimental explota las retóricas del flujo, la velocidad y la simultaneidad de la expresión con imágenes. Así leerá Jameson en las obras de Nam June Paik o en las de Bill Viola (videos de "surrealismo sin inconsciente" o de "imágenes espectaculares descontextualizadas"), itinerarios aleatorios en los que el espectador solo puede atender lo que el video refiere de sí, por lo que es llevado a ponerse en el lugar del sujeto descentrado típico de la posmodernidad. Así lo definía Jameson en su ensayo de 1984:

11 Publicado con posterioridad al texto de Jameson e incluso de la muerte de Williams, *Raymond William: Selected Writings* [1989] recoge conferencias e intervenciones públicas.

> Al espectador postmodernista [...] se le pide lo imposible: que contemple todas las pantallas a la vez, en su diferencia radical y fortuita; a ese espectador se le invoca a producir la mutación evolutiva sufrida por David Bowie en *The Man Who Fell to Earth* [donde mira simultáneamente cincuenta y siete pantallas de televisión], y a elevarse de algún modo hasta el nivel en que la percepción vívida de la diferencia radical constituya en y por sí misma un nuevo modo de comprensión de lo que se acostumbraba a llamar 'relación': algo para cuya definición el término *collage* no es todavía más que una denominación muy pobre. (1991: 74)

Sobre *El giro cultural*

Hacia 1998, en *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre posmodernismo 1983-1998* (1999), Jameson reunirá artículos escritos desde 1982 sobre diferentes objetos culturales considerados posmodernos. Todos han sido publicados en diferentes medios y por separado y la reunión, y el auto-reciclaje, si bien descubre el gesto posmoderno del teórico de lo posmoderno, construye un libro inevitable para observar la tramitación de un estilo en *pauta cultural* y/o, lo que para este Jameson es lo mismo, un *modo de producción*. Si con la hipótesis de *pauta cultural* se abre el primer artículo, "El posmodernismo y la sociedad de consumo", devenido de la conferencia de 1982 que se publicara en 1984 como *Posmodernismo*…, los que siguen, desarrollan y redoblan la apuesta mostrando cómo la hipótesis se comprueba en las artes como en las ciencias, la economía y la política, la arquitectura y el urbanismo, los negocios financieros e inmobiliarios y en la cultura de masas, transformándose en la posibilidad de reevaluación de este modo de producción en términos marxistas. Por otra parte, cada ángulo de enfoque significa un desarrollo nocional en diálogo con otros teóricos dentro del campo a partir del debate que se había instalado desde la *New Left Review*, cantera de los EC desde Williams a esta parte. Perry Anderson es, sin duda, el interlocutor por antonomasia: prologa el libro y convierte su prólogo,

según dice, en un nuevo libro, publicado el mismo año (*The Origins of Posmodernity*).

Jameson señala que la resistencia a la idea de lo posmoderno se suscita por la poca familiaridad de las obras que abarca: desde la poesía de John Ashbery a la conversacional e irónica poesía modernista académica de los años 1960, desde la confrontación con la arquitectura moderna de estilo internacional a los cobertizos de Venturi, de Andy Warhol y el pop al fotorrealismo, de John Cage a Phillip Glass junto al *rock punk* y la *new wave*, los grupos *The Clash*, *Talking Heads* y *Gang of Four*, así como Godard y las películas comerciales, las novelas de Burroughs, Pynchon y Reed y también la nueva novela francesa (1998:15). Una lista, dice, que aclara dos cuestiones: por un lado, que la mayor parte de lo citado se produce como reacción contra formas establecidas del alto modernismo dominante en las universidades, los museos y las galerías de arte;[12] por otro, que habrá tantas formas posmodernistas como altos modernismos hubiera habido, dado que los primeros gestos y las primeras producciones son reacciones específicas y locales contra esos modelos.

Otro rasgo confirmado ahora es la desaparición de los límites entre cultura superior y cultura de masas o popular, a su entender el rumbo que más inquieta a los académicos inclinados a preservar la cultura de elite, contra un "ambiente circundante de filisteísmo, de baratura y *kitsch*, series de televisión y cultura del *Reader´s Digest*" (1998:16). Por el contrario Jameson observa la fascinación posmoderna por el "paisaje de publicidades y moteles, desnudistas de Las Vegas, programas de medianoche y cine de Hollywood clase B" junto a la llamada paraliteratura en ediciones rústicas y para aeropuertos, bajo los motes de gótica y romántica, biografía popular, novela policial, de ciencia ficción o fantasía. Allí ya no se citan los textos, dice, sino que se los incorpora. El límite entre arte elevado y formas comerciales se ha borrado.

12 Estilos antes subversivos y combativos –los de las vanguardias estéticas, el expresionismo abstracto, Pound, Eliot, Le Corbusier, Stravinsky, Joyce, Proust, Mann- se convierten para las nuevas generaciones en representantes del *establishment*. Jameson piensa en los años sesenta y setenta de EE.UU y Europa claramente.

Un indicio diferente de esta desaparición se da, apuesta, entre las categorías de género y discurso en lo que ha venido a llamarse Teoría, observando que una generación previa hablaba todavía de discurso filosófico separado del de otras disciplinas como el de las ciencias políticas, la sociología y la crítica literaria. Para 1998 registra un tipo de escritura que es todas o ninguna de aquellas al mismo tiempo y señala con su irrupción el fin de la filosofía. La Teoría queda instalada entre las manifestaciones posmodernistas. Pero aquí, simultáneamente, hace una aclaración sobre el uso del término posmodernismo que importa revisar: no se trata de una palabra para describir un estilo sino, de manera rigurosa, un concepto periodizador que correlaciona la aparición de nuevos rasgos formales en la cultura con un nuevo tipo de vida social y un nuevo orden económico. Este momento, que se remonta al auge de la posguerra en EE. UU. y al establecimiento de la Quinta República en Francia, representa el período transicional clave que establece el nuevo orden internacional.

De suerte que Jameson esbozará solo alguno de los aspectos con los que el posmodernismo expresaría "la verdad interior de este nuevo orden social emergente del capitalismo tardío" (18) limitándose a la descripción de los "rasgos de importancia". Ya lo había dicho en 1982 y en 1984, pastiche y esquizofrenia, puesto que brindan la posibilidad de percibir la especificidad de la experiencia posmoderna del espacio y el tiempo, respectivamente. Reitera aquí sus objetos de análisis de *Posmodernismo*… y expande los ejemplos. Llegados al punto en el que ya no se consiente norma alguna queda la diversidad y la heterogeneidad estilísticas como norma. "Ése es el momento en que aparece el pastiche y la parodia se vuelve imposible." (20) Como imitación de un estilo, es el uso de una manera estilística que pretende ser neutral, sin motivo ulterior como en la parodia, sin el impulso satírico o una norma que quebrar. El pastiche se define como parodia vacía.[13]

13 El pastiche, procedente de las artes visuales y confundido con la parodia, implica la asimilación o el remedo de otros estilos, en particular sus manierismos y crispamientos estilísticos, mientras la parodia aprovecha el carácter único de los estilos y se apropia de sus maneras para producir una imitación burlesca del original o la puesta en ridículo

Jameson analiza en este punto, nuevamente, la idea de "la muerte del sujeto", forjada contra los grandes modernismos que sustentaron la invención del estilo personal, una estética vinculada a un yo particular, una identidad y personalidad únicas, con visión de mundo y estilo inconfundibles (era clásica del capitalismo con el apogeo de la familia y el individualismo). Para el momento del capitalismo corporativo (del hombre organizacional y las burocracias empresarias y estatales) ese antiguo sujeto burgués ya no existe. Una posición posestructuralista, más radical, agrega que esa idea, incluso, no solo es cosa del pasado sino mistificación filosófica. Lo que habría aquí, dice Jameson, es un dilema estético: si la experiencia y la ideología del yo único que informó el estilo del modernismo clásico están terminadas, no resulta claro qué se hace como arte en la posmodernidad. Lo evidente es que los modelos de las vanguardias ya no funcionan y solo es posible una serie de combinaciones estilísticas sobre formas singulares pasadas. La importancia de la tradición estética modernista –hoy muerta- no obstante "pesa como una pesadilla en el cerebro de los vivos" (habría dicho Marx en otro contexto), y de allí, una vez más, el pastiche en un mundo en el que un nuevo estilo no es posible. Lo que queda es la imitación de estilos muertos o hablar a través de mascaradas. El sujeto, en el arte, se ha vuelto desfile esquizo de personalidades. Esto significa, a su vez, que este arte referirá un nuevo modo de ser del arte y, es más, ese será su mensaje prioritario: el fracaso del arte, de la estética y de lo nuevo, para recluirse en el pasado. Jameson buscará ejemplos para mostrarlo en el cine, en particular en la moda nostálgica que hace de la regresión un hecho "espectacular". Allí aparece realzada la práctica del pastiche propia de la cultura de masas.[14] Es sintomático, dice, que este estilo in-

de esos manierismos y sus excesos. Así, detrás de la parodia existe siempre una norma lingüística en contraste con la cual es posible la burla.

14 Vuelve entonces sobre uno de los filmes inaugurales del género, *American graffiti* (1973), que recaptura la atmósfera de los años cincuenta en EE.UU. Pero también a *Chinatown* (1974) que hace algo similar sobre la década del treinta, o *El conformista* (1969) de Bertolucci, para con el contexto italiano y europeo. Agrega algunas anomalías a su lista como *La guerra de las galaxias* de Lucas (1977) para observar que una

vada y colonice los filmes con ambientaciones contemporáneas, como si no pudiesen producirse representaciones estéticas de la experiencia actual. No obstante, aclara, habría en ese lugar una acusación contra el capitalismo consumista o al menos un síntoma patológico: se trata de una sociedad que no puede enfrentarse con su tiempo y su historia. Esta es la nota diferencial del film nostálgico frente a la novela histórica y la conclusión es bien interesante: estos relatos no representan el pasado sino los estereotipos culturales acerca de él. La producción cultural ha sido llevada al interior del sujeto y si queda algún realismo surge de la conmoción producida al captar ese confinamiento y la condena a buscar el pasado a través de imágenes y lugares comunes. La historia queda por siempre fuera del alcance

Otro lugar para observar el modo de lo posmoderno fue y es para Jameson la arquitectura. Vuelve aquí, otra vez, al análisis del edificio que considera "acabadamente posmoderno" aunque se trate de una obra poco característica pero que, a su juicio, ofrece lecciones capitales sobre el nuevo espacio: una mutación tal que los seres humanos ne-

de las experiencias culturales más importantes de las generaciones crecidas entre los años treinta y cincuenta fue la de las series de los sábados sobre las que las películas de la nostalgia reinventan la experiencia en la forma del pastiche. Estas películas serían históricas por metonimia por lo que prefiere el término de nostálgicas. Otra película que Jameson pone como ejemplo para comprender el film nostálgico (y el pastiche en él) es *Cuerpos ardientes* de Lawrence Kasdan (1981): una especie de remake de *Pacto de sangre* de 1944 mediante el plagio alusivo y elusivo. Pastiche aunque técnicamente no una película nostálgica dice, la historia acontece en un pueblo en la contemporaneidad pero, al mismo tiempo, esa contemporaneidad es ambigua. Los créditos aparecen en estilo *art déco* de los años treinta y el héroe, encarnado por el actor William Hurt, no tiene el estilo distintivo de la generación precedente de las superestrellas masculinas o, mejor, el personaje representa una especie de mezcla de las características de estos con un rol todavía anterior, de los que se asociaban con Clark Gable. De modo que el film suscita una sensación *vintage* pero al cabo detenta otra función, estratégica: permite prescindir de la mayoría de las señales y referencias de la sociedad de consumo (los aparatos y artefactos, los altos edificios, el mundo objetal del imperialismo tardío). Sobre la década del ochenta, todo conspira a desdibujar la referencia contemporánea inmediata y hacer que se la reciba como un conjunto narrativo en algún pasado indefinible, una eterna década del treinta.

cesitan desarrollar nuevos modos para habitarlo, no poseen el ropaje perceptivo adecuado. Esta arquitectura, arriesga, pide nuevos órganos, expandir los sentidos y los cuerpos para captar dimensiones inimaginables, acaso imposibles. El edificio analizado es otra vez el *Bonaventure Hotel* de Portman. Pone el acento en la ubicación del hotel en el tejido urbano, a contrapelo de los monumentales edificios del estilo internacional, en sus escaleras, ascensores y góndolas que van y vienen como si fuesen cintas de agua llevando turistas y residentes, para volver al espacio central del *lobby* en el que bromea diciendo que el descenso es un tanto dramático: se cae a través del techo hasta chapotear casi en el lago y se es atrapado por un remolino de confusión, "algo así como la venganza que este espacio se toma contra quienes todavía procuran caminar por él" (31).[15] Dada la absoluta simetría de las torres es difícil

15 Jameson remarca el carácter populoso y las dimensiones monumentales que sin embargo respetan el tejido urbano en el que se encuentra emplazado el hotel como marca de lo posmoderno. Vale decir, una arquitectura que no intenta insertar un nuevo lenguaje, distintivo o elevado, en el colorido y comercial sistema de signos de la ciudad sino hablar su mismo lenguaje "aprendido de Las Vegas", su léxico y su sintaxis. Se refiere al libro de Venturi [1973], verdadero manifiesto para la Posmodernidad. Ahí Venturi declara la necesidad de aprender ese otro lenguaje hecho de publicidades, rutas desérticas que no alteran la homogeneidad y estímulos visuales. El edificio, dice Jameson, tiene tres entradas y en ninguna aparece la marquesina del hotel con la que los edificios escenifican el paso de la calle al interior. Los ingresos al *Bonaventure* son laterales o, más bien, "un asunto de puerta trasera": los jardines de la parte de atrás dan acceso al sexto piso de las torres y hay que bajar un piso para encontrar el ascensor que da al lobby. La supuesta entrada del frente da acceso al balcón del segundo piso, desde el que hay que bajar por una escalera mecánica a la conserjería principal. Accesos no señalizados responden a una nueva categoría de limitación para el espacio interior del hotel mismo. Junto a otros edificios posmodernos, el *Beaubourg* de París o el *Eaton Center* de Toronto, el *Bonaventure* aspira ser un espacio total, una ciudad según una nueva práctica colectiva que alude al modo de moverse y agruparse. En este sentido, dice Jameson, este hotel podría no tener entradas porque, finalmente, no quiere ser parte de la ciudad sino su reemplazo. La disyunción, con respecto a la ciudad circundante, es contraria a la de los monumentos de estilo internacional, violenta y con significación simbólica. El *Bonaventure* se conforma con "dejar que el tejido urbano persista en su ser", no se espera ni se desea otro efecto ni transformación. Confirmaría este diagnóstico la superficie vidriada reflectante del exterior cuya función Jameson interpreta como el desarrollo de una

orientarse al punto que el resultado práctico es demoledor: desde su inauguración en 1977 nadie puede encontrar un punto prefijado. Esta ultimísima mutación en el espacio –el hiperespacio posmoderno- trasciende las capacidades del cuerpo humano para organizar perceptivamente su entorno inmediato y ubicarse cognitivamente en el mundo. Ya ha sugerido que esta disyunción entre el cuerpo y su medio ambiente edificado se erige como símbolo de la incapacidad para trazar siquiera un mapa de la red comunicacional, multinacional, descentrada, en la que estaríamos atrapados.

Ahora bien, el espacio de Portman no es excepcional y para mostrarlo Jameson yuxtapone al complaciente espacio del tiempo libre otro bien diferente: otra vez el de la primera guerra posmoderna evocada por Michel Herr en *Despachos de guerra* [1977]. Allí, la guerra se cuenta mediante el derrumbe de los paradigmas narrativos tradicionales y pone en escena el inimaginable salto cuántico en la alienación tecno-

tecnología reproductiva y, en una segunda lectura, como la forma en que la superficie repele la ciudad. Disociación singular que deslocaliza el *Bonaventure* con respecto a sus vecinos, ni siquiera es un exterior: cuando se lo mira desde fuera no se ven las paredes del hotel sino las imágenes reflejadas y distorsionadas de lo que lo rodea. Otra disociación sucede con las escaleras mecánicas y los ascensores. Por el privilegio que le da Portman –"esculturas cinéticas gigantescas" las llama- y habida cuenta de la puesta en primer plano, habrá que pensar esos "movilizadores de gente" (expresión adaptada de Disney) como algo más que meros componentes de ingeniería. En el *Bonaventure* se halla un realce del proceso narrativo: las escaleras mecánicas y los ascensores reemplazan el movimiento y, sobre todo, se auto designan emblemas reflexivos del movimiento. El paseo es simbolizado, reificado y reemplazado por la máquina transportadora, alegoría de las antiguas caminatas. Los carteles colgantes cubren el espacio en tanto la actividad ininterrumpida da la sensación de vacío colmado. El hotel es un elemento dentro del que se está inmerso, sin distancia para permitir la percepción del espacio o el volumen. Es la supresión de la profundidad llevada a la arquitectura y la desconcertante inmersión al mismo tiempo. No obstante, agrega Jameson, también pueden pensarse las escaleras mecánicas y ascensores como contrarios dialécticos al agregar el movimiento de las góndolas como compensación al lanzarse hacia arriba y a través del techo hacia afuera, a lo largo de las cuatro torres simétricas que hacen al hotel. Otra compensación se situaría en las confiterías giratorias: sentados, se rota despaciosamente sobre sí mientras sucede el espectáculo de la ciudad, transformada en imagen a través de los cristales, paredes-ventanas, por las que se la puede ver.

lógica.[16] La nueva máquina, el helicóptero, a diferencia de la máquina modernista (la locomotora o el avión), no representa el movimiento sino que solo puede representarse en movimiento.

Como conclusión, Jameson plantea que abordar esta clase de producción cultural lleva a considerar alguna objeción a los rasgos esbozados, puesto que no serían nuevos sino similares a los del alto modernismo. La pregunta es si será necesario hablar de Posmodernismo. Una respuesta se ubica en torno al problema de la periodización y cómo un historiador (literario por caso) postula la ruptura entre dos períodos sucesivos aun cuando, como se sabe, se trate de la reestructuración de elementos dados: los rasgos que en un período están subordinados son dominantes en uno nuevo y otros, hasta hoy dominantes, pueden convertirse en secundarios. El argumento de Jameson es que rasgos secundarios, menores y marginales se vuelven nuevos cuando se convierten en centrales de la producción cultural. Y ello se sostiene en concreto al considerar la relación entre producción cultural y vida social. El modernismo clásico produce un arte de oposición, escandaloso y disonante, contra la sociedad empresarial y el público de principios del siglo XX, lo que significa que sea cual fuere su contenido será peligroso en cuanto al orden establecido. Vueltos sobre la contemporaneidad, señala los cambios culturales producidos al respecto: Joyce y Picasso ya

16 "Él era un blanco móvil sobreviviente abonado, un verdadero hijo de la guerra, porque en las raras ocasiones en que quedabas inmovilizado o varado, el sistema estaba preparado para mantenerte en movimiento, si eso era lo que creías querer. Como técnica para seguir con vida tenía tanto sentido como cualquier otra cosa [...] Mientras pudiéramos tomar helicópteros como si fueran taxis, hacía falta un verdadero agotamiento, una depresión cercana al shock o una docena de pipas de opio para mantenernos siquiera aparentemente en calma, pero dentro de nuestro pellejo seguíamos corriendo de un lado a otro como si algo nos persiguiera, *ja, ja, la vida loca*. En los meses siguientes a mi regreso, los cientos de helicópteros en los que había volado empezaron a juntarse hasta formar un metahelicóptero colectivo, y en mi mente era lo más sexy que había; salvador-destructor, proveedor-derrochador, mano derecha-mano izquierda, ágil, fluido, cauto y humano; acero caliente, aceite, cincha de lona saturada de jungla, el sudor que se enfría y vuelve a calentarse, un cassette de rock and roll en un oído y el fuego de la ametralladora en la puerta en el otro, combustible, calor, vitalidad y muerte, la muerte misma, apenas una intrusa." (cit. Jameson, 1998: 33-34)

no son extravagantes sino clásicos y hasta parecen realistas. Hay muy poco en el arte contemporáneo que la sociedad considere intolerable, salvo la falta de éxito comercial dice. Y ello significa que, aunque tenga los mismos rasgos formales del Alto Modernismo, se modificó sustancialmente su posición dentro de la cultura. Por lo pronto, la producción de mercancías (ropa, muebles, edificios y artefactos varios) se vincula a cambios de diseño derivados de la experimentación artística en tanto la publicidad, alimentada por el modernismo, resulta inconcebible sin su marketing. Por otro lado, los clásicos del Alto Modernismo son parte del canon y se enseñan en la escuela y la universidad que al mismo tiempo los vacía de su forma subversiva. En efecto, una posibilidad para señalar la ruptura entre los dos períodos y fechar el surgimiento de la Posmodernidad podría ser el momento en el que el Alto Modernismo y su estética se establecen en la academia, convirtiéndose en dominante, a principios de los setenta.

Jameson también propone ver la ruptura desde otro lado: marxistas como no marxistas coinciden en que en algún momento posterior a la Segunda Guerra Mundial surgió un nuevo tipo de sociedad que implicó nuevas formas de consumo, la obsolescencia planificada, un ritmo cada vez más rápido en moda y estilos, la publicidad, la televisión y la penetración de los medios en la sociedad de manera históricamente incomparable, el reemplazo de la tensión entre el campo y la ciudad por la del suburbio y la globalización, el desarrollo de las redes y las supercarreteras. Elementos que constatan una ruptura radical con la sociedad de preguerra en la que el Alto Modernismo todavía era una fuerza subterránea. Y es claro que la emergencia del Posmodernismo está relacionada con el capitalismo tardío y, también, que sus rasgos formales expresan su lógica más profunda. Jameson lo observa en la desaparición del sentido de la historia y el modo en que el sistema social contemporáneo pierde la capacidad de retener su pasado para vivir un presente perpetuo. La transformación de lo real en imágenes y la fragmentación del tiempo son consonantes con ese proceso. Puesto que el Modernismo del siglo XX funcionó contra su sociedad de manera crítica -negativa, contestataria, subversiva, opositora- se pregunta

si podría afirmarse algo parecido sobre el Posmodernismo y su momento. Lo posmoderno copia, reproduce y acumula reforzando la lógica del capitalismo y es discutible si en algún aspecto resiste esa lógica. Una cuestión que Jameson deja abierta para ser retomada en el tercer artículo de la compilación, "Marxismo y Posmodernismo" publicado originalmente en 1989.[17]

Aquí retoma la relación entre Posmodernismo y un nuevo *modo de producción* puesto que no se trata de nuevos tipos artísticos sino de nuevos usos. Posmodernismo no sería solo un término estético sino el nombre de la tercera fase del capitalismo a teorizar a partir de *El capitalismo tardío* de Mandel desde una perspectiva marxista viable. Ello posibilita observar la lógica específica de la producción cultural impugnando el incorpóreo espíritu de época. El problema es representacional dice Jameson: la abstracción histórica –la noción de un modo de producción- no es algo dado en la experiencia inmediata (58) por lo

17 El segundo artículo, "Teorías de lo Posmoderno", repasa las posiciones más interesantes expuestas hasta el momento según un esquema que le permite a Jameson dividir el campo y especificar las posiciones: la negación del fenómeno o su aceptación, y dentro de cada posición, una actitud promoderna y otra antimoderna. Revisa lo expuesto por Hilton Kramer y Jürgen Habermas para llegar a dos teorías enfrentadas, la de Jean-François Lyotard y la de Manfredo Tafuri. La primera asumirá la Posmodernidad como parte del Alto Modernismo y no como ruptura. La segunda, coherente con la tradición marxista clásica, ejemplificará la inversión negativa y vislumbrará una vertiente de la razón instrumental próxima a lo desarrollado por Max Horkheimer y Theodor Adorno (*Dialéctica de la Ilustración*, 1969). Asumiendo una posición promarxista, Jameson niega los extremos. Caerían, dice, en un posmarxismo indistinguible del antimarxismo. Repudiar lo posmoderno resulta imposible, como complaciente una celebración facilista. "El asunto es que estamos *dentro* de la cultura posmoderna" (49) y la diferencia constitutiva del modernismo entre alta cultura y cultura de masas ha desaparecido. Su propuesta es evaluar la nueva producción cultural dentro de la hipótesis de su propia modificación, con la reestructuración social del capitalismo tardío como sistema. La fusión de alta cultura y cultura de masas -el "síntoma crucial"-, impide la diferenciación como pretendía la utopía modernista y, por el contrario, la unidimensionalidad mercantilizada imposibilita la otredad requerida por el proyecto político. La fortaleza del fenómeno posmodernista está en la capacidad de acumulación y su contradicción minimalista, la perpetuación del presente y la invasión de las imágenes publicitarias. Dice Jameson que ello abriga "una revolución pendiente en su centro".

que necesita de la reinvención contra la reificación conceptual. Existe, sin embargo, una paradoja repetida ante la contradicción en el intento por unificar un campo y su lógica, la de la diferenciación: lo propio de lo posmoderno es su heteronomía y la emergencia de subsistemas aleatorios e inconexos de todo tipo por lo que parece inconsistente querer captarlo como un sistema unificado. No obstante, la conquista de las leyes socioeconómicas sigue siendo parte de la herencia marxista, cualquiera sea el lenguaje en que se exprese. Y aun cuando hay algo extraviado en una teoría unificada de la diferenciación, un sistema que constitutivamente produce diferencias sigue siendo un sistema: las objeciones al concepto global de posmodernismo recapitulan las objeciones clásicas al concepto de capitalismo. La lógica del capital, dice Jameson, una antisociedad más que una sociedad, posee una estructura sistémica cuya reproducción sigue siendo un misterio y una contradicción en los términos. Si se deja de lado la respuesta al acertijo -"el mercado"-, la paradoja es lo original del capitalismo y sus fórmulas contradictorias que apuntan, más allá de las palabras, a la cosa misma habilitando la puesta en escena de aquella vieja nueva invención, la dialéctica.

De aquí vuelve Jameson a la cuestión del pensamiento totalizador en busca de sus condiciones históricas de posibilidad. La decadencia del concepto de *totalidad*, dice, contiene varias sobredeterminaciones: el existencialismo, la tradición del empirismo anglonorteamericano y también un concepto superador, el de "modo de producción" (64). Esto es, un proceso totalizador que significa el establecimiento de conexiones entre diversos fenómenos. En este sentido, interesa observar las condiciones de posibilidad de este otro concepto, es decir la situación histórica y social que hace posible su formulación. Jameson señalará que pensar un nuevo modo de producción presupone un nuevo paradigma discursivo con una consecuencia de mayor significación: si el momento posmoderno, como lógica cultural de una tercera fase ampliada del capitalismo clásico es su expresión homogénea, la declinación de la percepción de la historia, y en particular la resistencia a conceptos totalizadores como el de modo de producción, es función

de la universalización del mismo capitalismo. La noción de sistema parece perder su razón de ser y vuelve en forma de sistema total. Sin embargo, el modo de producción de la Posmodernidad no es un sistema total ominoso sino que incluye variedad de contrafuerzas y nuevas tendencias, residuales y emergentes, que se busca controlar a fin de producir hegemonía. Si esas fuerzas heterogéneas no estuvieran dotadas de eficacia propia, el proyecto hegemónico sería innecesario. Así, el modelo presupone las diferencias como el capitalismo las produce en tanto elementos de su lógica interna. Posmodernidad, entonces, no será una categoría cultural sino una categoría concebida para denominar un modo de producción en el que la producción cultural encuentra un lugar específico y cuya sintomatología se extrae principalmente de la cultura. Decir qué son el mercado del arte y el status del artista o del consumidor implicará decir qué fueron antes de esta transformación y hablar de una configuración alternativa a dichas actividades. Como estilo de vida, posmodernismo es la expresión de la conciencia de una nueva fracción de clase (nueva burguesía, profesionales gerenciales, yuppies). Esta identificación del contenido de clase con la cultura posmoderna no significa que se trate de una nueva clase dirigente sino que sus prácticas y valores articulan un paradigma dominante que tiene como consecuencia un agenciamiento superior: el capital multinacional como proceso. Finalmente, entonces, obtiene otra definición histórica de Posmodernidad: un período transicional entre dos fases del capitalismo en el que formas anteriores de lo económico estarían en proceso de reestructuración a escala global, incluidas las formas más antiguas del trabajo y sus instituciones y los conceptos organizativos tradicionales. Previendo un proceso de proletarización a escala global, Jameson convoca al denominado mapeo cognitivo como expresión cifrada de la conciencia de clase.

En "Las antinomias de la posmodernidad" (fragmento de *Las semillas del tiempo* de 1994), Jameson vuelve a analizar las contradicciones que el posmodernismo lleva en su seno: un sistema que promueve la diferencia para volverse absoluto y al mismo tiempo, mediante la diferencia, evolucionar para reinventarse. Sin embargo importa distinguir,

dice aquí, entre antinomia y contradicción dado que esta última resulta susceptible de solución. El posmodernismo, por su lado, contendría lo antinómico más que lo contradictorio y, en consecuencia, su paradoja espacio-temporal del cambio permanente lleva a la estasis. Allí, no obstante, Jameson ancla su optimismo: el tiempo como función de la velocidad se hace perceptible en términos de celeridad, adviene al cambio sin opuestos y termina con el dualismo sujeto-objeto, en el que nuevas paradojas se pliegan sobre el fenómeno por el que se asume la homogeneidad en una multiplicidad de simulacros. Modificado el significado de la demolición modernista, se pone en cuestión el concepto de cambio y la noción de tiempo que lo acompañaba. Al reponer allí la crítica marxista con Althusser, Jameson recuerda que cada modo de producción genera una temporalidad específica (87) y, por lo tanto, importa indagar la temporalidad del cambio permanente del posmodernismo aunque parezca pura estasis: el tiempo se ha espacializado bajo el dominio de la heterogeneidad dice. La ciudad, y en ella las nuevas tecnologías, es el emblema de la disolución de las fronteras en el mercado global. Un retorno al sujeto trascendental que, no trascendente, debiera ser capaz de proclamar una acción política consecuente.

En "¿Fin del Arte o fin de la historia?", un trabajo de 1994, Jameson recapitula la definición de arte moderno en su búsqueda de lo absoluto para pensar qué es lo distinto en la Posmodernidad. Mercantilizado todo objeto cultural, desde el *happening* hasta la reposición de las obras de teatro canónicas, el arte globalizado procura abolir fronteras entre el arte y la vida, la ficción y los hechos. El artista romántico hallaba su lugar en la comprensión de lo absoluto mediante la obra y frente a ello la filosofía se vaciaba de contenido. El hecho es que el arte dejó de buscar aquel absoluto pero perdió también su capacidad subversiva e, incapacitado para aprehender lo político y obcecado en lo visual audible, tornó en belleza lo sublime decorativo. Todo es arte por lo que nada lo es. No obstante, dice Jameson, la Teoría reemplazó a la filosofía, y con respecto al fin del arte contemporáneo en particular, asumió la función de lo Sublime moderno dando cabida a lo Bello (120). Esta es otra cara de la Posmodernidad, el retorno de lo Bello (y decorativo)

en el lugar de lo sublime constituyéndose como fin del arte. En medio de la aculturación, lo económico se hace cultural y lo cultural económico para posarse sobre la sociedad del espectáculo. Allí, dice Jameson, la Teoría debe hablar asumiendo su herencia filosófica, elaborar una relación con lo moderno que no sea nostalgia o denuncia edípica y, si tiene éxito, dar algún sentido de futuro así como la posibilidad de un cambio auténtico (124).

"Transformaciones de la imagen en la posmodernidad", de 1995, arremete otra vez sobre el pastiche convertido en insignia del posmodernismo. En el arte pero también en la Teoría. Movimiento similar se registra en el retorno a la estética en el preciso momento en el que las pretensiones transestéticas del arte moderno fueron desacreditadas y una variedad de estilos y mixturas fluyen a través de la sociedad de consumo. Para observar y discutir estos retornos Jameson especulará acerca de las transformaciones de la dimensión visual de la cultura a fin de evaluar sus efectos y reconstruir la historia de la visión y lo visible (140). La pérdida de la noción histórica, que la espacialización del tiempo ha provocado, implica la pérdida de la conciencia de las sobredeterminaciones históricas en el devenir de la historia, causa y origen a su vez de aquella Teoría. En este sentido, importa remarcar la atención que presta al fenómeno de la mirada, el medio a través del cual se libra la lucha hegeliana por el reconocimiento (142): en Sartre como proceso objetivador, en Foucault como mecanismo burocratizador de sujeción, en el arte conceptual como punto de ruptura en el que la imagen se ofrece en tanto forma final, eufórica, de la reificación de la mercancía (149). El mundo es acogido y reificado según este fenómeno y también el tiempo, aprehendido como sucesión de presentes prescindibles dentro de un presente perpetuo. La imagen, mercancía del presente, se pliega a la lógica de la producción de mercancías mientras la literatura se escurre en la hibridación de los géneros. El cine es el objeto de análisis favorecido ahora: desde *Caravaggio* (1986) de Derek Jarman hasta *Bleu* (1993) y *La doble vida de Verónica* (1991) ambas de Kieslówski, pasando por *Je vous salue Marie* (1985) de Godard, *Cuando el destino nos alcance* (1973) de Richard Fleischer o *Yeelen* (1987) de Souleymane Cissé

junto a *Latino Bar* (1990) y *Frida Kahlo* (1984) de Paul Leduc, entre otras películas.

"Cultura y capital financiero", de 1996, es una larga reseña crítica sobre *El largo siglo XX* de Giovanni Arrighi [1994] que explica la relación entre el último modo de producción capitalista, financiero global, y los nuevos modos de la cultura posmoderna: una dialéctica de acumulación en expansión. Esta deriva reflexiva se completa con el último artículo de la compilación, también de 1996, "El ladrillo y el globo: arquitectura, idealismo y especulación con la tierra", en el que Jameson centra el análisis sobre la articulación de urbanismo, arquitectura y especulación con la tierra y el dinero en la dinámica abstracción del capital financiero. Después de repasar diferentes enfoques, *Filosofía del dinero* [1900] de George Simmel sustenta mejor que otros su aproximación al *Rockefeller Center*, su historia y la del apellido que hay detrás como su puesta en valor y reciclaje dentro de los esquemas bursátiles e inmobiliarios en pugna durante Modernismo y Posmodernismo. Es Manfredo Tafuri [1973] quien aporta evaluaciones al análisis: la estrategia de inversión e invención de la renta del suelo es similar a la del capital financiero, la mano invisible del mercado. Los rascacielos como demostración de la capacidad humana acaban provocando la "congestión" denigrada por unos y aplaudida por otros. Deviene política. El *Rockefeller Center* fracasa al principio en el intento de integrarse al tejido urbano, la implantación de otra ciudad dentro de la ciudad, para continuar desafiando el esquema racional y, rizomáticamente, reconvertirse. El primer rascacielos, esfuerzo simbólico que se vacía en su copia repetida una y otra vez, disocia lo social bajo la sensación de una mancha en medio del espacio urbano. Jameson termina donde había empezado, en la arquitectura como piedra de toque del fenómeno posmoderno. Es claro que su aporte es la impronta totalizadora: el capitalismo tardío permite explicarlo como sistema total y homogéneo en el que lo heterogéneo, su modo de producción, da lugar a la captación de la diferencia subversiva. Allí, otra vez, lo optimista del análisis pero, al mismo tiempo, la marca de la mercantilización cultural donde lo esté-

tico pierde apetencia transestética –objeto del sueño modernista– para devenir decorado y adorno.

Explicar Brecht: hoy, aquí, todavía

Podría pensarse que *Brecht y el Método* (en adelante *Brecht*…) de 1998 es un libro (2013) destinado a quien se dedique a la producción teatral, poética o teórica del dramaturgo alemán o al especialista que sigue la producción académica de Jameson, una crítica marxista producida en el centro de la academia norteamericana. Sería erróneo. De factura difícil y compleja, se trata de un libro que debe ser considerado en la larga lista de las publicaciones que van entre *La estética geopolítica: cine y espacio en el sistema mundial* [1992] y *El Giro Cultural* [1998], para nombrar dos de los textos que, traducidos, circulan sobradamente en las referencias bibliográficas universitarias. Sin embargo, como ha dicho Elías Palti (1996), pocos discuten la penetración de los análisis de Jameson y tampoco parecen estar convencidos de su proyecto de revelar el marxismo como el "horizonte intrascendible". De suerte que habría un volver a Jameson hoy y, entonces, a la revisión de qué se tradujo y qué todavía no y la reparación de las faltas. En 2013 se publicó *Brecht y el Método* y *Valencias de la Dialéctica*, un texto monumental de 2009 que reorganiza diversas intervenciones desde 1993, y en 2014 *Las ideologías de la teoría* que reúne escritos realizados desde 1971 hasta 1988 en una primera edición, luego aumentada y corregida. Hablaré de estas publicaciones más adelante pero antes me parece importante revisar el Jameson crítico literario junto al crítico de la cultura o el teórico de los EC. La pregunta que podría hacerse es por qué volver ahora a este viejo Jameson refiriéndose al todavía más viejo Brecht. De hecho es la pregunta que Jameson se hace respecto de Brecht en su trabajo. Ocurre en el sentido de fundamento. Su libro va a mostrar la imposibilidad de leer, sea lo que fuere, sin reflexión teórica, al tiempo que realiza análisis estético literario pero además filosófico, político y económico, histórico y geográfico. También, cómo la divisoria, cuando no el enfrentamiento, entre teorías literarias y/o culturales (de la especificidad versus las

predispuestas a escuchar qué es el arte o la literatura según diferentes sociedades), es tan poco pedagógica como distorsionante a la hora de proveer conocimiento.

En el "Epílogo" (compuesto de tres entradas: Modernidad, Actualidad, Historicidad) Jameson recupera las líneas desarrolladas a lo largo del trabajo para aunar los hilos y reafirmar la hipótesis que lo guió: la modernidad, actualidad e historicidad de Brecht como base de Estructuralismo y Posestructuralismo, en especial de Barthes.[18] Según dice, el origen brechtiano del entrelazamiento creativo y explosivo de la polémica con Sartre ayudaría a recobrar el contenido político original del Estructuralismo y el Posestructuralismo. Y ello porque el Brecht que hoy conocemos aparece en el escenario internacional en el verano de 1954 -*Théâtre des nations*- con *Madre Coraje*, traída desde una Berlín Oriental todavía en ruinas, y al año siguiente con la suntuosa producción de *El círculo de tiza caucasiano*. Ambas presentaciones, insiste Jameson, desempeñaron su parte:

> en la cristalización universal del marxismo entre los intelectuales franceses. […] Brecht parecía ser el primer artista auténticamente marxista que había logrado plasmar la originalidad del marxismo y la dialéctica en un modo de pensamiento que tenía su propia originalidad (más allá de las aburridas predictibilidades del realismo socialista) como una nueva clase estética. (256)

A su vez, recuerda que en este preciso momento tenía lugar también en París "la cristalización" del Estructuralismo en la que el extrañamiento, el método del extrañamiento definido por Brecht, fue crucial en las nuevas formulaciones.[19] La "operación V" -de *Verfremdung*, que la

18 "Cuyo profundo brechtianismo no suele ser debidamente reconocido, aun cuando sea responsable de las intervenciones más originales que configuraron la importancia histórica de Barthes en la década del 1950 e influyeron sobre la formación de lo que a veces pensamos como doxa posestructural de las décadas de 1960 y 1970." (255)

19 "[m]ostrar que aquello que consideramos natural, y por lo tanto 'normal' y a la vez 'inmutable', es en realidad histórico, ha cobrado existencia a través de la compleja

traducción elige llamar "extrañamiento" y no "distanciamiento" como suele hacerse, en base a la decisión del mismo Jameson (nota 13, Parte I) "en concordancia con su ancestro ruso *ostranenia*: 'volver extraño' […] a pesar de que algunos apoyan el término 'desfamiliarización'" (56 y 128 respectivamente.)- coincidiría con la oposición que planteara Lévi-Strauss entre naturaleza y cultura, puesta en escena por el existencialismo sartreano y llevada adelante en *El grado cero de la escritura* [1953] por Barthes pero, además, con la escenificación de la naturaleza humana contra la metafísica de la naturaleza, específicamente en *Mitologías* [1957] del mismo Barthes. Aquí, según Jameson, se hizo una "aplicación" cuasi escolar del método brechtiano a un espectro de fenómenos sociales y culturales, junto con una teorización de los objetos de extrañamiento en términos protolingüísticos con consecuencias teóricas definitivas en la evolución del Estructuralismo. Así la obra de Brecht habría alimentado las corrientes culturales que conducen a la aceptación de estas posiciones: la deconstrucción de lo 'natural' por un lado y la 'praxis' por el otro. (258-259).

Volviendo al principio, el "Prólogo" de *Brecht*… se abre en tres entradas: *Nützliches* (sin traducción), Cronologías monádicas y Triangular a Brecht. Entre el prólogo y el epílogo aludido, tres capítulos –Doctrina/*Lehre; Gestus;* Proverbios/*Sprüche*- que paso a paso despliegan lo que Jameson llama el "Método Brecht". Es claro que a la vez que se observa discurrir el *Método Brecht* se observa discurrir el método Jameson en el análisis de la producción de Brecht y, al mismo tiempo, el modo teórico-práctico en el que propone el análisis en el cruce inexcusable con el presente: la dialéctica. En este contexto, el de Brecht pero también el de Jameson, lo "útil" no significa solo lo "didáctico": "debemos agregar que Brecht nunca tuvo exactamente una doctrina que enseñar, ni siquiera el 'marxismo' en forma de sistema" (14). Tampoco Jameson. Dado que las "propuestas" y "lecciones" de Brecht, fábulas y proverbios, del orden del método antes que una colección de hechos/

historia humana, y por lo tanto conlleva la posibilidad de ser eliminado por la acción histórica." (256)

pensamientos, se incorporan a un método que elude las objeciones de la filosofía moderna contra las reificaciones de lo metodológico. El *Método Brecht* será enseñanza más allá del didactismo, fuente de conocimiento y placer en ese conocimiento al apuntar, en los términos de una revista para no científicos, a la "diversión manual de combinar ingredientes y aprender a utilizar herramientas nuevas e inusuales".[20]

La calificación de moderno, dice, es central para entender a Brecht dado el tabú que pesa sobre la didáctica en el arte entre los modernos cuando es, de hecho y en sí mismo, un rasgo de la modernidad. Ahora bien, recuperar esa vocación es el objetivo de la "dimensión china" de Brecht según Jameson, los modos de producción precapitalistas, "una voladura en el *continuum* de la historia", precaviéndose del anticuarismo que lo amenaza. No se trata de un fin como pretexto sino de la reunión sustantiva de los medios y los fines, de manera que la actividad resulte digna de hacerse por derecho propio, como "la cosa misma". Mostrar cómo la actividad es uno de los rasgos del conocimiento y del arte cuando retorna a lo útil en tanto reunión de medios y fines, inmanencia y trascendencia, para que se dé "la-palabra-en-la-punta-de-la-lengua", la "construcción del socialismo" como nombre de ese "proceso utópico concreto". Y ello resulta absolutamente actual desde su perspectiva, "apremiante y candente", porque:

> muchísima gente parece estar inmovilizada en unas instituciones y una profesionalización que no admiten ningún cambio revolucionario, y ni siquiera evolucionario u orientado hacia la reforma. Dada la imperante condición gemela de mercado y globalización, de mercantilización y especulación financiera, la estasis –hoy por hoy y en todo el mundo-, ni siquiera adquiere el torvo sentido religioso de una Naturaleza implacable; más

20 "Brecht nos ofrece un mundo en el que la práctica es entretenida, e incluye su propia pedagogía como miembro de la clase que subsume: la enseñanza de la práctica es también una práctica por derecho propio, y por lo tanto 'participa' de las satisfacciones que reserva a sus estudiosos practicantes." (15)

> bien parece haber quitado todo lugar a la capacidad humana de actuar, tornándola obsoleta. (18)

Esto implica revisar la concepción brechtiana de actividad junto al antiguo sentido precapitalista de tiempo, del fluir de las cosas para llegar a la praxis. Una perspectiva metafísica para llegar a una física, una reescritura dice Jameson, que permita trazar la última línea de tiza sobre el nombre de Brecht. Es decir, algo que fundamente lo anti-brechtiano en el intento por reinventarlo y revivirlo. Para lo cual mostrará aquí, además del Brecht hombre de teatro y poeta, un teórico de la cultura y de la acción, una teoría puesta en acto en su dramaturgia y en su poesía. Lo que importa para ver esas valencias es no elegir entre una y otra sino atravesarlas para alcanzar cierta unidad en la dispersión (20). Las obras, los modos de producción de las obras, los espacios y los tiempos de producción, hasta las formas de recepción y los ensayos de puesta en escena deben ser atravesados. Allí, Jameson habla de mónadas cronológicas (o mesetas deleuzianas –el texto lo habilita más de una vez-), hasta el punto que permite atravesar junto a Brecht el siglo en el que cada uno de los estratos "cristalizó en una serie de obras y expresiones u organizó una corriente de fragmentos a su alrededor" (21).

Dejando aparte *Baal*, la primera pieza de teatro de Brecht (momento de disolución en tanto principio de organización), atraviesa Jameson el "primer estrato histórico" constituido por Weimar y "los tropos del cinismo": el surgimiento del "demostrandum" de la paradoja brechtiana y su sarcástico reverso, una experiencia "sin aleaciones" de la modernidad como tal. Lindbergh, la ciudad industrial, la radio, los clubes nocturnos, los cabarets, el desempleo, el experimentalismo teatral burgués occidental y el del soviético vecino, la feroz competencia en los negocios, la sofisticación y la miseria. La *débàcle* general en relación al espectáculo y el musical. Y aun dentro de este estrato otros mundos relacionados: el lugar del trabajo colectivo convirtiéndose en la firma Brecht, uno de los rasgos más interesantes y olvidados en general, duplicado por el estrato del teatro mismo en tanto figura alegórica de lo colectivo, una nueva clase de sociedad en la que sea posible extrañar y repensar las cuestiones clásicas de la filosofía política. Es decir, el teatro

como institución microscópica de la sociedad en su conjunto y como dimensión que modifica la naturaleza de la teoría y en particular los escritos teóricos de Brecht que ingresan en el sistema de los géneros literarios de una manera nueva. Así, la experiencia del teatro en tanto experimento colectivo nada tendrá que ver con el teatro como expresión de una experiencia. Brecht lo presenta, dirá Jameson, como un nivel alegórico dentro de un ejercicio plástico, retraducible en términos políticos como praxis. Trabajo colaborativo entonces, el Brecht chino, la relación entre el *gestus* y la música, el efecto V, el humor, la bufonería, las huellas del ensayo y las posturas alternativas, la innovación radical, el teatro Noh japonés, la productividad de la escena en la escena, serán mirados y desarrollados minuciosamente.

No obstante, un nuevo estrato: el Brecht balzaciano que "aprendió marxismo" con Karl Korsch desde 1928 para entrar de lleno en la pregunta por la representación del capitalismo, la peculiar realidad del dinero, la transformación del dinero en capital y las maneras en que esta dinámica económica circula a través de la política. Otro estrato lo constituirá Hitler y el exilio. Así, la Alemania que Brecht ofrecerá será la de la vida cotidiana en el advenimiento del nazismo, inmersa en la banalidad del mal sin poder imaginar, todavía, el campo de exterminio (Brecht, como su amigo Walter Benjamin, deja Alemania en 1933). Se trata de una Alemania habitada por el pequeño burgués en la que el nazismo es pariente todavía de los regímenes conservadores afines al espíritu represor, junto al refinado gusto por el espectáculo y los avances tecnológicos (el cine, el automóvil, las armas). En el exilio de Brecht, Jameson recorre diferentes ángulos hasta llegar al que llamará el verdadero exilio, referenciado por la geografía: Dinamarca, Suecia, Finlandia, la Unión Soviética, el soleado puerto de San Pedro. Recién entonces, en EE.UU, el verdadero exilio y allí, los huracanes, los gánster y la silla eléctrica. También Hollywood y la sindicalización, la Depresión y el macartismo. El borramiento que la década del treinta tiene en la historia de los EE.UU, dice Jameson, no permite imaginar claramente el lugar de Brecht allí. Por fin, Alemania Oriental y la RDA, Berlín de nuevo, con el nuevo/viejo teatro y "la construcción del so-

cialismo": en el socialismo de Brecht, stalinista por cierto, pervive un maoísmo subyacente.

Jameson resume la estratificación histórico-biográfica de Brecht como la "pura celebración del cambio, del cambio como algo siempre revolucionario, como la verdad interior de la revolución misma". Lee incluso un Brecht póstumo de fama internacional que se inicia en vida: la visita que tanto conmocionará a Barthes en 1954 seguida por las giras triunfales de una compañía teatral laureada por el bloqueo, hasta las décadas del sesenta y del setenta. Allí, públicos burgueses "hambreados por una magra dieta minimalista" se entusiasman con la impronta shakespeareana; públicos a la izquierda, con una teoría, una estrategia y una escritura política transferibles a otros medios y situaciones; y por último, públicos del Tercer Mundo, con adoptarlo como catalizador y modelo posibilitador de un teatro "no occidental". Dado que todas las condiciones que dieron lugar a esos diferentes Brecht ya no existen, dice Jameson, hace lugar también a una extendida "fatiga brechtiana" que vincula con el último Brecht. En este sentido vuelve a recorrer los primeros estratos para encontrar uno renovado a través de lo que llama "Triangular a Brecht": desde lo que le es distintivo (un estilo en el "giro de la frase", una retórica despojada de cualquier intento de llevarnos de vuelta a la subjetividad y en esa retórica, la ironía, el sarcasmo, la paradoja cínica y la inversión astuta), la posición, la interrelación o el acto colectivo entre la retórica y el nivel del significado y la interpretación, el *gestus*. Así como la formación de la trama, el círculo de Viena y el imaginismo, una postura didáctica o pedagógica, el marxismo (a lo Brecht) y, finalmente, lo que Brecht aprendió de Korsch (no doctrinas o principios sino una actitud hostil al sistema en general): el Método que alguno llamará "marxismo vulgar" o "pensamiento tosco". Jameson entonces, punto por punto, desarrollará este pensamiento, para mostrar las consecuencias materiales particulares.

En la astucia de Brecht, su Método dirá, reside su dialéctica: la inversión de las jerarquías, la forma en contenido, lo absoluto en relativo, lo mayor en lo menor, y viceversa. El dilema siempre se revierte y abre una línea impredecible. El mismo Método es una clase de *Gestus*, idea

abstracta desplegada en forma de pedagogía y puesta en escena "inquebrantablemente obsesionada" con la "educación de los educadores".

> Encolumnarse con el cambio, seguirle la marcha, abrazar sus tendencias para comenzar a orientar sus vectores en nuestra dirección… esa es la pedagogía brechtiana: que ahora, inesperadamente, levanta el telón sobre una dimensión completa de su obra que no es la micrológica del lenguaje y del estilo, de las oraciones; ni tampoco la de lo inmanente o el concepto, la del pensamiento y el filosofar brechtianos, la de su "manera" de filosofar, la astucia con la que navega el concepto y sus aspectos y fachadas oficiales; sino más bien las realidades distintas de la encarnación y el relato, o –si prefieren otras palabras (las del propio Marx)- de los 'individuos concretos' que 'desarrollando su producción material y su intercambio material modifican, junto con su existencia real, su pensamiento y los productos de su pensamiento'. (47)

Será necesario pensar "lo brechtiano" adoptando las diversas posiciones y medirlo según las tres dimensiones fundamentales para entrever el objeto triangulado e invisible que subyace a su Método. Obviamente también al de Jameson, "la construcción del socialismo" reitera en diversas oportunidades.

La precisa recopilación de un pensamiento

Las ideologías de la teoría, libro que apareciera en 2008, resulta el protocolo teórico crítico de *Valencias de la dialéctica* (2013). De esta manera, *Las ideologías de la teoría* recorre las diversas teorías sobre la literatura, a veces la cultura y otras la filosofía que rondaron el siglo XX. Un camino que el autor recorre desde 1971 hasta 1988 en una primera edición, para luego aumentar y corregir. Se ponen a prueba y despliegan aquí tanto las teorías de la especificidad como las que se llamaron socioinstitucionales para dar con sus contradicciones, entredichos y puntos ciegos. Esto es, sus ideologías. Dividido en dos partes, catorce capítu-

los cada una –"Situaciones de la Teoría" y "La sintaxis de la Historia"-, más una Introducción y un último capítulo, "El fin de la temporalidad" que oficia a manera de epílogo, posteriores a la primera edición, el libro puntúa con paciencia docente la necesidad de historizar lo dicho, sobre todo en las teorías que se ponen en juego a la hora de decir algo, es decir cuando se hace crítica de la literatura o de la cultura y, en particular, como quiere Jameson, cuando se hace Teoría: nuevo género filosófico o una indisciplinada disciplina propia de la Posmodernidad. El punto de clivaje es *ideología*, "el concepto mediador por excelencia" entre lo individual y lo social.

Desde 1971, fecha del primer artículo, "Metacomentario", hasta 2008 según la Introducción datada en Durham, como el último artículo de la primera parte bajo el irónico título de "Cómo no historizar la teoría", aparece con obsesión la relación entre lo individual y lo social. Y además, aquí Jameson exige y "demuestra" que el crítico literario o cultural o el filósofo deben estar interesados, sin excusas, sobre esa relación en sus análisis, tanteos o pronunciamientos acerca del arte, la literatura, el objeto cultural y sus diversas formas de producirlo, recibirlo o reapropiárselo. Por lo menos, dice, ello daría un cierto sentido a su trabajo. El viejo ensayo de 1975, "Más allá de la caverna: desmitificando la ideología del modernismo", después de citar largamente a Platón contando lo que decía Sócrates -quien ofrece imaginar una caverna poblada "de sombras proyectadas por el fuego" frente a prisioneros obligados a mirarlas- sentencia:

> Nuestra tarea, en tanto especialistas en los reflejos de las cosas […] quedará en la nada a menos que tengamos bien presente el conocimiento de nuestra propia situación histórica: porque en nuestra posición somos los menos autorizados a decir que no entendimos, que pensábamos que todas esas cosas eran reales, que no teníamos modo de saber que vivíamos en una caverna. (518)

Las ideologías de la teoría se publicó en dos volúmenes en 1988, según la distinción, esquemática dice Jameson, entre las teorías ideológica-

mente inherentes a las interpretaciones textuales del objeto cultural y las teorías o visiones de la historia proyectadas por esas ideologías. Nuevos materiales borronearon aquella división suplementándose con oposiciones temáticas y otras perspectivas. En definitiva, escritos que acompañan cuarenta años de producción teórico-crítica a través de los que Jameson revisa cómo se construyeron su método, los objetos de trabajo y su teoría, en la conjunta revisión crítica de las teorías otras. Coherente con las que articulan su teoría, la suya se arma en el análisis filoso sobre el paso del Estructuralismo al Posestructuralismo en *S/Z* de Barthes, el "ideal esquizofrénico" de *El Antiedipo* de Deleuze y Guattari, cruzados con la autonomía de las imágenes y su fuerza representacional según Ernest Hans Gombrich, así como con/contra el extremo *metacomentario* de Jonathan Culler, entre otros teóricos de "La ideología del texto" (1975); o en la necesidad de explicarse en "Imaginario y Simbólico en Lacan" (1978), para desarrollar el terreno de lo humano de la ideología como concepto articulante, objetivo e inhallable a la vez, en tanto materialidad psicológica, sino en manifestaciones artísticas o culturales. Estas explican la historia, aquello que nos pasa atravesándonos al tiempo que la atravesamos. De esta manera, y a lo largo del libro, desfila la tradición europea analizada y desplazada constantemente, también su apropiación por la academia estadounidense así como por enclaves y reelaboraciones sostenidas en el Tercer Mundo: las referencias van desde Max Weber hasta Lyotard, Flaubert o las películas de Hollywood, infaltables *El Capital* o *Historia y conciencia de clase* y, al pie de su primera edición, *El Anti-Edipo* de donde tomará la noción de *esquizo* para pensar formas y figuras de la Posmodernidad, y así siguiendo. Cada página reproduce, en arborescencia rizomática, personalidades, objetos artísticos, teorías, filosofías, acontecimientos mundiales y locales, arquitectura y música, literatura, cine e historia, siempre la historia.

En definitiva, es la historia lo que a Jameson le interesa, una forma crítica de hacer historia, emparentada con la crítica cultural y nacida de las formas de la crítica literaria y/o artística, *después de* las evaluaciones parciales e incompletas de las teorías del texto tanto como las que lo

habrían merodeado desde el puro exterior. La crítica cultural que busca hacer, en la línea de Williams, es aquella que muestra cómo dar con la "estructura de sentimiento" que planteara el maestro, donde teorías y propuestas críticas se cuelan y se vuelven a pensar porque las mismas teorías y las mismas críticas son vistas como producto ideológico de la historia cultural. La apuesta es declaradamente marxista: se pone bajo la lupa al mismo Engels o a Lukács, la Escuela de Frankfurt, a los recurrentes Sartre o Althusser, a los seguidores y predecesores, los antagonistas o los aplicados discípulos. Y en todos ellos la significación ideológica del quiebre posmoderno, es decir el presente en el decurso de la historia y la cultura como un todo. Jameson se ocupa, entonces, de la expansión sistemática que significa este quiebre: "alfabetización cultural" versus "desdiferenciación de la cultura", proceso que satura en lo económico y en los modos de producción. El último capítulo remitido a un ensayo de 2003, que ocurre como Epílogo, lleva por título "El fin de la temporalidad" y ofrece algunas "sugerencias impertinentes" para una lectura de la vida posmoderna. Retoma las teorías nacidas a la luz del siglo XX y sus relaciones con una cierta temporalidad pero, además, las filosofías del XVIII y el XIX en las que las más nuevas teorías habrían abrevado en una especie de inconsciente histórico. Así se llega a la muestra de un cambio de temporalidad que pide redefinición en un nuevo cálculo de tiempo y espacio. Los objetos sobre los que propone mostrar esos cambios no dejan de ser curiosos: *Duro de matar, Arma mortal, Terminator* o *Máxima Velocidad*, reconocidos productos de Hollywood que concentrarían el desplazamiento del tiempo narrativo y reducirían la trama al mínimo indispensable, un pretexto para hilvanar una serie de explosiones dice, en pos de borrar temporalidad alguna y en las que cuentan los espacios como unidades de confinamiento (un edificio de altura, un aeropuerto, un avión, un tren, un ascensor o un ómnibus). El encierro, el de la ciudad, el cierre dice Jameson, resulta esencial para volver imposible el escape y asegurar la saturación de la violencia, se vuelve alegórico al cuerpo "que es una dimensión fundamental del fin de la temporalidad o la reducción al presente" (775).

"Ideología", "el concepto mediador", se mueve así en distintas direcciones: "salva las distancias entre lo individual y lo social, entre la fantasía y la cognición, entre lo económico y lo estético, la objetividad y el sujeto, la razón y su inconsciente, lo privado y lo público". Esto es, antes que un concepto cerrado, una problemática sujeta a cambios y trastornos históricos que necesita ser objetivada "en ambas laderas de su función mediadora". Los ensayos de este libro, en esa persecución, buscan reconocer "la omnipresencia viral de la ideología e identificar y reformular su poder de informarlo todo, de producir formas." (11). Es claro que una trayectoria de cuarenta años mostrará diferencias y cambios de perspectiva, en especial en aquello que Jameson identifica como el "quiebre posmoderno" o "el inicio del período de libre mercado", pero resulta importante recorrer esa trayectoria para ver la observancia, cada vez más decidida, a la construcción de un materialismo dialéctico radical y pertinente después de haber puesto a prueba, desmenuzado y corroído las diversas teorías de análisis ofrecidas por sus contemporáneos.

El epígrafe de *Historia y conciencia de clase* (1923) que abre el libro se ofrece como planteo del problema que abordará, su metodología de trabajo y síntesis de lo que aparecerá a continuación: "Cuando el problema de conectar fenómenos aislados se ha convertido en un problema de categorías, por el mismo proceso dialéctico todo problema de categorías se transforma en un problema histórico…".

La *summa* de Fredric Jameson

Dar cuenta de *Valencias de la dialéctica*, un libro inmenso, resulta tarea difícil porque se trata de esos libros que hacen historia por sí, aun en el marco de la vasta producción de su autor. Publicado en 2009, el libro recoge artículos impresos en medios tan prestigiosos como la *New Left Review*, la *South Atlantic Quarterly* o la *Science and Society*, así como capítulos de otros libros de Jameson –*Rethinking Marxism* (1998) y la introducción a la *Critique of Dialectical Reason* de Jean-Paul Sartre (2004)-, o compilados por él y otros autores como *Cultures of Globalization* (1998)

con Misao Myyoshi. También aparecen trabajos de factura más reciente –"Los tres nombres de la dialéctica", "Hegel y la cosificación" y la última parte titulada "Las valencias de la Historia"- que dan soporte a los anteriores haciendo que se trate de una serie pensada como libro. ¿Una totalidad? El hecho de que se trate de artículos ya publicados no significa que se encuentren desconectados. Sometidos a revisión, una malla de coherencia sostiene su encadenamiento como capítulos que presentan, explican, ponen a prueba y reinventan viejos planteos: los diferentes hilos teóricos y prácticos que tejen -y destejen- la Posmodernidad para ofrecer un despliegue utópico. Tal despliegue, cimentado con suficiencia, dice que la Posmodernidad –la globalización del capitalismo- es el Acontecimiento que leído desde *El Capital* –una filosofía del Capitalismo- abre las puertas a la emancipación. De alguna manera, insiste Jameson, ahora están dadas las condiciones para la verdadera revolución –habla de Conspiración- que nada tiene que ver con lo que se conocía al respecto.

La primera parte, comprendida por el largo primer capítulo "Los tres nombres de la dialéctica" funciona, al decir de Jameson –nota número 68 (88)- como introducción al volumen pensado como un todo. La precisión de la indicación pretende poner en acto la forma de trabajo que opera sobre los sujetos y objetos que aborda a nivel de bisturí hasta llegar a la exasperación del lector. Pedagógico y dialéctico, el minucioso recorrido por el tejido teórico-crítico, que a su vez se exhibe en varias dimensiones, con dificultad pueda ser discutido. La prosa busca llevar al lector a pensar por sí, antes que imponer alguna conclusión, pero así como a cada paso parece llegarse a una meseta, esa misma prosa se encargará de desarmar puntos de fijeza que respondan a alguna ortodoxia establecida. Jameson ofrece una historia de la dialéctica aquí, la expone, corrige y reescribe, a lo largo de la historia, mediante la dialéctica como forma de escritura y método de investigación. Citar parte de la nota número 68 exime intentar un resumen de este "libro inmenso":

> Los capítulos sobre Hegel buscan dar un argumento a favor de la actualidad diferente al que se ofrece normalmente (o al que

> se rechaza normalmente). El segundo capítulo, y los que siguen, examinan algunos de los clásicos filosóficos contemporáneos desde una perspectiva dialéctica (espero hacer algo similar para Heidegger más adelante), y también argumentan a favor del renovado interés actual en Lukács y en Sastre. Después una serie de discusiones más breves buscan clarificar distintos temas de la tradición marxista, desde la revolución cultural al concepto de ideología; esto es seguido por una serie de discusiones políticas que, si bien documentan mis opiniones personales sobre asuntos que van del colapso de la Unión Soviética a la globalización, sin embargo se proponen demostrar la relevancia de la dialéctica para la política práctica. En una larga sección final, que se enfrenta al monumental estudio de Ricoeur sobre historia y narrativa, trato de suplementar este trabajo introduciendo las categorías dialécticas y marxistas que le faltan, sin las cuales la Historia apenas puede ser experimentada hoy. Sin duda, este libro es algo así como un *Hamlet* sin príncipe, en la medida en que no tiene el capítulo central sobre Marx y su dialéctica que era de esperar. Dos volúmenes complementarios, comentarios sobre la *Fenomenología* de Hegel y *El capital* de Marx, completarán este proyecto." [Se refiere aquí a representar *El capital* publicado en 2011 y en castellano en 2013, y otro libro aun no traducido sobre Hegel]. (2009: 88)

Sobre cada punto teórico o crítico Jameson traza respuestas y contra respuestas que involucran nuevos puntos teóricos o críticos. Junto a una definición de la dialéctica hegeliana, revisada y reescrita a la luz de las definiciones y la práctica marxista, se asiste a la revisión y reescrituras propuestas por Jacques Derrida –*Los espectros de Marx* [1993] entre otros textos- o por Gilles Deleuze y Félix Guattari –*El Anti-Edipo y Mil Mesetas*- lo que a su vez incita, y provoca, una nueva revisión y reescritura por parte de Jameson. Así, sucede lo propio con Lukács, Sastre y Ricoeur por tomar los citados en su propio resumen, dado que las referencias a historiadores, escritores, escuelas, guerras, libros, revoluciones, eventos varios, conceptos viejos y nuevos, ideas reelaboradas y geografías que abarcan el mundo –hasta una fábrica recuperada y autogestionada en Argentina tiene lugar en su análisis- aparecen en

continua expansión y constante arborescencia. Hegel, Lukács, Sastre o Ricoeur, sus textos, son puntos de referencia a partir de los que se abre el abanico de la argumentación, las contra argumentaciones con nombre y apellido, la argumentación de Jameson que, cabe decirlo, nunca cierra el tema sino, más bien, vuelve a abrirlo en nuevas preguntas.

Habrá que cercar en detalle, Parte I - Capítulo 1, "Los tres nombres de la dialéctica", a fin de señalar específicamente los nudos que recorre en cinco nuevas partes; "Hegel sin *Aufhbeung*", la segunda, se abre en dos capítulos dedicados a la revisión de la dialéctica en Hegel y sus contemporáneos; "Comentarios", la tercera, incorpora las reescrituras realizadas por el Posestructuralismo francés a partir del Existencialismo sartreano y Heidegger como telón de fondo irreductible; "Entradas", la cuarta, en cinco nuevos capítulos, revisa conceptos clave como "mercantilización", "revolución cultural", "dialéctica" otra vez (en acto para decirlo de otra manera) y también posiciones filosófico-políticas como las de Rousseau y Lenin para terminar en "Análisis Ideológico: Un manual", escrito por primera vez en 1981, revisado en 1990 y vuelto a reescribir para esta oportunidad a fin de reevaluar sus sentidos operativos; la quinta parte, "Política", se instala en el presente a través de cuatro capítulos que abordan el marxismo hoy, la idea de utopía dentro de la Posmodernidad y la globalización como cuestión filosófica y estrategia política; la última parte, "Las valencias de la Historia", un solo capítulo compuesto a su vez de dos partes en torno al Tiempo y la Historia, se lee en relación con la primera parte del libro al punto que, entre ambas, le dan título. Específicamente, la segunda parte de este último capítulo 19 recupera la posición de Jameson que se deja leer en el transcurso de los diferentes análisis, pero ahora de cara al presente y el de sus lectores. Una especie de testamento, seriamente optimista, de un Jameson próximo a cumplir ochenta años.

Vueltos a aquel primer capítulo de la primera parte, resulta introducción al despliegue, dado que el punto de partida es, dialécticamente en definitiva, el resultado de su exploración. "Los tres nombres de la dialéctica" antes de ofrecer una definición repasa el problema de cómo pudo, cómo llega a, de qué manera es que… podría definirse

la dialéctica según la reposición de diversos horizontes teórico-crítico filosóficos, en el juego discursivo en relación con el espacio y el tiempo en que se generan y aparecen esos horizontes, hasta plantear la idea de dialéctica que exige el presente que se habita: muchas dialécticas hacia una dialéctica espacial, deconstruyendo la interpretación trivial de la dialéctica hegeliana como tesis, antítesis y síntesis. Hegel es releído desde Marx pero también desde Nietzsche, Derrida, Deleuze, Bergson o Wittgenstein, que a su vez generan relecturas hacia atrás o, incluso, los costados (otras disciplinas) o adelante: Engels, Lenin, Pascal, Dickens, Saussure, Foucault, Althusser, Freud, Lacan, Žižek, el arte de vanguardia y postvanguardia, los infaltables Benjamin y Adorno, si no la escuela de Frakfurt toda hasta Marcuse y Habermas, el Primer y el Tercer Mundo, el romanticismo y tan luego los modernismos y los realismos del siglo XIX, hasta cruzarse con Sastre y el Posestructuralismo. En ese cruce, Bertholt Brecht y Roland Barthes, relación que ya trató extensamente, resulta fundamental puesto que da lugar a un nuevo modo de escritura y de arte volviendo a reunir disciplinas y géneros separados y, en particular la distinción entre teoría y ficción que habría abierto la puerta al nuevo momento. En este repaso merece un lugar especial *Historia y conciencia de clase* (1923): hay un capítulo dedicado a Lukács por las precisiones inestimables, e inestimadas por la teoría posterior, realizadas sobre la dialéctica en relación directa con las ideas de "totalidad", "clase", "conciencia" y "contradicción", puestas en nueva correlación con el arte y la literatura.

La lista de los autores revisados sigue como los hechos históricos en los que podría verse una dialéctica en acción -las diferentes revoluciones socialistas o comunistas, el movimiento dialéctico al interior del mismo capitalismo-, pero, si se saltean estas consideraciones se llega al aglutinado de definiciones en torno a la dialéctica (¿podría decirse *lo dialéctico*?) que observa el término como sustantivo plural pero además adjetivo con respecto a un método, mediación pero también relación lógica, positividad y negatividad al mismo tiempo, éxito y fracaso, etcéteras varios, "problemas de escritura [para decirlo] extraordinariamente difíciles, que probablemente se solucionan mejor por medio de la

multiplicación de términos que de su supresión" (nota al pie número 36, 51). El rizoma deleuzia-guattariano sirve para acercarnos a la idea dialéctica que Jameson propone sobre la misma dialéctica que, finalmente, se explica por lo que no puede representarse. A partir del trabajo de Brian Massumi (*Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, de 2002), de quien cita una larga página en aquella misma nota,[21] la frase final, "Lo que se escapa es, una vez más, el cambio", se pone en escena la obsesión de Jameson a lo largo del libro y también, pienso, a lo largo de su vida. Dialéctica/o como adjetivo le permite clarificar momentos de perplejidad no dialéctica y cuestionar procesos de pensamiento establecidos, como el principio de no contradicción, blanco móvil falsamente científico que habrá de ser desmantelado para que lo real tenga lugar, es decir, la contradicción y, entonces, su posibilidad de representación.

Decir que algo "tenga lugar" no se refiere a un uso metafórico sino, tal como quiere Jameson, estrictamente espacial, geográfico, reincluyendo las problemáticas de/sobre el tiempo propias del acabado proyecto Moderno. En este sentido, da vueltas las conclusiones de los au-

21 Cita Jameson: "Puede parecer raro insistir con que una relación tiene un estatuto ontológico separado de los términos de esa relación. Pero, como enfatiza repetidamente el trabajo de Gilles Deleuze, es de hecho un paso indispensable en la conceptualización del cambio como algo más que la negación, la desviación, la ruptura o la subversión. Normalmente se asume que los términos de una relación preceden a su interrelación, que ya están constituidos. Esto plantea la cuestión del cambio, porque todo está dado por anticipado. La interrelación simplemente realiza configuraciones externas que ya están implícitas como posibilidades en la forma de los términos preexistentes. Podemos reacomodar el mobiliario, incluso moverlo hacia un nuevo lugar, pero todavía tenemos ese mismo mobiliario, asumiendo que la precedencia de los términos de la relación es común a todos los abordajes caracterizados como empíricos. Tomar términos dados, extraer un sistema premutacional de posicionamientos implícitos a partir de su forma, proyectar ese sistema hasta un punto metafísico ante lo dado de los términos, y desarrollar la proyección como un mapeo generativo a priori; todos esos movimientos son comunes, de distintos modos, a los abordajes fenomenológicos, estructuralistas y posestructuralistas. Retroproyectan un esténcil de lo ya constituido para explicar su constitución, estableciendo así un lapsus temporal lógico, un círculo hermenéutico vicioso. Lo que se escapa es, una vez más, el cambio". (Jameson, 2009: 51)

tores que expone, desarma y reconstruye. Así, frente al pesimismo de la catástrofe apocalíptica que significaría la Posmodernidad para muchos, esgrime un serio optimismo; y frente a las diversas declaraciones festivas del fin de la historia, el arte, la literatura, y las varias propuestas de los más frívolos de entre ciertos posmodernos, abre las puertas a un nuevo Tiempo, a una nueva Historia. En ella, entonces, la posibilidad de escribir por primera vez una Historia que habrá que pensar de otra manera o, mejor, de otras maneras a como se habría venido pensando hasta ahora. En este lugar, en tanto espacio/tiempo, Jameson recupera las experiencias de la derrota, el fracaso o lo negativo, para reorganizarlas, a contrapelo de la ley de no contradicción, junto a triunfo, éxito y positividad y hacer de lo *inconmensurable* la medida de lo que tenemos por delante. Estructura y superestructura, conceptos clave del marxismo, son puestos en juego desde el punto de vista filosófico para pensar su indiscernibilidad y constituirse como modelo/marco del pensamiento dialéctico que, además, se extiende, debería extenderse, sobre las otras ciencias y disciplinas, en especial las sociales. En todo caso -apuntará- lo importante son las preguntas antes que las respuestas a las que pudiese llegarse y opta por la paradoja, la ironía, la contradicción, la antinomia, el dilema o, si se prefiere, la deconstrucción, la diferencia, la repetición y la replicación, entre otras *soluciones* multideterminadas en las que los problemas de la distinción entre lo objetivo y lo subjetivo no son menores, tampoco la articulación individuo/sociedad o tiempo/espacio.

Jameson parte, entonces, de clarificar los sentidos que Hegel propuso para la dialéctica, dando por tierra con el hegelianismo: analiza el pensamiento dialéctico propiamente dicho (la *Fenomenología del espíritu* de 1807) y el sentido que adoptó entre sus discípulos y que compartiría su contenido con el de ideología. Recuperar el sentido productivo de la dialéctica de Hegel y rechazar su trivial cristalización (tesis, antítesis y síntesis) será el objetivo del libro pero también los libros y autores convocados, entre ellos *El Capital*, una filosofía de la Posmodernidad o, más bien, una teoría de la Posmodernidad. En esta línea reivindicará la Teoría como "un espacio por fuera de las instituciones y de la

repetición de […] racionalizaciones compulsivas", dado que capta los límites de la filosofía e incluye la filosofía dialéctica. La Teoría deberá "ser entendida como el intento perpetuo e imposible de descosificar el lenguaje del pensamiento, y de adelantarse a todos los sistemas e ideologías que inevitablemente resultan del establecimiento de una terminología fija" (19) al socavar la idea de conceptos independientes de la historia o la experiencia. Jameson propone pensar a partir de conceptos conscientemente reelaborados como productos de clase, lo cual produciría una acción al interior de la Teoría y, también, al interior de la Historia y de la historia de la clase de donde se partió. El rechazo busca afirmarse como praxis y dejar los conceptos abiertos a lo real. Desde ese espacio se abre hacia la exploración de "otras posibilidades: por un lado, la noción de una multiplicidad de dialécticas locales; y por otro, una concepción de la ruptura radical que constituye el pensamiento dialéctico como tal" (20).

Al dar por tierra toda fijación, al rechazar la sistematización doctrinal, Jameson afirma que tomar posición no significa olvidar la pretensión de sistematicidad del marxismo ni restringirse al espacio de las disputas textuales, tampoco abandonar los nombres propios para adoptar otras referencias y un lenguaje despojado de "visión del mundo". Se trata, en todo caso, de deslegitimar las transformaciones comerciales del mercado académico como de rechazar "trascodificaciones" fáciles, de suerte que se ve colocado frente a una contradicción "en la cual no utilizar la palabra es fracasar políticamente, mientras que utilizarla es impedir todo éxito por anticipado". Se propone así abrir "una tercera opción": desplegar un lenguaje cuya lógica interna sea la "supresión del nombre y el mantenimiento de un espacio para la posibilidad" (23), es decir, un espacio para el lenguaje de la utopía que avance en el dominio de la disolución de forma y materia a través de la reflexión y la autoconciencia. La conciencia de lo otro, al decir de Hegel, "es ella misma de manera necesaria una autoconciencia […] conciencia de sí mismo precisamente en su ser-otro" (citado por Jameson). Ahora bien, según aclara, ese intento en Hegel está sometido a las pasiones del juego entre individualidad y universalidad, bajo leyes subjetivas -la "ley del

corazón"- y leyes universales -la ley de la "astucia de la razón"-en las que Hegel "se propone destruir el concepto de ley antes que ofrecer la oportunidad de formular leyes nuevas" (28). De tal suerte, proyectar un enfoque filosófico de la dialéctica se articula con la pretensión de una exigencia diferente: dar cuenta de la totalidad. Y es en esa relación que se ubica el capitalismo, por ello dialéctica y por ello no visible ni representable hasta su consumación. Habrán de pensarse usos positivos y negativos: la exclusión de un término sería una operación no dialéctica en una explicación que se propone ser dialéctica para decir lo que es la dialéctica.

Este primer capítulo se reencuentra en, y con, la segunda parte del último cuando se "murmuran" las viejas preguntas de Kant -¿qué puedo conocer? ¿qué debo hacer? ¿qué puedo esperar?- "con el matiz representacional feo y burocrático: ¿qué puedo conocer *en este sistema*?, ¿qué debo hacer en este nuevo mundo *completamente inventado por mí*?, ¿qué puedo esperar *yo solo en una era absolutamente humana*?" (las cursivas son del texto), siendo incapaces, dice Jameson, de reemplazarlas por la única pregunta significativa: "¿cómo puedo reconocer esta totalidad imponentemente extraña como mi propia hechura, cómo apropiármela y hacerla mi propia obra y reconocer sus leyes y mi propia proyección y mi propia praxis?" (694). La totalidad teorizada por Marx, el capitalismo reiterará, secular y original, de aquí en más es el horizonte de nuestro ser, el reconocimiento de "nuestro Ser último como Historia". Por lo tanto, consumada su positividad, será necesario reponer la negatividad como tarea: anarquismo, antiglobalización, nomadismo, desenjaulamiento, carnaval bajtiniano… decisiones historiográficas en tanto estrategias ideológicas que incluyen lo filosófico y lo metafísico. Ahora sí, entonces sí, habría llegado el Tiempo de la Conspiración que "nos" recuerda que "la utopía existe y que otros sistemas, otros espacios, todavía son posibles". (699)

La apuesta dialéctica

Es necesario volver sobre los presupuestos teóricos de la teoría de Jameson para comprender el alcance de su estrategia interpretativa, lo que él llama una apuesta dialéctica y que no se reduce al momento crítico negativo sino que compromete la iniciativa utópica. Hasta la publicación de *Posmodernismo*… en 1984 Jameson había dedicado su atención al ámbito de la crítica literaria, preocupado por dar una respuesta materialista a la producción teórica del Formalismo y el Estructuralismo y manteniendo, al mismo tiempo, un diálogo productivo con la teoría crítica de Frankfurt, el marxismo de Lukács y de Althusser y de artistas como Brecht, el psicoanálisis de Freud, la renovación lacaniana y la crítica literaria de Auerbach y Northrop Frye. De esta primera época surgen *Sartre: el origen de un estilo* [1961] -su tesis-, *Marxismo y Forma: Teorías dialécticas en la bibliografía del siglo XX* [1971] y *La cárcel del lenguaje: Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso* [1972]. Textos todos de discusión con la crítica marxista ortodoxa en los que enfrenta, además, los problemas del "cierre lingüístico" de las escuelas formalista y estructural de EE.UU., y que amplía en *Documentos de cultura*… en 1981. Es posible que haya que volver al primer capítulo –"Sobre la interpretación"-, síntesis de sus posiciones en la manera de hacer crítica literaria, para llevar dicho enfoque hacia la crítica cultural homologando, mediante el marxismo, los modos de producción. Los primeros ensayos, de corte frankfurtiano, incorporaron la dialéctica negativa como método y su diagnóstico sobre las sociedades de consumo (la reificación y mercantilización de la cultura, la industria cultural sobre la producción artística y la comunicación social); las formas de percibir son homogeneizadas por los medios masivos a través de lo que se llamó la racionalidad instrumental. Allí la cultura no está al margen sino atravesada por esa racionalidad y muestra en sus producciones la sociedad de la que surge y, también, la incapacidad para pensar un fin que trascienda lo dado. La historia de la literatura y la de sus formas, según un campo relativamente autónomo, está mediada por la trama histórica y política de la que surge y a la que devuelve la mirada incluso

cuando dice negarlo. La crítica se centrará de este modo en integrar la interpretación textual y la dimensión exterior, texto y contexto, para reconstruir la densidad de la interrelación hasta llegar a alguna significación, el *código maestro*. Importa observar las formas, las innovaciones sobre el telón de fondo de la tradición, o las estrategias narrativas –como si fuera un campo de batalla- y lo que un relato despliega para organizar sus contenidos, responder a los hechos y desarrollar la anécdota: mecanismos, procedimientos o artificios puestos en juego para construir una historia. Podría pensarse en la idea de "enunciados contestatarios" planteada por Bajtín como modelo productivo sobre el que Jameson construye su metodología de trabajo. La literatura, en tanto acto discursivo, aparece inscripta de manera privilegiada en ese "campo de batalla" social y político que son los discursos, y participa en tanto práctica, en particular como práctica, en las contradicciones históricas que reescribe a su pesar.

Por otra parte, Jameson aunará *El análisis estructural del relato* de Barthes (1970) con la historización de la literatura al modo de *La novela histórica* (1937) de Lukács: gesto en apariencia contradictorio que pretende articular sincronía y diacronía siempre en conflicto. Y si bien asume críticamente el Estructuralismo, el Psicoanálisis y la Hermenéutica como maneras de interpretación textual, será el Marxismo el piso de sus planteos y análisis. Allí son tres las nociones de la teoría marxista que hilvanan el enfoque: la crítica de la ideología, la de totalidad social y la de dialéctica materialista. La crítica de la ideología contra el sentido común incorporado a los materiales de la cultura y las distorsiones que realiza el campo social según las relaciones de fuerza que lo recorren. La noción de totalidad –central para Marx, Lukács o Althusser- anuda la crítica de la ideología y la teoría del modo de producción, síntesis que posibilita conocer lo social como un todo relacional, mostrar vínculos, dependencias y grados de multideterminación en los procesos de producción y reproducción social. Las manifestaciones culturales se comportan según ciertas lógicas que consolidan, a su vez, una hegemonía cultural. Y a esta lógica responden, siempre, culturas emergentes que critican las formas de dominación y las maneras con las que se

naturaliza esa dominación hasta que alguna de ellas se convierta en hegemónica para recomenzar el ciclo. Para Jameson la totalidad es una cuestión dialéctica, atravesada por contradicciones, antinomias, paradojas, luchas y grupos sociales en un todo en movimiento constante -la historia- y, por lo tanto, abierto al devenir. Su dialéctica materialista entiende lo social como un todo en conflicto, cruzado por temporalidades disímiles, subjetividades diversas y lucha permanente.

La doble mirada de Marx sobre la historia, negativa por el carácter destructivo del modo de producción capitalista y positiva porque, a la vez, engendra las condiciones para la emancipación, sirve a Jameson para valorar la potencialidad del momento y las posibilidades que se abrirían hacia la liberación. Los análisis *De Documentos*… están trazados sobre este tipo de lectura que con posterioridad se desplazará, y ampliará, hacia el análisis cultural: un espacio simbólico en el que lo dominante cohesiona el imaginario colectivo y pone en juego las contradicciones sociales sobre las que se funda sin poder evitarlo. La tarea crítica, según este Jameson, hace allí el trabajo de desenmascaramiento y atiende la mirada utópica, una prospectiva a partir de imágenes, anticipaciones y proyectos que se pondrían de manifiesto en la imaginación narrativa. Si la Modernidad es el momento de diferenciación de las esferas sociales y de su relativa autonomización, la Posmodernidad es entonces su límite, el colapso del capitalismo. La Posmodernidad parece haber completado el ciclo de autonomización y cumplido las tendencias modernistas hasta su agotamiento. Las lógicas que regían y separaban la esfera cultural de la económica desaparecen y con ellas la radicalización de las vanguardias estéticas. La cultura mercantilizada da a lo económico dimensiones culturales y la publicidad será el lugar para observarlo. Este fenómeno que genera la incorporación de lo estético en la vida social lo hace, no obstante, sin la potencia crítica que pretendían las vanguardias. Puede hablarse de Posmodernidad a partir del momento en que las diferentes temporalidades de las vanguardias coagulan en un presente globalizado y el pasado pierde vitalidad convirtiéndose en álbum fotográfico, representación indicial, simulación de lo que fue y cuya densidad histórica escapa a la comprensión. La

arquitectura mezclará los estilos sin preocuparse por la coherencia. La literatura jugará a la intertextualidad olvidando el tiempo del texto y el de su exterioridad. Jameson llama a este proceso "espacialización del tiempo" o subsumisión de la diacronía en la sincronía y la simultaneidad, conformándose como expresión del nuevo modo de producción. Así, la proliferación de objetos y discursos, el montaje, el *copy-past*, conducen a su estandarización: el cambio resulta norma del mercado global e imprime cada vez más velocidad a las transformaciones aunque todo parezca quedar en el mismo lugar. Dado que el modo de producción sigue siendo el mismo, llevado a la exasperación en la multiplicación del capital financiero, estructuralmente aparecen solo variaciones flotantes dentro de un esquema semejante. Las nuevas subjetividades, dirá Jameson, pierden la capacidad de entender la relación temporal y la capacidad de anticipación. La incertidumbre será el sentimiento que sobrevuele la Posmodernidad organizándola según su manera desesperada.

Si bien el trabajo de sus análisis parte de la noción de distancia crítica,[22] la Posmodernidad la vuelve insostenible según las condiciones de nomadismo, descentralización e imposibilidad de representar la vida cotidiana. En correlación, la propuesta será la invención de *mapas cognitivos* para situarse en la trama cultural y delinear una pedagogía para la navegación en ese nuevo espacio-tiempo, formular un imaginario que lo comprenda y pueda rebasarlo para pensar la Posmodernidad a través de las tendencias que podría desatar. De ahí, la reinvención de un imaginario social reescrito por Jameson en las formas de la imaginación utópica de los últimos años del siglo XX bajo el sugestivo título de *Arqueologías del Futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción* [2005],[23] donde la ciencia ficción es utilizada como estrate-

22 Véanse los recientemente traducidos al ámbito hispánico *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica* [1990] y *Representar El Capital. Una lectura del Tomo 1* [2011].

23 Véase también su sección teórica en *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente* [2002].

gia de análisis de la imaginación colectiva, texto límite dice, que valora las posibilidades de lo porvenir.

Bibliografía

Textos citados de Fredric Jameson

(1976 [1972a]). *Marxismo y forma. Teorías dialécticas en la bibliografía del siglo XX*. Madrid: Akal.

(1980 [1972b]). *La cárcel del lenguaje: perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso*. Barcelona: Ariel.

(1989 [1981]). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Madrid: Visor.

(1991[1984]). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.

(1989 [1987]). "Leer sin interpretar: la postmodernidad y el videotexto", en *La lingüística de la escritura*. Madrid: Visor. 207-230.

(2010 [1990]). *Marxismo tardío. Adorno y la persistencia de la dialéctica*. Buenos Aires: FCE.

(1995 [1992]). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona: Paidós.

(2000 [1994]). *Las semillas del tiempo*. Madrid: Trotta.

(2013a [1998a]). *Brecht y el Método*. Buenos Aires, Manantial.

(1999 [1998b]). *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.

(2004 [2002]). *Una modernidad singular*. Barcelona: Gedisa.

(2009 [2005]). *Arqueologías del Futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.

(2014 [2008]). *Las ideologías de la teoría*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

(2013b [2011]). *Representar El Capital. Una lectura del Tomo I*. Buenos Aires: FCE.

(2013c [2013]). *Valencias de la dialéctica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

(2015 [2010]). *Las variaciones de Hegel: Sobre la 'Fenomenología del Espíritu'*. Madrid: Akal.

Algunos textos citados por Jameson

Althuser, Louis (1974 [1973]). *Para una crítica de la práctica teórica. Respuesta a John Lewis*. México: Siglo XXI.

Arrighi, Giovani (2015 [1994]). *El largo siglo XX*. Madrid: Akal.

Barthes, Roland (1973 [1953]). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

---------- (1986 [1957]). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.

---------- (1980 [1970]). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.

---------- y ots. (1977 [1966]). *Introducción al análisis estructural de los relatos*. Buenos Aires: CEAL.

Benjamin, Walter (1990 [1932-1935]). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Buenos Aires: Alfaguara.

--------- (1989 [1940]). "Tesis de Filosofía de la historia", en *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.

Deleuze, Gilles y Guattari, Felix (1985 [1972]). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.

--------- (1994 [1980]). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

Derrida, Jacques (1998 [1993]). *Los espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

Greimas, Algirdas (1990 [1983]). *Del sentido II: Ensayos semióticos*. Barcelona: Gredos.

---------- y Joseph Courtés (1991[1979]). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Barcelona: Gredos.

Heidegger, Martin (1996 [1936]). "El origen de la obra de arte". *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1966 [1807]). *Fenomenología del espíritu*. Madrid-México: FCE.

Horkheimer, Max y Theodor Adorno (1998 [1944-1947]). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.

Lacan, Jacques (1982 [1953]). "Le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel". *Bulletin de l'Association freudienne*, Nº 1, 4-13.

Lukacs, George (1970 [1923]). *Historia y conciencia de clase*. La Habana: Ciencias Sociales del Instituto del Libro.

--------- (1966 [1937]). *La novela histórica*. México: Era.

Mandel, Ernest (1979 [1975]). *El capitalismo tardío*. México: Era.

Marx, Karl (2004 [1867]). *El Capital. Crítica de la economía política*.Buenos Aires: Siglo XXI.

--------- y Friedrich Engels [1878]. *La revolución de la ciencia de Eugenio Dühring (Anti-Dühring)*, sección tercera, capítulo II. En línea: <http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/78ad/78AD302.htm>

Sartre, Jean-Paul [1966]. "Jean-Paul Sartre répond", *L'Arc,* N° 30.

Simmel, George (2013 [1900]). *Filosofía del dinero*. Madrid: Capitan Swing.

Tafuri, Manfredo [1973]. *Progetto e Utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*. Bari: Laterza.

Venturi, Robert y Scott Brown, Denise (1978 [1977]). *Aprendiendo de las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gilli.

Williams, Raymond (2001 [1958]). *Cultura y Sociedad 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.

---------- (1980 [1977]). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

---------- [1989]. *Raymond Williams: Selected Writings*. New York: Routledge.

Sobre Fredric Jameson

Anderson, Perry (2000 [1998]). *El origen de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.

Espinoza Pino, Mario (2010). "Fredric Jameson: la persistencia de la crítica". *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, N° 34, pp. 87-97.

Fernández Serrato, Juan Carlos (2002). "Fredric Jameson y el inconsciente político de la Postmodernidad". *Comunicación* (Sevilla) 2002. Vol 1., pp. 247-264 y *Principios Teóricos y Prácticos de e-learning*. Madrid: UNED. En línea:<http://www.uned.es/ntedu/espanol/master/primero/modulos/teoria-de-la-informacion-y-comunicacion-audiovisual/jameson.htm>

Palti, Elías (1996) "Fredric Jameson: ¿El marxismo en el mäelstrom textualista?". Ágora. *Papeles de Filosofía*. N°15/1, pp. 69-87.

Romero, José Manuel (2005) *Hacia una hermenéutica dialéctica. W. Benjamin, Th. Adorno y F. Jameson*. Madrid: Síntesis.

John Berger: looking for a Brexit
Una teleología de la mirada*

Mauricio Espil

* Este trabajo es reescritura del publicado con el mismo título en Estudios literarios. Revista digital. Artes, letras y humanidades. Vol. 6, nº 11. 2017

En el convencimiento de que algo terminaba -la modernidad- y la incertidumbre de lo próximo, John Berger (de aquí en más JB) publica en 1980 *About looking* como posicionamiento en su ahora al reunir una serie de artículos -publicados entre 1966 y 1979- que, entre otras cosas, se daría cuenta de la importancia del observador y/o del público durante la modernidad como parte de la obra de arte. Deudatario -partícipe sería más ajustado- del pensamiento marxista y postmarxista, JB plantea una serie de cuestiones que intentaremos abordar por considerarlas premisas del pensamiento actual. En este sentido, también observamos que esas *ideas* dialogan con teóricos que le son contemporáneos como Pierre Bourdieu, Michel Foucault, Roland Barthes y Raymond Williams.

About looking aparece en castellano en 1998 -aunque es difusa la fecha- y desde la contundencia de la traducción, *Mirar*, nos sitúa en un aspecto problematizado por el postmarxismo: el hedonismo nihilista. Este posicionamiento resulta coincidente con la tesis de JB expuesta en reiteradas ocasiones: los conocimientos y/o creencias del espectador transforman la obra. Para Lacan el goce es primordialmente escópico y la idea de la relación mirada, goce, arte ya aparece en los *Manuscritos* de Marx de 1844. JB toma debida cuenta del asunto. En este sentido, retoma una práctica de escritura que permite, como lo hacía Marx, seguir las trayectorias individuales (*El Capital* es el mejor ejemplo) bajo el concepto rector de *Bildung* que es polisémico: subjetividad, encontrarse a sí mismo, crecimiento, identidad, autodesarrollo, autoconciencia (Berman, 2002: 8). Se trata de una noción que da lugar a una proposición política que Berman denomina *humanismo marxista*. (13)

Antes de comentar los artículos y su ordenamiento quisiera repasar una segunda cuestión inicial, la coincidencia de los lectores de JB en que ejerció una escritura amable alejada de la sentencia, la deontología y el pragmatismo editorial. Un tono de afabilidad que permite discurrir sobre qué arte se produjo, cómo y cuándo y, de todo eso, qué y cómo pueden ver/mirar los sectores populares tanto como qué y cómo pueden comprender de esos procesos quienes no forman parte de esa clase y que, con mucha frecuencia, se encuentran ejerciendo la política en *su* representación. En fin, una especie de didáctica mayéutica basada en el supuesto de que un movimiento político, que pretenda sumar adhesiones para legitimarse en un gobierno, tendrá que lograr un vocabulario político que permita a los adherentes en potencia la posibiliad de pensar sus problemáticas en esos términos.[1]

Así, en el pensamiento marxista, JB incluye los modos de las diferentes prácticas de la producción y el consumo del arte a lo largo de la historia -su especialidad en tanto profesor de historia del arte- pero también su práctica activa en tanto artista plástico, novelista y productor de contenidos para medios masivos de comunicación como la BBC o la prensa gráfica. Cobran relevancia estos ¿oficios?, ¿profesiones? al tenerse en cuenta que, a principios de esa década del setenta, se afianzan los consumos culturales a escala planetaria con sus consecuentes misturas entre lo popular y lo masivo. Desde la posibilidad de desautomatizar mecanismos perceptivos JB indaga cómo lo popular -incluyéndose- comienza a apropiarse de los dispositivos de masificación y cómo dispositivos populares son sustraídos para completar la hegemonía.

En este sentido, resulta novedosa la mirada de JB en tanto que hasta entrados los ochenta el tema no fue un asunto académico de la mano de los denominados estudios culturales. De este modo, observará que hay diferentes modos de producción de arte con sus diversos, y no

24 Resulta interesante analizarlo así teniendo en cuenta que con frecuencia la descalificación y desacreditación de los sectores populares se ejerce con la burla y el sarcasmo. En este sentido, en el Río de la Plata suele decirse "chamuyo" para invalidar proposiciones.

siempre correspondidos, modos de consumo. Ante las perplejidades que estas cuestiones pudiesen ocasionar supo plantear como oportuna, y adecuada, la asunción de la perspectiva histórica a fin de elucidar malentendidos sobre los nudos problemáticos que hilvanan la cultura en las instituciones. Nunca pensará en versión de sainete lo que fue compuesto para coro y gran orquesta y si bien enunciara la cultura en términos nacionales tampoco dejará de señalar la diversidad que da forma a esa identidad desde los temas de clase, roles sociales, etnias y religiones. Por último, JB siempre verá la cultura en un rol predominante entre los factores de estabilidad o cambio en las tipologías del Estado o de los gobiernos y siempre la reconocerá como clave en el proceso democrático tan particular de la clase obrera británica.[2]

Una cronología, dos órdenes

Antes de iniciar el recorrido hay que tener la precaución de saber que en 1965 JB publica *The moment of Cubism and other essays* entre los que se cuentan los escritos sobre Lowry, Hals, Rodin y Giacometti que aparecen en *Mirar*. Creemos ver en esa escritura un momento inicial, que luego variará, signado por el entusiasmo de comunicar, por el optimismo de brindar novedades que despierten conciencias. Los artículos seleccionados se ordenan en una tríada temática ("¿Por qué miramos a los animales?", "Usos de la fotografía" y "Momentos vividos"[3]) que trata de evitar equívocos. En esta línea, la dedicatoria inicial a Anthony

2 Vale señalar que en América del Sur la democracia se constituyó en un proceso "democratizante" con movimientos y resistencias. La consolidación de la democracia fue cruzada por políticas económicas conservadoras (basadas en la preceptiva de la escuela de Austria, por lo general), significó la reformulación de conceptos como cultura, partidos políticos, representación y, sobre todo, democracia.

3 Nótese que utiliza el participio *lived*, una forma no personal del verbo que, sin embargo, mantiene su naturaleza a pesar de funcionar como adjetivo.

Barnett es clara:[4] el intento de alcanzar interés por lo político y una constante preocupación por los usos del lenguaje.[5]

Así podríamos sistematizar los artículos en tres etapas. (i) Los cuatro artículos que forman parte de *Cubism*... que se publican en *New Society* (de aquí en adelante *NS*), entre 1966/1967, más los artículos que se publican hasta 1971 y que se caracterizan por instar a la acción política desde un análisis entusiasta de las posibilidades. (ii) Los publicados en *NS* durante 1972, el año de mayor participación en la esfera pública. Además JB realiza el programa de televisión en la BBC, publica *Ways of seeying* (la primera edición en castellano es de 1974 como *Modos de ver*). Estos artículos reflexionan sobre las dificultades para la acción política -si se quiere limitada al ejercicio del pensamiento crítico- vinculada, por un lado, a un proceso de estetización creciente de la crítica que se limita a "una técnica de tratar lo visual" y, por otro, a la relación entre cultura popular y cultura de masas. Estas dificultades se enmarcan en un esbozo de relaciones y comportamientos de los artistas y sus obras dentro de lo que Pierre Bourdieu dio en llamar *campo*. También JB analiza trayectorias y trata de explicar conductas sin llegar a elaborar una teoría de la acción. En este sentido se verifican similitudes con la teoría disposicional bourdeana que aparece en algunas miradas bergerianas (es claro cuando aborda los casos de la alienación y la despolitización). (iii) Una etapa que se inicia con su segunda visita a Colmar donde señala la instalación del presente continuo y la tecnología como efectos de algo nuevo que comienza a suceder, a su entender, producto de un fracaso. Coincidente con las explicaciones dominantes hacia el final de

4 Escritor y periodista británico integrante del comité editorial de *New Left Review*. Este espacio de debate -inaugurado en 1960- tiene su origen en la crisis de Suez (1956) conflicto que puso en cuestión al marxismo en tanto gran parte del partido laborista levantó las banderas del revisionismo.

5 Decía JB: "Hace poco escuché y miré al presidente de Francia dirigirse a la nación por casi tres horas durante una conferencia de prensa televisada. Y el suyo fue un discurso algebraico. Es decir, lógico y deductivo, pero casi sin referencias a una realidad tangible o una experiencia vivida". *Revista Ñ*, número 578, Buenos Aires, 24 de octubre de 2014.

la década del setenta acerca de los efectos de la ola liberal, sus artículos insisten en la deshistorización como problema, la persistencia en ver el detalle (como Walter Benjamin) y las preguntas sobre las posibilidades emancipatorias de la práctica política sobre la hegemonía (como Antonio Gramsci).

De este modo el ordenamiento dado a *Mirar* no solo adelanta el tema de la relación capitalismo/cultura (la mercancía se mira en las vidrieras de los comercios también) sino que además trata de una organización dramática propia de un novelista que dispone intrigas, recorridos, conjuras sin la intención de obtener conclusiones como un homenaje a la gran novela del siglo XIX, *El Capital*. Una apelación al humanismo marxista para ayudar a las personas a encontrar un lugar en la historia e imaginar nuevas aventuras. Trataremos de analizar cómo fue conformándose un pensamiento que pudo ser ordenado al seguir una alineación paradigmática, en virtud de una teleología que va de la certeza de la incidencia del capitalismo sobre la relación hombre/naturaleza (el primer párrafo de "¿Por qué miramos a los animales?" es elocuente) a lo imaginario de "Un prado" donde plantea el goce lacaniano como salida emancipatoria.

Mano única

Los artículos seleccionados de *Cubism*... tratan de las trayectorias de Lowry, Hals, Giacometti y Rodin en relación con fenómenos sociales, económicos y culturales y, a la vez, estos cuatro *artistas* son argumentos de su tesis: el cubismo fue una revolución comparable con el Renacimiento, en tanto, emergencia de una revolución simbólica que dejó en claro que nada se interpone entre el espectador y las obras. La novedad (o importancia) en el arte "está relacionada con el tiempo en que este vive" (Berger, 2005: 71), es decir, con un proceso social. No solo se explica el funcionamiento del arte -la dinámica interna a una estética- sino la racionalidad de esa revolución que involucra diferentes órdenes como lo urbano, la industrialización y la burocratización; en síntesis, la racionalidad de la modernización. Desde ya, admitirá JB, cada uno hace

lo que puede entre sus deseos individuales y las tensiones sociales. Así involucra a un nuevo sujeto, el espectador urbano -que homologa al del Renacimiento- en tanto el cambio se dio en la perspectiva. Así articula capitalismo, estado, sociedad y territorio hacia adentro de la sociedad (integración social) y hacia adelante en el tiempo (idea de proyecto).

JB empieza a escribir como crítico de arte en un momento en que el estado de bienestar alemán -que había colapsado entre guerras- resultaba el modelo, cuasi hegemónico, para los Estados Unidos y la Europa de postguerra. Quizá el anhelo mayoritario de tener una vida luego de sobrevivir a una guerra, en la que JB participó como soldado, moderó las ansias revolucionarias esperables de un internacionalismo soviético victorioso ante el nazismo. Podríamos decir que lo hace en correlación a una serie de episodios de planificación urbana -vinculados en algunos casos a la reconstrucción de posguerra- asociada a la confrontación campo/ciudad como idea de urbanización generalizada y que se relaciona con el disfrute cultural productivo de la naturaleza. Luego del boom expansivo de la posguerra, cuando pareciera realizarse parte del programa modernizador, JB se introduce mostrando que la historia es una gran ausente en la visión modernizadora y escribe sobre Löwry al momento en que prima la idea de ciudad como texto o como espacio histórico-social singular de hechos y representaciones.

En este sentido, en el artículo "Löwry y el norte industrial" (publicado en *NS* en 1966)[6] JB dice: "Es extraordinario el hecho de que,

6 *New Society* fue una revista que se publicó entre 1962 y 1987. La línea editorial se propuso escribir sobre la cultura cotidiana intentando escapar del sentido común sociológico británico (Orwell, Hoggart). Desde ese espacio se cuestionó la distinción entre alto/bajo en la cultura y la política de los medios de comunicación. JB deja de publicar en la revista al momento en que la línea editorial fue reemplazada por la impronta académica desarrollada en Birmingham (Williams). En ese inicio de los ochenta, se comenzó con un lenguaje más exigente en correlación al surgimiento del thatcherismo. Así, progresivamente, *New Society* se subsumió en *New Stateman*. Este giro se manifestó en cierta retórica que no era habitual: los sarcasmos e ironías -cuando no la burla y la sátira franca- armada en un aparato retórico sociológico disparaba fuerte y certero contra las políticas del nuevo liberalismo pero también entró de lleno sobre la base de legitimación del gobierno, el populismo cultural.

frente a unas obras cuya temática es casi siempre social, nunca nadie se haya detenido a comentar el significado social o histórico del arte de Löwry" (2005: 117). Observación que nos pone en el camino de una manera de hacer crítica, de pensar el problema de la legitimidad, que excluye el tratamiento del tema con el léxico, la nomenclatura y las taxonomías vigentes y, por el contrario, se propone examinar los elementos que pudiesen valorarse en la obra en tanto intervención en *su* momento como en *nuestro* momento.

Nos sitúa en el debate social cuando cita una descripción de la clase trabajadora de su contemporáneo Edward Mullins, autor del catálogo de la retrospectiva de Löwry en el Tate Museum, que lleva a JB a hablar de *paternalismo*.[7] Por lo pronto, JB ve la obra de Löwry como la negación del progreso del capitalismo, como la evidencia de su fracaso, donde "sus virtudes son estoicas; su lógica, la de la decadencia" (2005: 121).[8] Asegura que Löwry será valorado como el pintor de la decadencia industrial posterior a la primera guerra mundial aunque lo considera

7 Dice el catálogo: "Se trata de la batalla librada por esos zafios e ignorantes homúnculos que salen en tropel de las fábricas al terminar sus jornadas". En este punto el diálogo intra marxismo británico se intensifica. A ese momento Richard Hoggart (2013 [1957]: 107) sostiene que la cultura popular se forma en el espacio de la dinámica política de la clase obrera y la expansión de la industria cultural. En este punto observa que lo popular tiene un *taste* construido en la persistencia y el temor a la innovación que convive con la urgencia del jornal (salario diario), tiende a la improvisación y la creatividad.

8 Dice JB: "Estas pinturas tratan de lo que le ha venido sucediendo a la economía británica desde 1918, y su lógica implica un colapso que está aún por llegar. Esto es lo que le ha sucedido al "taller del mundo". Aparecen en ellas la llamada crisis de producción, las obsoletas plantas industriales, el mantenimiento de unos sistemas de transportes inadecuados y unas fuentes energéticas agotadas, el fracaso de la educación al no lograr correr pareja con los avances de la tecnología, la ineficacia de la planificación nacional, la falta de inversión de capital en el interior del país y la desastrosa confianza en la inversión en las colonias o neocolonias ultramarinas, el paso del poder del capital industrial al capital financiero internacional, los acuerdos esenciales en el seno del sistema bipartidista que bloquean toda iniciativa a la independencia política y, por consiguiente, a toda viabilidad económica". (2005: 121)

un pintor ingenuo, alguien que pudo dar cuenta de su situación histórica casi como un medium.

Lo que ve (o mira) JB es la cultura popular como problema y asume la perspectiva histórica para comentarla.[9] Si bien para entonces todo era entusiasmo y oportunidades los otros artículos de *Cubism*... que aparecen ese año, *Hals y la bancarrota* y *Giacometti*, traen una flexión metacrítica: aborda a Hals desde una metaobra de teatro -en *Ways of seeying* (1972) retomará el tema y lo expondrá modélico- y a Giacometti mirando una fotografía que le hicieron al artista unos meses antes de morir. Dice: "Era el acto de mirar lo que lo hacía darse cuenta de que se encontraba permanentemente suspendido entre la existencia y la verdad [...] Giacometti propone que la realidad no se puede compartir" (2005: 221).

Con la intervención sobre Rodin -publicada en *NS* en 1967- demedia el discurso y al hablar de Rodin en *su* momento señala cierta capacidad de producción ligada a la "promesa Pigmalión" y en *nuestro* momento el cincuentenario de su muerte como acontecimiento propicio para la venta de láminas. Esta disyunción entre antes y ahora son los operadores que permiten historizar la industria cultural, su afianzamiento, desde la producción de esculturas a la comercialización de reproducciones y, también, la historicidad de los conceptos teóricos y estéticos. En ese antes quiere evaporar la idea de sustancialidad: "dado que la arcilla y la carne son para él tan ambivalentes y guardan en su mente una relación funesta, el escultor se ve obligado a tratarlas como si supusieran un reto para su propia autoridad y potencia." (2005: 229) Utiliza JB la palabra *fatally* (traducida por funesta)[10] en relación con otro significado de dominación que es sumisión. Luego, por contigüidad, con *ambivalently* y *challenge* propone la existencia de un designio (una

9 Según cuenta Andy Morrifield estos artículos, al momento de ser publicados en *Cubism*… contaron con la supervisión política de George Orwell (*John Berger*, 2012: 30).

10 En el original de la edición de New York: "But because clay and flesh are so ambivalently and fatally related in his mind, he is forced to treat them as though they were a challenge to his own authority and potency." (Berger 1980: 183)

determinación social o *habitus* si se prefiere) que junto a *fatally* pareciera preguntar qué maldad funesta es esta que pervive a todos los conjuros y hace que la práctica sexual sea algo más que la conjunción del deseo compartido y se convierta en dominación. Lo cotidiano, la cuota diaria que completa la tarea del capitalismo. Así fue cómo el capitalismo se inscribió en el orden de lo natural y, por eso, pareciera que solo acciones heroicas o épicas pueden librarnos del perjuro.

Interesa notar que aquí apela a una noción de lenguaje con pretensión de certeza. A partir del intento de ser preciso se pretende evitar la ambigüedad y en consecuencia se apela al uso de conceptos científicos con raigambre en lo natural; proposición que nos lleva a una idea de lenguaje basada en la pregunta de si el idioma que se conoce, la lengua dada, no se torna tautológica al develarse el truco de las combinaciones. En fin, ¿podremos generar sentido de modo emancipatorio sin saber cómo resulta la combinación de las estructuras morfosintácticas y semánticas en su articulación? Es claro que arriba a una formulación donde desvincula el saber del ver y, en todo caso, enlaza mirar con experiencia como forma de conocimiento, en el sentido que el joven Marx usaba *bildung*, acordando que nuestro sistema de representación oral, el lenguaje, da cuenta de hechos que involucran algún aspecto semántico y que lleva a la representación. Pero, podría pensarse que se trata de "presentaciones", es decir, contemplar la simultaneidad previa al sintagma. Y contemplar el hecho *in absentia* en una serie mnemónica virtual es contemplar la *absentia*, el que no está en el lugar que le corresponde. Recurre JB a decir ¿cómo llegó esto hasta nosotros? Intentaría decodificar una señal que explique la supervivencia de una obra. Es decir, sospecha que en la génesis de la elección de una estética se eligen las estrategias de legitimación, reproducción y perduración del arte.

El 1968 será un año bisagra en Europa: el Mayo francés, la primavera de Praga. Cierta crisis de legitimidad -a izquierda y derecha- es coincidente con un nuevo actor político que se define en una abstracción: la juventud. Cincuenta años después del octubre ruso la revisión de la experiencia revolucionaria permite ponerlas en cuestión. Así publica en *NS* "Artículo de fe" sobre la revista holandesa *El estilo* que reunía

un grupo propositivo acera del entorno urbano. Quizá se trate del artículo con mayor lucidez de las posibilidades de la acción política por centrarse en el análisis humanista: "Lo que sucedió es que la mayoría de la gente siguió siendo inocente en política al precio de negar la experiencia, y esto contribuyó también a la inversión política-ideológica". (2005: 157). Es clara la impronta de la coyuntura y el artículo siguiente, según el ordenamiento del libro, "Entre los dos Colmar", habla sobre *1968*. En rigor, se trata de un artículo datado en el año 1973.

Ahora bien, para JB coyuntura no es demérito, una filtración de las noticias en el pensamiento, por el contrario, tratar la coyuntura constituye un deber que ratifica en el siguiente artículo que publica en *NS* en el año 1969:

> Magritte acepta y emplea un lenguaje pictórico determinado. Un lenguaje que tenía quinientos años y [...] se cuestionó la idoneidad de este lenguaje para expresar lo que tenía qué decir [...] rechazó siempre la idea de huir del presente, tal como éste es vivido, y refugiarse en el culto a la estética o a la personalidad. Lo que tenía que hacer en el presente lo hizo como artista. (2005: 185-187)

De modo temprano nota la importancia del imaginario y el goce en relación al lenguaje no sólo como productor de significación. En "Un prado" (1971), que elige para cerrar el libro, plantea estos temas y los vincula al lenguaje y el probable rol social del artista, en tanto que la experiencia del arte "existe en un nivel de la percepción y de la sensación que es probablemente preverbal" (2005: 245). Se trata de un punto nodal, JB ve al arte como un acontecimiento que no entra en los tiempos de la narración -es decir, del lenguaje- como una experiencia única que sintetiza: "El prado frente al que nos hemos detenido parece tener el mismo tamaño que nuestras vidas" (2005: 246). Idea moderna de praxis vital, casi de vanguardia, tan vinculada al cubismo.

El debate público

En 1972, JB retorna a la esfera del debate público en una doble aproximación a la teoría disposicional y a la problematización del concepto de *cultura popular* y masificación para discutir, dentro del marxismo británico, alrededor del predominio de la idea de *economía moral de la plebe* (Thompson 1979, 62-134) que explica la historia de la clase obrera alrededor del concepto de cultura popular (contenidos rebeldes en formas conservadas), como algo contrario a la *economía política del mercado*. Es decir, se discute acerca de la pertenencia a un modo identitario y a la pertinencia de los espacios de protesta. En este contexto publica en *NS* seis artículos con diversos ejes. En "Fotografías de la agonía" analiza la cobertura de los bombardeos al Vietnam y expone una teoría de la comunicación con génesis moral: "Hay gente que las ignora. Sobre esa gente no hay nada que decir". Se trata de un artículo escrito con la urgencia de la crónica de la gravedad aunque, a mi juicio, no fue favorecido en la traducción. Quizá sea que el inglés resulte más apropiado, en tanto idioma, para el desarrollo de ese género periodístico. La tesis central es la naturalización de los crímenes de guerra como efecto de la despolitización en la vida social. Se trata de una apelación a la acción política a fin de evitar los efectos de la enajenación del capital.

En ese sentido, ahonda el concepto en Paul Strand donde dice "está muy extendida la idea de que si a uno le interesa lo visual, su interés ha de limitarse a una técnica de *tratar* lo visual" (2005: 59). El cuestionamiento a la autonomía del arte en tanto especialización estética se torna una constante en el pensamiento de JB.[11] Deudatario de Benjamin, JB

11 Esta posición tendrá su cuestionamiento años después en la escuela de Birmingham en los términos que expone Williams al decir que para comprender a la clase trabajadora solo podríamos hacerlo entendiendo el lenguaje en el que se ha formado a través de los años (de sus calendarios, sus fiestas, sus tradiciones, sus prácticas) dentro de la práctica democrática. Así, al analizar la prensa, sostiene que se enmarca en la forma popular de lectura y de la organización social de su temporalidad y, por lo tanto, ese lenguaje proviene de los modos de narrar de esa prensa (oratoria, sermones, melodrama) y de las formas comercializadas de la cultura oral. Para entenderlo hay que asumir que ese lenguaje tiene más que ver con los modos de hablar en la fábrica y en el pub que con el

avanza en el análisis de la reproductibilidad técnica desde la perspectiva de la experiencia.[12] Ve en la autonomía un proceso de estetización que anula -u obtura- lo político. Se sitúa en un momento de coyuntura histórica en que resulta imperativa la acción política para evitar la calamidad. Ese debate, que no termina de ser enunciado con claridad, se escucha en el énfasis que pone al decir: "Strand en sus mejores retratos [...] nos presenta una prueba de vida [que es] una crítica social -Strand siempre fue coherente con su posición política de izquierda- pero, en otro nivel, la misma prueba sirve para sugerir una vida vivida" (2005: 60-61).

Para Strand, precursor del neorralismo según JB, "el momento fotográfico es biográfico o histórico" (2005: 62). "Dejando de lado la estética", dice JB, "el propósito de la fotografía es el momento histórico que contiene una particular concepción del tiempo". (63). Al decir de Benjamin, las cosas nos miran (1990: 18). En "La Tour y el humanismo" JB comienza a operar un nuevo concepto, el que Bourdieu entiende como razones prácticas, una teoría disposicional de la acción política en el campo del arte. Anota que el redescubrimiento de La Tour coincide con el momento del gobierno del frente popular (de gran utilidad para anoticiarnos que la cultura francesa siempre fue popular y democrática). Postula que se encuentra sobredimensionado porque suelen leerse sus representaciones dentro de la moralidad humanista presentándolo como un antecesor: "La perfección estética a

mundo de los periodistas. Tengamos en cuenta la referencia a diarios de tiradas masivas denominados sensacionalistas como *The Sun*.

12 Ese año publica *Modos de ver* cuya tesis central -y más polémica- es la de que "es un error considerar la publicidad como algo que viene a sustituir el arte de la Europa posrenacentista, por el contrario, se trata de la última y moribunda manifestación de este arte". Para beneficio de quien pudiera ver en esta afirmación una muestra de reduccionismo -psicológico, sociológico- que tiende a considerar la producción cultural como un resultado mecánico de la acción de fuerzas naturales inaccesibles a la intervención de la libertad humana, conviene señalar que el tema de la mitificación de arte "en la época de su reproducción masiva" le viene a Berger -como él mismo dice- directamente de Benjamin.

la que aspiraba La Tour era su propia solución a ese problema social y religioso relacionado con el *significado* de los otros hombres: un problema que él, en sus propios términos, consideraba insoluble" (2005: 137).

Dentro de este nuevo marco podemos leer también "Francis Bacon y Walt Disney". Para JB el mundo de Bacon no ofrece alternativas ni salidas. No existe en él la conciencia del tiempo ni la del cambio: "Lo peor ya ha ocurrido [...] Lo peor es que el hombre es un ser sin inteligencia [...] Ambos hombres, Bacon y Disney, se plantean el mundo alienado y nos piden que lo aceptemos tal como es". (2005: 147)

Por último, aparece un artículo que primero publica en *Realities* (París) -donde concisa el nuevo planteo-, "Turner y la barbería": "Nunca ha habido otro pintor como Turner. Y esto se debe a la gran cantidad de elementos diferentes que concurren en su obra (...) Desde el inicio de su carrera Turner fue extremadamente ambicioso y abiertamente competitivo". (2005: 184)

En este contexto, definido por la trayectoria en el campo, publica "Rouault y los suburbios de París" donde sostiene que la esencia del arte de Rouault es psicológica y no estilística para poder demostrar que la complejidad de esa obra tiene su génesis en la problemática de los suburbios y la frustración de los individuos por no poder transformarse y transformarlos.

La derrota y el después

El año siguiente, 1973, será un momento de meditación con "Entre los dos Colmar". A partir de la experiencia de 1968 se preanuncia la imposición de la *normalización* cuyo efecto sería el presente continuo que permita el desarrollo tecnológico y, a la vez, JB vislumbra la difuminación del horizonte crítico donde las operaciones de intercambio mutaron a juegos de desplazamientos. En este sentido, utiliza una vez más la distinción entre *su* donde hablaban "la religión medieval, la peste, la medicina, el lazarato" (2005: 168) y el *nuestro* "Hoy soy yo quien se ve obligado a situarse históricamente [...] en una época que ha de ser

sobrellevada como se pueda, veo que, milagrosamente, la misma obra nos ofrece un angosto paso a través de la desesperación". (2005: 169)

En el convencimiento de que la historia no otorga privilegios, al año siguiente, 1974, solo publica un artículo en *NS*, "Romaine Lorquet" (apareció primero en *The Guardian*) que cierra con una cita de Marx.[13] En este artículo pretende concluir el debate vigente dentro del marxismo británico de la época, la distinción entre el campo y la ciudad. En definitiva, la explicación de lo que sucede estaría en ¿qué es lo social? Al parecer, no se trataría de algo que tenga una existencia en sí, ante todo sería una articulación entre la esfera económica y la esfera política. En las sociedades modernas, a partir de las revoluciones políticas del XVIII y la revolución industrial, existe una tensión entre el individuo libre en el mercado -libre pero constreñido a las relaciones de trabajo- y el ciudadano soberano en el orden político. Tensión fundamental: de un lado la economía de mercado, del otro la democracia política con esa noción de individuo constreñido, alienado, subordinado, explotado que, al mismo tiempo, es el soberano político, el fundamento de la legitimidad.

En 1976 se observa un acto de fe ante una duda epistémica. Veamos. En "Millet y el campesino" olvida la intervención en *su* momento y se centra en el *nuestro*: "Lo que originó el cambio de Millet de 1847 fue la revolución de 1848" (2005: 93). Esa mirada desde el ahora nos dice que Millet comprendió el cambio y supo hacer una versión *soft* de la revolución *hard* que se expresó en el realismo como lenguaje. El realismo fue el modo estético de afirmar el derecho de los ciudadanos a participar activamente en lo social a través de la democracia:

13 Dice: "La esencia *humana* de la naturaleza primero sólo existe para el hombre social; pues solo existe ahí la naturaleza como *cimiento* de su propia existencia *humana*. Sólo ahí se convierte en *humana* lo que para él es su existencia *natural*, y la naturaleza se hace hombre para él. Así, la sociedad es la unidad de existencia del hombre con la naturaleza (la verdadera resurrección de la naturaleza), el naturalismo del hombre y el humanismo de la naturaleza llevados hasta su completa realización". Karl Marx, *Manuscritos económicos y filosóficos*. (2005: 239)

> Y yo creo que Millet percibió algo que muy pocos supieron ver: que la pobreza de la ciudad y los suburbios y el mercado creado por la industrialización, a la que estaba siendo sacrificado el campesinado, un día podrían suponer la pérdida de todo sentido de la Historia [...] Así es como mira una novedad, la pintura iba en camino a convertirse en una visión personal que se caracterizaba por su "caligrafía". El testigo era más importante que su testimonio. (2005: 93-94)

Este punto merece una explicación: cuando habla de realismo y democracia no puede dejar de hablarse del cartismo y su petición en tanto movimiento político que confrontó contra la burguesía.[14] Entonces, el realismo, el de Millet y su discípulo Van Gogh, no fue un accidente ineluctable de la historia anterior sino un lenguaje capaz de sumar adhesiones a partir del diagnóstico público.

Completa la situación JB incorporando al eje de la crítica al *espectador privilegiado* que es el sujeto burgués ante quien Millet no es complaciente y quiere retacearle "su visión de un mundo ordenado conforme a sus exigencias [...] y a no ser que modifiquemos radicalmente nuestros valores sociales y culturales, nada podrá hacerse" (2005: 95) frente al capitalismo y sus efectos. Así, se observa la asimilación de que lo popular debe ser entendido en términos relacionales y no sustanciales y, en este sentido, el detalle se torna un indicador capaz de develar certezas. Entonces en *Lo primitivo y lo profesional* esquematiza las expresiones culturales no europeas anteriores al renacimiento y las producciones de los trabajadores excluidas del dominio del arte por primitivas o no profesionales. En este sentido, la relación del artista profesional con la clase que detenta -o pretende detentar- es compleja, variada, y las con-

14 En síntesis, las peticiones expresadas en la *Charter* eran: sufragio universal masculino (a los hombres mayores de 21 años, cuerdos y sin antecedentes penales), voto secreto, sueldo anual para los diputados que posibilitase a los trabajadores el ejercicio de la política, elecciones anuales al parlamento que -aunque pudiera generar inestabilidad- evitaría el soborno, participación de los obreros en el Parlamento mediante la abolición del requisito de propiedad, establecimiento de circunscripciones iguales -que asegurasen la misma representación al mismo número de votantes.

venciones cuando le son propias no se cuestionan y las que se enseñan tienen una relación tan íntima con la clase a la que se pertenece que se tornan el modo de representación. Lo que queda en cuestión es la reproducción social del capitalismo *corporativista*: "La torpeza del artista primitivo es la condición de su elocuencia. Lo que nos dice no podría haber sido dicho mediante unas técnicas convencionales o heredadas pues, de acuerdo con el sistema cultural de clases, nunca se pensó que pudiera decirse" (2005: 92).

Al año siguiente, 1977, con el artículo que da inicio a *Mirar*, "¿Por qué miramos a los animales?", termina de dar forma a su posicionamiento desde criterios marxistas:

> El siglo XIX conoció en Europa Occidental y en Norteamérica el inicio de un proceso, hoy prácticamente consumado por el capitalismo corporativista del siglo XX, que llevaría a la ruptura de todas aquellas tradiciones que habían mediado entre el hombre y la naturaleza. (2005: 11)

Dedica este artículo a su amigo Gilles Aillaud, creador de la neofiguración, para mostrar en esas obras que "la visibilidad, el espacio, el aire han quedado reducidos a símbolos [...] los zoológicos, los juguetes realistas de temática animal, todo ello comenzó cuando los animales empezaron a ser retirados de la vida cotidiana" (2005: 36-37). Es, también, el artículo con el que se inserta de pleno en el debate postmarxista sobre el capitalismo, donde ata los hilos: "Aquella mirada entre el hombre y el animal, que probablemente desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la sociedad humana y con la que, en cualquier caso, habían vivido todos los hombres hasta hace menos de un siglo, esa mirada se ha extinguido [...] La cultura del capitalismo no puede reparar hoy esa pérdida histórica a los que los zoológicos erigen un monumento" (2005: 40).

"Usos de la fotografía", de 1978, resulta un artículo desordenado tanto como un diálogo con *On Photograph* de Susan Sontag, a quien cuestiona el rechazo por lo contextual y la interpretación. En ese desorden vale enumerar los argumentos: la fotografía, que en sus comien-

zos era un bien suntuario, para 1888 ya había desarrollado la primera cámara barata. A partir de entonces se liga a la vida cotidiana de la clase trabajadora y se observan usos políticos simultáneos en la Alemania nazi (aparato de propaganda) y en los EE. UU. con el lanzamiento de la revista *Life* (1936) que se sustenta en la venta de publicidad y no por las ventas. Pronto la imagen, en la prensa, reemplaza a la memoria. A esta altura distingue entre fotos privadas y públicas, unas como continuación del momento retratado (Barthes, un año después, en *La cámara lúcida* hablará del aoristo, de lo que fue y sigue siendo), otras, las que no tienen que ver con nuestra experiencia y para entenderla necesitamos de los filtros de la cultura o ese espacio de información y entretenimiento que suelen ocupar los medios masivos de comunicación. Cierto cristianismo inicial en su formación redondea la idea: "La memoria encierra cierto acto de redención. Lo que recuerda ha sido salvado de la nada". En tanto resulta necesario que la fotografía sea vista "en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos" (2005: 83).

Durante ese 1978 vuelve a preguntarse acerca del realismo, sobre la relación entre arte y política desde una perspectiva en la que la problemática requiere preguntas sencillas y respuestas complejas. "Courbet y el Jura" permite ese debate y conlleva la inquisición ante la ausencia de escándalo en su obra como modo de generar transformaciones por tratarse de una operación simbólica dentro del grupo social (Bourdieu 2013, 17). JB lo ve como lucha de clase, la emergencia de los de abajo: "Puede parecer que estuviera tratando a Courbet como si fuera atemporal (...) No es esa mi intención. (...) Fue el único gran pintor que plantó cara a la ignorancia voluntaria de las clases cultas" (2005: 179). Ahora JB analiza el problema de la contradicción campo/ciudad, enunciada por Marx, dentro del debate del marxismo británico. Así construye un Courbet casi heresiarca que rompe un orden simbólico, el acuerdo implícito entre las estructuras cognitivas y las estructuras sociales, fundamento de la experiencia del mundo social (habitualmente presentadas como oposiciones binarias alta/baja, masculino/femenino, campo/ciudad).

Por esa vía escribe "Ralph Fassanella y la ciudad" e interpreta la violencia urbana como síntoma de "una propuesta frontal contra lo que impone la ciudad moderna: una ahistoricidad impersonal" (2005: 132).

Salida

La crítica política al paradigma modernizador llega a sus análisis como una ideología de la modernización capitalista que relata el mito de la cultura urbana (el año 1968 es crucial en esta idea). En esta área comienza a operar la dialéctica campo/ciudad como homologación de modernidad. Deja claro JB que *ahistoricidad impersonal* fue el lugar en que nos ubicaron las coordenadas de la modernidad y que se hace necesario entender el fenómeno, asumirlo y actuar en la revalorización de las ciudades, en la recuperación de sus historias y su cultura, en la posibilidad de contar las ciudades desde el ensayo y el arte. Para ser más claros, aparece la valoración de las ciudades en términos típicos y claros de la modernidad en un momento posterior a la vigencia del imperio del capital financiero. Estas apreciaciones son publicadas en momentos que el estado se retira y cede la iniciativa al sector privado en las renovaciones urbanas europeas apoyadas en los argumentos de Morse o Venturi desde el urbanismo. Curiosamente, las inversiones del sector financiero, a pesar de estar alejadas de las planificaciones programáticas, reinstalan temas propios a la modernidad como identidad, patrimonio, experimentación y ciudad sin rechazar la experiencia moderna -como sí ocurrió en los países no desarrollados, dependientes o periféricos (con pasado indígena y tradiciones coloniales) en los que se verificaron tipologías como *sobreurbanización*, *primerización* y *tradicional/moderno*[15]- sino tratando de aprender y reelaborar el fracaso de la plani-

15 Se trata de indicadores que, en primer término, señalan el desfasaje entre las tasas de urbanización e industrialización; en segundo, la presencia de grandes ciudades en lugar de redes urbanas articuladas; y, por último, el peso de la "cultura rural" en la extensión de un sector marginal de servicios urbanos como defecto, como caso normativo y ejemplar de la norma modernizadora.

ficación, siempre vinculada a regímenes políticos totalitarios; es decir, cierto deconstruccionismo que ve a la modernidad como un fenómeno opresor.

El final de esta trayectoria es la asunción de una nueva época. Esa certificación se constata en supuestos teóricos que signarán el pensamiento crítico de las próximas décadas: un cambio epistemológico (relacionado con el primado del mundo de las *altas finanzas*) y la relectura de Benjamin y Gramsci. Así en "Seker Ahmet y el bosque" postula un cambio ontológico en la pintura turca y lo vincula con Millet a partir del concepto de *ahora* de Heiddeger. Y en "El traje y la fotografía" cita a Benjamin por el detalle y a Gramsci por la hegemonía cultural uniéndolos en el análisis del uso del traje inventado en Inglaterra en la segunda mitad del XIX como ropa de los *sedentarios* frente a los campesinos. Es interesante notar que JB comienza a citar, en términos académicos, autores y obras. Bourdieu podría decir que se involucra en la lucha por el monopolio del discurso legítimo (y legitimante). Y que esa innovación es coincidente, por un lado, con un giro academicista de *NS* y, por otro, con la prevalencia del discurso de los medios de comunicación en la construcción cotidiana del sentido común.

Luego, ya fuera del libro y más allá de JB, vendrán las imaginaciones distópicas, catastróficas y últimas. Como si no hubiese espacio transformador para la imaginación y se hubiese impuesto para siempre el capitalismo. Ya lo dijo Fredric Jameson (2003),[16] resulta más fácil ima-

16 Dice Jameson: "For it is the end of the world that is in question here; and that could be exhilarating if apocalypse were the only way of imagining that world's disappearance (whether we have to do here with the bang or the whimper is not the interesting question). It is the old world that deserves the bile and the satire, this new one is merely its own self-effacement, and its slippage into what Dick called kipple or gubble, what LeGuin once described as the buildings 'melting. They were getting soggy and shaky, like jello left out in the sun. The corners had already run down the sides, leaving great creamy smears.' Someone once said that it is easier to imagine the end of the world than to imagine the end of capitalism. We can now revise that and witness the attempt to imagine capitalism by way of imagining the end of the world." TN: "Es el fin del mundo lo que está en cuestión aquí; y eso podría ser estimulante si el apocalipsis fuera la única forma de imaginar la desaparición del mundo (qué tendríamos que hacer

ginar el final del mundo que el final del capitalismo. O según el mismo JB, debemos negarnos a darle lugar a la utopía en el presente.

Bibliografía

Altamirano, Carlos (2002). *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

Benjamin, Walter (1990 [1950]). *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara.

Berger, John (1980). *About looking*. New York: Random House.

Berger, John (2005). *Mirar*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Berman, Marshall (2002). *Aventuras marxistas*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (2013). "El efecto Manet ¿qué es una revolución simbólica?". *Le monde diplomatique* (cono sur), diciembre, pp. 9-16.

Hoggart, Richard (2013 [1957]). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 107.

Jameson, Fredric (2003). "Future city", *New left Review* 21, May-June. En línea: <www.newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>

Morrifield, Andy (2012). *John Berger*. London: Peakton Book.

Thompson, Edward (1979). "La economía moral de la multitud", *Tradición, revuelta y consciencia de clase*. Barcelona: Crítica.

con la explosión o el quejido no es la pregunta interesante). Es el viejo mundo el que merece la bilis y la sátira, el nuevo mundo no es más que su propio desdibujamiento y deslizamiento en lo que Dick llamó *kipple* o *gubble*, lo que LeGuin describió una vez como el derretimiento de los edificios: 'Estaban empapados y temblorosos, como la gelatina dejada afuera en el sol. Las esquinas ya habían corrido por los lados, dejando grandes manchas cremosas'. Alguien dijo una vez que es más fácil imaginar el fin del mundo que imaginar el fin del capitalismo. Ahora podemos revisar ese concepto y ser testigos del intento de imaginar el capitalismo imaginando el fin del mundo."

Teoría e incertidumbre

Imágenes del pensamiento para sobrevivir el fin de la historia

Rodrigo Montenegro

1. La prehistoria del presente

Existe hoy una ruptura histórica que tiene múltiples manifestaciones pero que se sintetiza en el desmoronamiento de dos columnas: el ocaso de la era industrial y la caída de las absolutizaciones de la modernidad.
LUIS MATTINI, *Hombres y mujeres del PRT-ERP, 1995*.

La pregunta inicial sería ¿cuándo toma forma el presente? Hace por lo menos treinta años parece imponerse con contundencia el desplazamiento que sugiere el texto de Luis Mattini. Este diagnóstico, debatido en el contexto de las teorías de la cultura, se hace presente en la visión crítica del ex dirigente guerrillero. Independientemente del nombre que designe esa fractura, algo (o todo) ha cambiado.

En este contexto, la relación entre la imaginación crítica y el desarrollo histórico de las figuraciones de los escritores y artistas, las políticas de sus escrituras y modos de producción aportan nociones capitales para advertir la mutación del propio régimen estético entendido tal como lo imagina Jacques Rancière (2013); es decir, como un tejido de relaciones que hace visible y pensable no solo los sujetos, objetos y lenguajes del arte, sino los marcos que permiten su inteligibilidad y su relación con la vida común. Leer la historia de unos sujetos, de sus prácticas discursivas y los trazos de su comunidad configura la tarea de esas disciplinas asociadas con la teoría y la historia del arte y la literatura. Sin embargo, aquí el problema, quizás pueda advertirse que ese mismo marco de racionalidad crítica se yuxtapone con las identi-

dades que se propone analizar, interpretar, diseccionar. La institución filosófica, desde Kant a Badiou, se ha esforzado por establecer algún tipo de compresión para esa masa informe de lenguajes asociados a la estética. Este pensamiento sobre la *aisthesis* se enfrentó, una y otra vez, con el dilema de definir su estatuto político, es decir, su relación con el mundo común, con el afuera que desborda y se conecta con las formas sensibles. Sin embargo, tal como lo señala el propio Rancière, la marca que define los gestos del arte y el pensamiento sobre sus experiencias, por lo menos desde hace dos siglos, es la confusión entre las voces y lenguajes que componen esa comunidad. Por supuesto, esta querella no se encuentra en absoluto saldada.

En este sentido, quizás sea oportuno retomar, como punto de inicio (aleatorio), la reflexión de Peter Bürger en su clásico estudio *Teoría de la vanguardia* (1974):

> Si las teorías estéticas son históricas, una ciencia crítica de los objetos artísticos que se preocupe por iluminar un quehacer debe dilucidar su propia historicidad. En otras palabras, es válido historiar la teoría estética. […] Por historización de la teoría debe comprenderse […] el entendimiento de la relación entre el desarrollo del objeto y las categorías de una ciencia. Así entendido, la historicidad de una teoría no se basa en que ella sea expresión de un *Zeitgeist* (esto es, su aspecto histórico), ni en que se apropie de elementos de teorías precedentes (la historia como prehistoria del presente). Más bien, se fundamenta al establecer una relación entre el desarrollo del objeto y el de las categorías. Concebir tal relación significa historizar una teoría. (2010: 21-22)

La visión de Bürger aporta desde su contundencia el factor fundamental para considerar –o al menos intentarlo- el estado actual de la teoría crítica, cultural, literaria o las posibles ramificaciones de esa constelación de artefactos. En efecto, esa ciencia crítica de los objetos artísticos es el resultado, en sí misma, del contacto dialógico entre las artes y el pensamiento que intenta referir sus políticas de la sensación. Pero sobre todo, historizar las teorías constituye un ejercicio desmitificador de su

juicio ecuánime, en particular cuando la propia razón crítica es puesta en tela de juicio y se relativiza cualquier forma de *a priori* histórico. Si no existe una verdad, una linealidad ni un progreso de la historia, concebir la relación entre los objetos del arte y los dispositivos conceptuales que lo piensan, constituye el punto de inicio para revaluar los alcances de toda teoría, calibrar sus pretensiones y restituir para la crítica un lugar de plena indistinción junto a las formas de producción sensible.

En este sentido, cabe advertir la flexión de ciertos discursos teóricos, los cuales adoptan un enfoque histórico explícito para trazar sus itinerarios, e incluso para considerar la proyección de los debates de la crítica y la práctica artística. Los trabajos de Jacques Rancière, Fredric Jameson, Hal Foster y Andreas Huyssen reelaboran, con modulaciones particulares en cada caso, la tensión entre estética y política como parte de un movimiento histórico intrínseco de las teorías y las artes. Las transformaciones del modernismo, los necesarios debates en torno al posmodernismo y las miradas superadoras ancladas en las problemáticas contemporáneas, orientan el desarrollo de un desplazamiento histórico producido durante las últimas décadas del siglo XX que se proyecta en las primeras dos décadas del siglo XXI. La visualización de este pasaje se apoya en las evaluaciones iniciales realizadas por Jameson. Según su lectura, el modernismo se caracterizaba por la presencia de una "forma utópica" (2012: 11) proyectada, en conflicto, en el presente del "capitalismo avanzado" (2012: 23). En su perspectiva, el modernismo "todavía era, de manera mínima y tangencial, una crítica de la mercancía y una tentativa de hacerla trascenderse a sí misma. El posmodernismo es el consumo de la pura mercantilización como proceso" (2012: 12). Queda claro que, en el análisis de Jameson, la crítica a la mercancía forma parte de la teoría y las prácticas artísticas del modernismo, frente a la estetización de una cultura involucrada en los procesos de mercantilización inscriptos en la lógica cultural del posmodernismo. En definitiva, Jameson proponía advertir la compleja consideración de una transformación cultural; de ahí que su proyecto busque señalar en el posmodernismo "su continuidad con lo que lo precede" (2012: 23), es decir, advertir su carácter histórico. Por lo

tanto, el vasto fenómeno que Jameson describe con el nombre de posmodernismo involucra un pensamiento sobre mutaciones culturales, político-económicas, técnicas e informacionales:

> las premoniciones de un futuro catastrófico o redentor han sido reemplazadas por nociones del fin de esto o de aquello (el fin de la ideología, el arte o las clases sociales; la "crisis" del leninismo, la social democracia o el estado de bienestar, etc.). En conjunto, todas ellas constituyen acaso lo que de manera creciente se da en denominar posmodernismo. La cuestión de su existencia depende de la hipótesis de un corte radical o *coupure*, generalmente ubicado hacia finales de la década de los cincuenta o a principios de los sesenta. (2012: 31)

La actitud polémica de Jameson podría sintetizarse en su deliberada controversia hacia las tesis de Fukuyama y Lyotard. Más allá de la coyuntura, desde el siglo XXI es posible dimensionar el alcance de su descripción en torno a la crisis de la modernidad en la evaluación reciente de Mark Fisher, quien observa el estado actual de una sociedad atravesada por dispositivos de control que anulan la imaginación de una alternativa al "realismo capitalista". En su artículo "Es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo", actualiza para la segunda década del siglo XXI las perspectivas desplegadas por Jameson. En efecto, Fisher agudiza su diagnóstico:

> Para la mayor parte de quienes tienen menos de veinte años en Europa o los Estados Unidos, la inexistencia de alternativas al capitalismo ya ni siquiera es un problema. El capitalismo ocupa sin fisuras el horizonte de lo pensable. Jameson acostumbraba a detallar con horror la forma en que el capitalismo penetraba en cada poro del inconsciente; en la actualidad, el hecho de que el capitalismo haya colonizado la vida onírica de la población se da por sentado con tanta fuerza que ni merece comentario. (2016: 30)

Ahora bien, la caracterización general realizada por Jameson y Fisher debería ser revisada en la especificidad del contexto latinoamericano.

En este sentido, el corte señalado por Jameson hacia la década de 1960 implicó en el contexto de sociedades periféricas una modernización cultural que supuso reformular la consideración del arte, la teoría y su politización. El decurso de esta modernización de la cultura y el saber, materializado en marcos teóricos actualizados en el ámbito de la crítica –desde la semiología al psicoanálisis, pasando por la antropología y la renovación del marxismo-, condujo una deriva particular en el contexto argentino y latinoamericano; sobre todo, cuando la yuxtaposición entre teoría y práctica fue interrumpida por la violencia política e institucional. Los efectos políticos de la modernización intelectual debieron enfrentarse con lo que Oscar Terán (1991) denominó "bloqueo tradicionalista" y los golpes de Estado en Argentina (replicados en el continente) -la llamada "Revolución Argentina" (1966), y el "Proceso de Reorganización Nacional" (1976)- articularon, además de una interrupción de la vida democrática, una concreta forma de violencia institucional que incidió en las prácticas culturales vernáculas. Así, las sociedades latinoamericanas emergieron a las últimas décadas del siglo XX luego de haber transitado un violento proceso de disciplinamiento. Con lo cual, el carácter totalizante del fenómeno implicado en los debates sobre la posmodernidad adquieren una validez relativa o al menos particular, que necesita ser orientada al resultado de un proceso histórico específico. Un signo fulgurante de esta transformación puede leerse en el texto de 1995 de Juan Arnol Kremer Balugano -"Luis Mattini"- incluido en el prólogo a la segunda edición de su historia de las organizaciones político-guerrilleras PRT-ERP. La visión de Mattini se convierte en una poderosa y sintética evaluación del estado de las utopías políticas latinoamericanas en el fin del siglo XX:

> Existe hoy una ruptura histórica que tiene múltiples manifestaciones pero que se sintetiza en el desmoronamiento de dos columnas: el ocaso de la era industrial y la caída de las absolutizaciones de la modernidad. La certeza en el desarrollo lineal e infinito, del progreso ineluctable, de que todo futuro es mejor que el pasado y la dictadura de la ciencia como casi única forma de conocimiento hacen crisis.

> La historia pierde el sentido determinado que le dio la modernidad y la humanidad se encuentra ante el desafío de descubrir o crear su sentido. (1995: 16)

El texto posee la singularidad de estar escrito por un protagonista directo de la militancia revolucionaria setentista; en efecto, Mattini no es un crítico de la cultura. Sin embargo, su visión de conjunto ofrece un ejemplo singular, relevante de las limitaciones de la modernidad occidental y de los proyectos emancipatorios evaluados al filo del fin de siglo. Y, al mismo tiempo, sitúan el carácter particular de un posmodernismo que no puede evaluarse de manera homogénea a escala global, aunque este significante se filtre como determinación del nuevo escenario.

En coincidencia, las posturas de Néstor García Canclini, en especial la desarrollada en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1990), como la de Andreas Huyssen, permiten relativizar el carácter "global" del posmodernismo,[1] dado que visualizan la complejidad de los procesos de modernización cultural y politización en sociedades periféricas. Por su parte, Huyssen señalaba temprano el carácter acotado (norteamericano) del fenómeno, al menos en su etapa inicial durante los años sesenta, relativizando de este modo el corte señalado por Jameson. Esta crítica se esgrimía para polemizar sobre el carácter drástico del mismo. Según Huyssen, Jameson en su "intento de identificar al posmodernismo con una nueva etapa en el desarrollo lógico del capital exagera, para mi gusto, la cuestión" (2006: 311). En su lugar, proponía advertir el ciclo histórico que se inicia en la década

1 En su *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo* (1986), Huyssen advertía: "el posmodernismo de los sesenta estuvo caracterizado por una imaginación temporal que despliega un fuerte sentido de futuro y de las nuevas fronteras, de la ruptura y la discontinuidad, de la crisis y el conflicto generacional […] Y sin embargo, la constelación histórica en la que se desarrolló el posmodernismo de los sesenta (desde la Bahía de Cochinos y los movimientos por los derechos civiles hasta las revueltas en los campus universitarios, el movimiento pacifista y la contracultura) convierte a esta vanguardia en un fenómeno específicamente norteamericano" (2006: 329-330).

del sesenta como un "cambio de sensibilidad" (2006: 311), asociado a la emergencia de la publicidad, los medios masivos de comunicación y el carácter espectacular de la vida corriente como parte de la "lenta emergencia de una transformación cultural de las sociedades occidentales" (2006: 311). El territorio común de las hipótesis de Jameson y Huyssen, con independencia del estado de evolución del capital y su consiguiente fase histórica, se encuentra en advertir un fenómeno de tecnificación y espectacularización de la vida privada, que si bien diseminado en forma asimétrica, afectó las condiciones materiales del arte, la cultura y sus productores, así como las posibilidades de establecer un diálogo crítico con los imaginarios sociales y políticos. La reflexión de Huyssen, hacia el final de la década del ochenta, intentaba restaurar el potencial crítico de ciertas modalidades del arte y la literatura, frente a la banal estetización de la mercancía; sin embargo, este procedimiento partía de una evaluación previa, en la cual la tradición del alto modernismo, más específicamente el arte crítico, daba señales de su agotamiento:

> las ideas corrientes sobre lo que constituye un arte crítico (*Parteilichkeit* y vanguardismo, *l´art engagé*, el realismo crítico, la estética de la negatividad, el rechazo de la representación, la abstracción) han perdido en las últimas décadas su poder esclarecedor y normativo. Éste es justamente el dilema del arte en la era posmoderna […] si nuestra posmodernidad torna sumamente difícil sostener la vieja concepción del arte como crítica, la tarea es entonces redefinir las posibilidades de la crítica en términos posmodernos, en lugar de confinarla al olvido. (2006: 313)

Contra la idea de ruptura radical que desactiva la conexión con la genealogía crítica del modernismo, Huyssen insistía en articular una perspectiva que, en principio, relativizará la sucesión cronológica, para luego resistirse a las dicotomías y reinstalar el valor de la crítica aún en un contexto en el cual la sensibilidad se ha transformado. De hecho, esta opción por una hipótesis flexible subrayaba la productividad de

una comprensión histórica acotada de los problemas culturales.[2] Por lo tanto, la reflexión de Huyssen acerca de las mutaciones culturales iniciadas en la década del sesenta, involucradas en los debates del arte crítico, la vanguardia sesentista, la politización de la contracultura y la emergencia de la sensibilidad posmoderna, adopta una perspectiva multifocal: "es importante para el historiador de la cultura analizar estas *Ungleichzeitigkeiten* [asincronías] de la modernidad y relacionarlas con los contextos y constelaciones específicas de las historias y culturas regionales y nacionales" (2006: 336). En este punto el trabajo de Huyssen coincide con el proyecto de García Canclini al subrayar la necesidad de una focalización de estas "asincronías" en el interior de la cultura latinoamericana, otorgando una base metodológica para indagar, críticamente, las derivas de la "ideología de la modernización" (Huyssen, 2006: 336) en la historia cultural de América Latina. Esta orientación metodológica hacia el contexto latinoamericano fue definida con claridad por García Canclini: "se trata de ver cómo, dentro de la crisis de la modernidad occidental -de la que América Latina es parte-, se transforman las relaciones entre tradición, modernismo cultural y modernización socioeconómica" (1990: 19).[3]

2 Sostiene Huyssen: "el problema de la continuidad o discontinuidad histórica no puede discutirse simplemente a partir de la dicotomía 'o esto/ o aquello'. Haber puesto en cuestión la validez de los patrones dicotómicos de pensamiento constituye sin duda uno de los logros más relevantes de la deconstrucción de Derrida. Sin embargo, la idea posestructuralista de una textualidad infinita anula finalmente cualquier consideración histórica significativa acerca de unidades temporales más breves que, digamos, la vasta ola de la metafísica desde Platón hasta Heidegger o el desarrollo de la *modernité* desde el siglo diecinueve hasta el presente" (2006: 313-314).

3 Agregaba García Canclini en su trabajo de 1990: "Hoy concebimos a América Latina como una articulación más compleja de tradiciones y modernidades (diversas, desiguales), un continente heterogéneo formado por países donde, en cada uno, coexisten múltiples lógicas de desarrollo" (19-23). Luego de treinta años, la visión de las asimetrías continentales de García Canclini resulta todavía vigente. De hecho, la reconfiguración de políticas conservadoras da cuenta de las complejidades de una modernización cuyo signo no siempre se encuentra asociado al progresismo cultural.

2. Imágenes del pensamiento para sobrevivir el fin de la historia (y empezar de nuevo)

Luego de cincuenta años las aristas más revulsivas de la efervescencia sesentista –desde el mayo francés al Cordobazo- parecen ocupar en la actualidad el espacio de una mera pieza de museo en el archivo de las rebeliones del siglo XX. Por supuesto, cabe considerar la potencia crítica de ese archivo como memoria que perfora el presente y conduce, quizás, a un distanciamiento frente a la naturalidad de la vida administrada de la sociedad contemporánea. Pienso, por ejemplo, en *Sublevaciones*, la muestra itinerante curada por George Didi-Huberman,[4] que yuxtapone con deliberación una multiplicidad de formas y temporalidades para conseguir el efecto paradójico de presentificación de ese real, en apariencia imposible, de la revuelta -por pasado y congelado en el archivo-, ahora transformado en el resto sensible de la subversión al orden dominante. En la operación de Didi-Huberman el archivo se transforma en un material plurivalente: sensible, histórico, crítico, político.

En el plano de la teoría, tanto Hal Foster, en su trabajo *El retorno de lo real* (1996), como Huyssen, en *Modernismo después de la posmodernidad* (2010), evalúan críticamente los alcances de la categoría de posmodernidad a fin de leer las posibilidades de un debate al interior de la crítica cultural que reconduzca el sentido político de las prácticas artísticas contemporáneas, con la literatura dentro de ellas. Ambos autores buscan caminos alternativos para reconducir la productividad de una teoría que, sin olvidar su historicidad, vuelva a reclamar una potencialidad de la crítica en su construcción sensible y política. Ambos configuran un pensamiento que no elude los problemas constitutivos de la cultura contemporánea, esto es, advierten la tensa relación entre arte y medios masivos, entre la autonomía del hecho estético y su politización, entre teoría y práctica intelectual, entre arte y mercado.

4 La muestra fue exhibida en Argentina desde el 21 de junio hasta 27 de agosto de 2017 en Buenos Aires, MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo.

Si bien los objetos analizados por Foster se sitúan en el plano de las artes plásticas, su consideración metodológica lee de manera conjunta la praxis estética y la producción teórica a fin de establecer un punto de vista de los traspasos y tensiones entre la producción del arte y la teoría crítica en contextos históricos particulares. Su consideración en *El retorno de lo real* plantea la posibilidad de elaborar un rastreo de las "genealogías del arte y la teoría desde 1960, pero con el fin de aproximarse a la actualidad" (2001: 10). Foster plantea su modelo de lectura a partir de las nociones "*parallax*" y "acción diferida";[5] sin embargo, resulta evidente que en su perspectiva se encuentra presente el método genealógico de Michel Foucault. La genealogía, entonces, se articula como visión de conjunto y busca construir un itinerario hasta el presente. Las mutaciones señaladas por Foster abarcan desde los experimentos textuales y conceptuales de la neovanguardia sesentista hasta el retorno de lo real como marca del presente. El signo contundente de ese retorno es el modelo antropológico-etnográfico implicado en la reinstalación del activismo y el pensamiento sobre la dispersión del arte en la vida común. En todo caso, la hipótesis fundamental es plantear la actualidad de "la tensión entre la autonomía del signo artístico y su dispersión en nuevas formas y/o su combinación con los de la cultura de masas" (2001: 75). Esta revisión de la autonomía relativa de las experiencias artísticas constituye una de las claves por la que se llega a la no distinción contemporánea entre arte y vida, o entre imaginación crítica y artefactos del arte. En definitiva, según Foster se trata de soste-

5 "Parallax" y "acción diferida" son las nociones fundamentales del análisis histórico del arte realizado por Hal Foster: *Parallax* "implica el aparente desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador. Esta figura subraya que los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que estas posiciones las definen esos marcos. También cambia los términos de estas definiciones de una lógica de la transgresión vanguardista hacia un modelo de (des)plazamiento deconstructivo, la cual es mucho más adecuada para las prácticas contemporáneas" (2001: 10). Por su parte, entiende a la "acción diferida" desde una perspectiva psicoanalítica: "En Freud un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida" (2001: 10).

ner con insistencia "que la teoría crítica es inmanente al arte innovador y que al autonomía relativa de lo estético puede ser un recurso crítico" (2001: 14).

Por su parte, en su revisión de los estudios culturales, poscoloniales y literarios desarrollada en *Modernismo después de la posmodernidad*, Huyssen propone actualizar y revisitar los debates desarrollados por el modernismo de izquierda en la década del treinta -Brecht, Lukács, Bloch, Benjamin, Adorno- a fin de reconsiderar para la discusión "los temas del valor estético y la percepción estética en relación con la política, la historia y la experiencia" (2010: 36); con lo cual instala en el debate una renovada lectura enfocada hacia la forma estética:

> Solamente entonces podremos repensar la relación históricamente modificada entre la estética y la política en nuestra época en una forma que seguramente iría más allá de los debates de la década de 1930, pero también más allá de los debates sobre el posmodernismo y el poscolonialismo de las décadas de 1980 y 1990. (2010: 36)

Por lo tanto, es en el diálogo interactivo entre las formas estéticas, sus implicancias coyunturales y sus aristas políticas donde se advierte la productividad de una lectura enfocada hacia las figuraciones de los escritores y artistas, para insertarlos en una genealogía que hace de la historia una perspectiva y se involucra con un regreso a lo *real*. El gesto de Huyssen se realiza contra la "realidad disuelta" en el mero simulacro o "petrificada en forma de hecho positivista que no deja lugar a la tensión constitutiva entre realidad e imaginación" (2010: 36). En efecto, las interacciones del amplio y paradójico territorio abierto entre la realidad (política, social, económica, urbana) y la imaginación (campo experimental del cual forma parte la ficción y la teoría literaria) son consideradas por el autor como el giro característico de una sensibilidad contemporánea que se resiste tanto a la mercantilización cultural como a la evaporación de toda consistencia de la literatura y el arte.

Esta relación paradójica entre el arte y lo real, sugerida por Foster y Huyssen, es revisada por los argentinos García Canclini y Reinaldo

Laddaga en un intento por repensar el lugar de las expresiones estéticas en el nuevo siglo. Ambos advierten el tránsito y la mutación desde la modernidad estética hacia la emergencia de un estado cultural diferencial, que renueva el discurso crítico superando los debates en torno al posmodernismo.

Según describe Laddaga, en *Estéticas de la emergencia* (2006), el posmodernismo debe ser comprendido como un *impasse* en el desarrollo de las sociedades disciplinarias; una suerte de momento de reflexividad crítica sobre los alcances de un proyecto que hundía sus raíces en la profundidad del siglo ilustrado. La actualidad de las artes y los modos de construir un relato sobre ellas parecen contradecir la vocación disciplinar. Esta perspectiva conduce a una consideración fundamental: la sociedad contemporánea se encuentra transitando las modulaciones de un estado posdisciplinario. Según Laddaga, esto afecta la composición epistémica de la ciencia, la política y la economía, con lo cual, "en todas estas dimensiones, regiones, áreas de la vida social se ensayan modos *posdisciplinarios* de operar. ¿Qué formas son propias de una cultura no disciplinaria de las artes?" (19). Las experiencias de autorías colectivas, la invención de soportes y objetos híbridos (letra/imagen; documento/ficción), y la difusión global de las tecnologías de la información instalan, necesariamente, nuevas formas del arte, las cuales no pueden ser encasilladas con simpleza en una taxonomía afín al paradigma moderno e ilustrado. En efecto, es el mismo tejido de la cultura el que ha modificado su relación con lo real. Al replegarse la fascinación por los simulacros posmodernistas, y al demostrar su agotamiento, se renovaría "la capacidad de las artes para proponerse como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida común en un mundo histórico determinado" (2006: 8). En su descripción se advierte que las formas de arte colaborativo reconstituyen la idea misma de "obra" para elaborar proyectos que postulen la "modificación de estados de cosas locales" (2006: 6); así como la "producción de ficciones, fabulaciones e imágenes" (2006: 8) en coordenadas impensadas para la modernidad letrada. En un sentido amplio, la perspectiva de Laddaga busca pensar *históricamente* la transformación de una moderni-

dad estética, iniciada a finales del siglo XVIII y cristalizada hacia 1850, cuyo punto máximo se encuentra en la separación del arte y la vida propuesta por el esteticismo. Por supuesto, las vanguardias históricas constituyen una instancia crítica fundamental de ese entramado; su fracaso, descripto por Peter Bürger, explica la continuidad y dominancia de una idea de obra artística deudora del paradigma moderno durante gran parte del siglo XX. La excepción se encuentra en las prácticas neovanguradistas de la década del sesenta, las cuales redundaron en el fracaso de sus antecesoras. Esta derivación histórica es revisada por Laddaga como un intento de comprensión crítica de las artes en el inicio del siglo XXI. En este sentido, el vínculo entre la práctica artística -entendida como producción, espectáculo o activismo- se pliega sobre lo real, negando su separación, o al menos intentando una superación a través de formas, ficciones, lenguajes y experiencias que atentan contra la taxonomía de los lugares del artista (o escritor) y los eventuales espectadores (o lectores). En efecto, Laddaga produce una revisión general de la teoría del arte y la cultura en un intento por conceptualizar la discusión actual sobre emergencia de nuevas prácticas, nuevas formas, nuevos lenguajes.

Las derivas de la teoría estética, así como la posibilidad de trazar una comprensión histórica de los marcos de inteligibilidad del arte y sus obras, constituyen un punto nodal en el pensamiento de García Canclini. En *La sociedad sin relato: antropología y estéticas de la inminencia* (2010) se esfuerza por señalar el singular carácter del tiempo contemporáneo: "acabamos el siglo XX sin paradigmas de desarrollo ni de explicación de la sociedad: se decía que sólo contábamos con múltiples narrativas. Comenzamos el siglo XXI con dispersos relatos fragmentados" (2010: 18). En efecto, García Canclini intenta recuperar el valor de las narrativas focales que aspiran a organizar un sentido para las prácticas teóricas y artísticas colocándolas en un presente inestable. Así como Foster, Huyssen y Laddaga, su indagación busca la superación de los debates en torno al posmodernismo para reinstalar una perspectiva histórica; incluso para historizar las derivas de la propia teoría crítica. Sin embargo, sobre los restos del proyecto moderno no del todo arti-

culado, en especial en América Latina, la mirada de García Canclini se obsesiona por comprender una actualidad que resiste asirse como un todo:

> Cuando hablo de sociedad sin relato no digo que falten, como en el posmodernismo que criticó las metanarrativas; me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad en un mundo cuya interdependencia hace desear a muchos que exista. (2010: 18-19)

En su análisis no se niega la posibilidad de organizar históricamente una comprensión teórica de los fenómenos sociales y sus vínculos con la producción estética, sino el hecho de que sea *una* visión reductiva la que garantice el sentido. Este carácter multipolar de la cultura se incrementa exponencialmente a partir de la expansión de los medios técnicos que modificaron los modos de circulación y administración de la información. La territorialidad expandida del arte, hasta conseguir su indistinción con los objetos del mundo, junto a una temporalidad difusa y una materialidad evanescente parecen construir el núcleo crítico de las estéticas novoseculares. En efecto, ya no es posible afirmar la existencia de espacios, tiempos y materiales artísticos porque la multipolaridad de regímenes culturales y relatos de sentido se dispersan tanto como las propias prácticas de la literatura y el arte. Esa fragmentación permite recuperar una idea sugerida por García Canclini en *Culturas híbridas*… (1990), la cual planteaba la imagen conceptual de un desplazamiento de la utopía al mercado; utopía que las neovanguardias de los sesenta y setenta en el contexto argentino formularon como posibilidad efectiva de revolucionar –o al menos conmocionar- los modos del arte y de la vida política. Su interrupción (fracaso o represión) condiciona el replanteo de esa modernidad utópica, su interrupción crítica a partir de la década de 1980, y conduce hacia las condiciones del presente ordenadas a partir de la lógica dominante de los mercados.[6]

6 "¿Es posible seguir afirmando con Habermas que la modernidad es un proyecto inconcluso pero realizable, o debemos admitir -con los artistas y teóricos desencantados-

La evaluación realizada por García Canclini en *La sociedad sin relato* –a veinte años de *Culturas hibridas*…- intenta sobrepasar las tensiones contradictorias entre cultura de élite y cultura de masas, entre modernidad y posmodernidad, a fin de considerar las posibilidades del arte y la literatura en una sociedad dispuesta a elaborar narrativas y experiencias estéticas de carácter inminente y especular, al valorar su condición de ensayo previo a toda dispersión y reificación. En sus análisis, ni siquiera el método sociológico y la teoría de los campos, el cual pondría en evidencia la autonomía del arte en su distinción social, parecen explicar el estado actual del debate.[7] Su propuesta se ubica en la orientación afín a la distinción entre estéticas del consenso y del disenso elaborada por Rancière; el arte y la literatura son considerados como un espacio de experimentación ingobernable: "el arte es el lugar de la inminencia. Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder,

que la experimentación autónoma y la inserción democratizadora en el tejido social son tareas inconciliables?" (1990: 49). Esta inquietante pregunta, en particular si se enfoca la realidad latinoamericana, sirve como catalizador de la evaluación del estado del arte hacia el fin del siglo XX. Advertía García Canclini: "Al centrar nuestro análisis en la cultura visual, especialmente en las artes plásticas, estamos queriendo demostrar la pérdida de autonomía simbólica de las élites en un campo que, junto con la literatura, constituye el núcleo más resistente a las transformaciones contemporáneas. Pero lo culto moderno incluye, desde el comienzo de este siglo, buena parte de los productos que circulan por las industrias culturales, así como la difusión masiva y la reelaboración que los nuevos medios hacen de obras literarias, musicales y plásticas que antes eran patrimonio distintivo de las élites. La interacción de lo culto con los gustos populares, con la estructura industrial de la producción y circulación de casi todos los bienes simbólicos, con los patrones empresariales de costos y eficacia, está cambiando velozmente los dispositivos organizadores de lo que ahora se entiende por "ser culto" en la modernidad" (1990: 60-61).

7 Sostiene García Canclini: "Los entrelazamientos de las prácticas artísticas con las demás hacen dudar de los instrumentos teóricos y de los métodos con los que se intenta comprenderlas en las sociologías modernas y las estéticas posmodernas. ¿Sirven para algo las nociones de mundo del arte (Becker) y de campo del arte (Bourdieu) cuando sobran signos de la interdependencia de los museos, las subastas y los artistas con los grandes actores económicos, políticos y mediáticos? ¿Ayudan los análisis de Bourriaud sobre la estética relacional o son más productivas las propuestas críticas de Rancière cuando distingue entre estéticas del consenso y del disenso?" (2010: 15).

promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso" (2010: 12). Por supuesto, este diagnóstico del presente conlleva una perspectiva histórica que reconoce el desplazamiento de las utopías estéticas al contradictorio mundo del capitalismo tardío proyectado a escala global, en el cual necesariamente se insertan las producciones artísticas y la palabra literaria. En este sentido, afirma García Canclini:

> Al hablar de este arte diseminado en una globalización que no logra articularse, no podemos pensar ya en una historia con *una* orientación, ni un estado de transición de la sociedad en el que se duda entre modelos de desarrollo. Estamos lejos de los tiempos en que los artistas discutían qué hacer para cambiar la vida o al menos representar sus transiciones diciendo lo que 'el sistema' ocultaba. Apenas consiguen actuar, como les ocurre a los damnificados que intentan organizarse, en la inminencia de lo que puede suceder o en los restos poco explicables de lo que fue desvencijado por la globalización. El arte trabaja ahora en las huellas de lo ingobernable. (2010: 22)

Este panorama de incertidumbre e ingobernabilidad puede ser pensado no tanto como un estado novedoso del arte y la literatura sino como síntoma del acabamiento de la racionalidad de las ciencias sociales enfocadas hacia las experiencias estéticas. Aquello que permanece ocluido para las disciplinas modernas (desde la sociología, la psicología, la antropología hasta la lingüística) es la resistencia de las artes frente a modos estancos de lectura y producción, es decir, su dinámica de dispersión proliferante, su carácter mutante. El orden disciplinar de la modernidad, e incluso su instancia de reflexividad crítica o agotamiento posmoderno, no puede leer las potencias de un pensamiento que se resiste a la lógica de la dominación y el control; una experiencia que actúa como forma inmanente y, paradójicamente, dispuesta a su disolución en el murmullo de las cosas y los objetos del mundo.

Este debate adquirió una formulación polémica al enfocarse en torno a la noción de "posautonomía", la cual problematiza la consideración tradicional de los enfoques sociológicos. Esta querella en-

cuentra en la escena literaria argentina dos formulaciones antagónicas, que ingresan en el territorio de una discusión teórica sobre una de las categorías centrales de la teoría estética. Por su parte, la noción de "literaturas o escrituras postautónomas" (2010: 150) de Josefina Ludmer considera los aspectos ambivalentes de ciertas escrituras contemporáneas. Según Ludmer, estas literaturas rompen los criterios de valoración literarios –es decir, la especificidad de la literatura- solicitando un nuevo régimen de lectura donde ya no funcionan las delimitaciones del sentido, el autor, la ficción, el estilo, y el criterio básico que distingue realidad y ficción.[8] Estos argumentos son rebatidos por Martín Kohan en "Sobre la Posautonomía" (2013), donde, luego de recorrer la historia del concepto, deslinda los puntos sobre los cuales se cierra la postura de Ludmer, esto es, desfigurar la autonomía esteticista y la institucional. Para Kohan, sostener la idea de la autonomía se presenta en los términos de una resistencia de la literatura frente a la economía y la indiferencia social. La autonomía literaria define las condiciones de un tipo de práctica "que es la que en definitiva permite ponerse a salvo de la intromisión del mundo empírico para, llegado el caso, ofrecerle resistencia y contrarrestarlo" (2013: 318). Más allá de la productividad de todo pensamiento nuevo construido o defendido en la beligerancia

8 Describe Ludmer: "Las literaturas posautónomas, esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano, se fundarían en dos repetidos, evidentes, postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad" […] Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de "la literatura" sino también la de "la ficción", y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero realismo, en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún "género literario" injertado en su interior: policial o ciencia ficción, por ejemplo). Salen de la literatura y entran a "la realidad" y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano, y lo cotidiano es la tv y los medios, los blogs, el e-mail, Internet. Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas" (210: 150-151). La multiplicidad heterogénea descripta por Ludmer conduce, en efecto, a una dispersión de toda práctica de escritura.

de la polémica, la oposición entre sostener la autonomía del arte o propender a su disolución parece renovar, una vez más en el contexto del nuevo siglo, la disputa entre el esteticismo y la praxis vanguardista, entre las formas de la negatividad radical y el arte como gesto del *ready made*. Entonces, quizás la pregunta sea cómo sostener una nueva negatividad del arte en un contexto en que proliferan de manera anárquica múltiples sistemas de información; cómo leer la fisura en la trama de una realidad fantasmática sostenida por medios técnicos, que Deleuze siguiendo a Foucault denominó "sociedad de control"; cómo construir un relato crítico desde las tecnologías de la ficción que sostenga su potencia disensual sobre la racionalidad administrada de una cultura espectacular. Incluso, para preguntar si aún tiene sentido preguntarse por la validez de esas preguntas. Independientemente de sus respuestas, diseñar una política de la literatura y el arte para el presente no puede escapar a estas coordenadas. En este sentido, escribe Damián Tabarovsky en su novela experimental *Una belleza vulgar:*

> Quizás haya que inventar una literatura y un arte que creen novedad no como una ruptura que borra las huellas del pasado, sino como la introducción de paradojas en los discursos existentes, en el discurso del presente. Una política literaria de vanguardia podría ser esta: encontrar paradojas allí donde no se ven, introducirlas allí donde no están. (2012: 130)

Insertada al interior de una novela la sentencia de Tabarovsky es un claro ejemplo de la política literaria sugerida por el autor, y al mismo tiempo, del carácter proliferante, ingobernable, mutante, indisciplinado de la literatura y el arte contemporáneos. Este desborde, sin dudas paradójico, refunda el tejido sensible de los cuerpos y lenguajes que habitan el espacio común del capitalismo informacional, configura el mapa y la politicidad de los artefactos artísticos del presente. La deriva itinerante de las teorías contemporáneas -o al menos, aquellas que intentan cartografiar el nuevo escenario de la cultura- se une, finalmente, a esa indisciplina que no busca sino algunos sentidos dispersos luego del fin de la historia. Subvertir las formas e imaginar los contornos

de un pueblo, de un arte, de un lenguaje por venir: en esa trayectoria arte y pensamiento se confunden hacia una productividad que no cesa, intempestiva.

Bibliografía

Bürger, Peter (2010). *Teoría de la vanguardia*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Fisher, Mark (2016). "Es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo". *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Buenos Aires: Caja negra.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.

---------- (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. México: Katz Editores.

Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división: modernismo cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

---------- (2010) *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Jameson, Fredric (2012). *Posmodernismo: la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La marca editora.

Kohan, Martín (2013). "Sobre la Posautonomía". *Revista Landa* Vol. 1 N° 2, Universidade Federal de Santa Catarina.

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estéticas de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Mattini, Luis (1995). *Hombres y mujeres del PRT-ERP*. La Plata: La Campana.

Rancière, Jacques (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.

Tabarovsky, Damián (2012). *Una belleza vulgar*. Buenos Aires: Mardulce.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

¿Fin del posmodernismo y emergencia del post-posmodernismo?

Gabriela Bilevich

"Post-postmodernism" is an ugly word. Post-postmodernism is, one might say, just plain ugly: it's infelicitous, difficult both to read and to say, as well as nonsensically redundant.
JEFFREY NEALON. *Post-postmodernism or the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism* (2012)

There's a certain set of magical stuff that fiction can do for us […] One of them has to do with the sense of … capturing what the world feels like to us, in the sort of way that I think that a reader can tell "Another sensibility like mine exists. Something else feels this way to someone else." So the reader feels less lonely. The history of fiction represents this continuing struggle to allow fiction to continue to do that magical stuff. […] And it's the avant-garde or experimental stuff that has the chance to move the stuff along. And that's what's precious about it.
DAVID FOSTER WALLACE (1993)

Desde las últimas décadas del siglo XX se percibe una transformación en la literatura y el arte en EE.UU. que no se condice con la dominante estética del posmodernismo que, desde mitad de siglo XX, marcara la literatura y el arte de ese país. El nuevo milenio introduce experiencias artísticas de una generación que rehúsa sus restricciones y sus clichés, pretendiendo ir más allá de sus límites. A partir de la percepción de este viraje cultural, parte de la teoría y la crítica estadounidense ha dado por muerto al posmodernismo o, al menos, decretado su agonía. Sin embargo, decisiones categóricas parecen no tener lugar todavía en un

momento de puja entre estéticas que no son del todo opuestas. Y, no obstante, la academia, bajo la consigna de la periodización, reclama y/o propone definiciones respecto de la literatura del nuevo milenio.

Sostenemos que resulta prematuro aventurar enunciaciones terminantes sin antes responder algunos interrogantes: ¿se puede hablar de una nueva "estructura de sentimiento" (Williams, 1977)?, ¿de una corriente artística con características ideológicas y estéticas propias? o, simplemente, ¿se trata de la profundización del posmodernismo y de viejas prácticas escriturarias? Aunque la contemporaneidad del fenómeno no permite tomar posiciones unívocas respecto del tema, estamos en condiciones de asegurar que nuevas experiencias artísticas, de fines de siglo XX y primeras décadas del XXI, se constituyen desde un nuevo lugar que algunos identifican ya como post-posmodernismo. El viejo paradigma parece haber llegado a su fin para dar lugar a estéticas en las que todavía sobreviven elementos de la narrativa anterior pero en las que, sin embargo, puede hablarse de características propias. La presencia de dichos elementos abre interrogantes sobre la post-posmodernidad. El propósito de este trabajo es ofrecer un mínimo estado de la cuestión, y poner a consideración algunos temas de discusión como su denominación, su relación con el posmodernismo, y la posible reemergencia del realismo como parte de esta nueva estética.

El fin del posmodernismo

Las nociones de posmodernismo emergen a fin de los años cincuenta y se afianzan como paradigma estético en las décadas de 1960, 1970 y 1980. Primero en la arquitectura, el arte, la crítica literaria y el cine, para luego, en la década de 1980, establecerse como paradigma en las ciencias políticas y sociales (Gómez, 2014). Aparece como reacción a los fracasos y excesos del Modernismo, a la elitización del arte, la encriptación del discurso y los sucesivos experimentos estilísticos que, en pos de la originalidad, llevaron a las vanguardias a su agotamiento. El posmodernismo se caracteriza, entonces, por el escepticismo sobre las 'Grandes Narrativas' (narrativas Maestras o Metanarrativas), el nihi-

lismo, el juego paródico, la inclusión de nuevas formas de concebir lo artístico, el rechazo a las utopías, la hegemonía de la ironía metaficcional y autorreferencial y la inclusión de géneros y estéticas de lo popular. Brian McHale (2015) lo define como una tendencia cultural y estética que se manifiestó en el "reciclado, reescritura, pastiche o parodia de estilos y géneros históricos, e inclusive de textos (canónicos)" (8). El gran cambio entre Modernismo y Posmodernismo, según este crítico, se habría radicado en el viraje de una dominante epistemológica a una ontológica: donde el Modernismo cuestionaba los límites del conocimiento y la percepción del mundo, el Posmodernismo lo hace sobre el mundo o mundos que habitamos y nuestro rol en él.[1]

A fin del siglo XX el ocaso del Posmodernismo comienza a ser considerado un hecho. Según Robert Rebein (2009) "como eje estético, el posmodernismo se institucionalizó y se convirtió en un tipo de literatura de la academia, por la academia y para la academia" (loc94).[2] Es así como, a comienzo de la última década del siglo, aparecen los primeros artículos especializados que se preguntan sobre lo que vendrá después del posmodernismo y postulan que este ha perdido su lugar preponderante en el mundo de la cultura y el arte.[3] ¿Habrían dejado de imperar la "era del vacío" (Lipovetsky, 1979) y se habrían vuelto a revalorizar las "Narrativas Maestras"? ¿La tecnología, foco de las pesadillas distópicas de posguerra, habría ganado la batalla? ¿El hombre '*cool*' se habría convertido en el hombre social?

A modo de respuesta basta considerar cómo la tecnología, la informática y las comunicaciones, que fueran metáfora del caos, la in-

1 "Cuando el modernismo se pregunta: '¿quién conoce qué?, ¿cómo lo conocen y cuán confiable es este conocimiento? (…) el posmodernismo- se pregunta ¿cuál mundo es éste? ¿qué se debe hacer con él? ¿cuál de mis *yos* tiene que ver con él?" (2003: 10). Traducción propia

2 Todos los textos citados, salvo el de Marisa Gómez, son traducción propia del inglés. Por "Loc" nos referimos a "Locación" en el libro electrónico.

3 Un hito fue el "Primer Seminario de Estudios Culturales", realizado en Stuttgart en 1991, titulado "El fin del posmodernismo: nuevos rumbos".

comunicación y la alienación en la literatura posmoderna, parecen ser celebradas hoy en un nuevo mundo globalizado y organizado alrededor de las redes sociales. En la actualidad, la conectividad y la tecnología resultan, en ciertos ámbitos, sinónimo de orden y organización. Por otro lado, hay que considerar que "toda revolución artística se mantiene por un lapso de tiempo, y es, inevitablemente, sucedida por un nuevo clima artístico generado por escritores que no comparten el entusiasmo de grupos anteriores, y que están ansiosos por definirse/diferenciarse como artistas" (en McCaffrey: s/p). Estos últimos son los escritores nacidos en Estados Unidos a partir de la década del setenta, quienes sienten la necesidad de diferenciarse del legado del posmodernismo y sus representantes. Como parte de este grupo, David Foster Wallace, aunque agradecido a la herencia de los "padres posmodernos" (en McCafferry, s/p), sentenció que el "parricidio" era la única manera de fundar una nueva expresión artística. Para agregar que diversas características de la estética posmodernista fueron tomadas y naturalizadas por los *mass media* y la publicidad.

> La ironía, el anarquismo, y la auto-referencialidad que caracterizaron al posmodernismo fueron absorbidos por la cultura comercial estadounidense, con pésimas consecuencias para la estética posmoderna.[4] […] Desde los '80 la televisión ha ido absorbiendo ingeniosamente, homogeneizando, y representando la misma estética cínica posmoderna, por lo tanto, llevándola a la decadencia." (182)

Sumado a eso, Brooks y Toth hacen referencia a hitos históricos que marcan el "deceso" y el surgimiento de diferentes dominantes culturales. Dado que el posmodernismo se define entre otras características por la oposición a los impulsos utópicos, su surgimiento se fundaría en

4 Traducción propia del texto de McCafferry. Hemos distinguido entre los términos "posmoderno" y "posmodernista", considerando el primero como una categoría histórica y el otro como una categoría estética. El uso indistinto de ambos términos en el inglés genera que, en nuestras traducciones, puedan percibirse algunas confusiones. En pos de la fidelidad de la traducción hemos mantenido la terminología del original.

el hito histórico de la caída del muro de Berlín. Brooks y Toth declaran que su ocaso y el nacimiento de una nueva dominante cultural van de la mano de otra "caída", la de las Torres Gemelas en la ciudad de Nueva York en 2001. La hipótesis de Brooks y Toth sostiene que "una cultura que demanda un sentido empático de 'indignación moral' no parece ser reconciliable con un sostenido rechazo de metanarrativas y una demanda de experimentación estilística" (2007: 1). Entendemos que se refieren a la metanarrativa del "eje del mal", la que construyó un imaginario social que influyó sobre la cultura estadounidense.

Resumiendo, los importantes cambios en patrones sociales, la canonización del posmodernismo en la academia (que le hizo perder su capacidad provocadora) y el inevitable patrón de quiebres y decadencia de las dominantes culturales de una época, han generado la discusión sobre la continuidad o no de la posmodernidad.

La emergencia del Post-posmodernismo

Críticos y teóricos de América del Norte (Estados Unidos y Canadá) y Europa han percibido el surgimiento de nuevos objetos y han iniciado el camino de su investigación. Revisada la amplia bibliografía teórico-crítica sobre la emergencia de lo que podría llamarse una nueva "estructura de sentimiento" denominada post-posmodernismo, se destacan los trabajos de Mary K. Holland, Mikhail Epstein, Jeffery Nealon, Robert Rebein, Josh Toth, Neil Brooks, Andrew Hoberek y Alan Kirby, provenientes de países angloparlantes. En la península escandinava se han publicado trabajos de relevancia como los de Timotheus Vermeulen, Robin van Akker y Nicoline Timmer. Sumado a los anteriores, aquellos que fueran teóricos fundamentales de la posmodernidad como Brian McHale, Linda Hutcheon e Ihab Hassan también han convalidado la idea de que las estéticas del posmodernismo se encuentran en decadencia.

Desde la misma denominación de esta nueva "estructura de sentimiento" vemos cómo se replica la problemática que se suscitara cuando la teoría abordó la para entonces nueva estética llamada posmodernis-

mo. Ihab Hassan (1987) discute, en un trabajo seminal[5], la complejidad de la denominación de posmodernismo dado que el prefijo "post" es evidencia de que esta estética no puede disociarse totalmente de los preceptos del modernismo. En ese entonces se plantearon los mismos interrogantes que hoy se hacen sobre su aparente sucesor, el post-posmodernismo: si el posmodernismo era realmente un movimiento nuevo o una continuación o profundización del modernismo artístico y literario, cuáles eran las diferencias y las similitudes. A fin del milenio se vuelve a realizar la misma operación de denominar una estética adosándole el prefijo post y, de nuevo, la falta de imaginación, o la indefinición, postulan una categoría poco feliz. Sin embargo, en la actualidad, "post-posmodernismo" es ampliamente utilizado como término general que engloba otras denominaciones que, con sutiles diferencias, operan como categorías que responden a dicha estética. Así es como pueden encontrarse asociados los siguientes términos de acuerdo con la bibliografía teórico-crítica que se consulte: "performatismo" (Eshelman), "posmodernismo humanista" (Holland), "metamodernismo" (Vermeulen), "digimodernismo" (Kirby), o "New Sincerity" (Wallace), entre otras.

Posmodernismo versus post-posmodernismo

La correspondencia posmodernismo - post-posmodernismo es aludida de manera recurrente en la bibliografía teórico-crítica y se evidencian, al menos, tres posturas al respecto: el posmodernismo llegó a su fin y fue reemplazado por una nueva dominante; el posmodernismo ha mutado; el post-posmodernismo se presenta como un fenómeno independiente del posmodernismo.

Neil Brooks y Josh Toth (2007) postulan de forma tajante el fin del posmodernismo, niegan las huellas de este en el post-posmodernismo y explican la nueva estética como "la consecuencia de un cambio de la

5 "Toward a concept of Postmodernism"

dominante posmodernista con sus privilegios estilísticos y su metaficción ostentosa, a otra que habilita trabajos mejor fundados, conectados a tierra y responsables"(7).

En paralelo se enuncian otras posturas que no consignan el fin del posmodernismo sino su transformación, por caso, en un Posmodernismo Humanista (Mary K. Holland) que se acerca a los postulados preposmodernos, propios de las vanguardias de principios del siglo XX.

> La literatura hoy sigue siendo posmoderna en su concepción de la cultura y el mundo del que emerge, y sigue siendo posestructuralista en su concepción de la arbitrariedad y los problemas del lenguaje, y aún así usa el posmodernismo y el posestructuralismo con fines humanistas que generan empatía, lazos comunitarios, preguntas éticas, políticas y […] significados que vale la pena comunicar. (17)

Otro postulado de la crítica consiste en que el posmodernismo no ha perecido ni mutado sino que se ha profundizado. Da cuenta de esta última postura el trabajo de Jeffrey Nealon (2012) quien enfatiza que la diferencia entre las formas artísticas y culturales que responden a la dominante posmodernista y a la llamada post-postmodernidad "no es una diferencia de *clase* [de objeto] tanto como una diferencia de intensidad […] una intensificación y mutación dentro del posmodernismo […que] en ningún caso es algo absolutamente extraño a lo que sea que fuera antes¨ (ix, x).

Postulados del post-posmodernismo

Los axiomas del post-posmodernismo pueden resumirse en una tendencia unánime hacia las relaciones humanas, la comunicación, el discurso ideológico, la originalidad y las creencias. Veamos, a modo de ejemplo, en un breve *racconto*, las expresiones de algunos críticos de la post-posmodernidad.

Mary K. Holland considera al "posmodernismo humanista" el paradigma literario que se define por oposición al anti-humanismo que

enarboló el posmodernismo. Este paradigma, al que adhiere la mayoría de la generación de escritores estadounidenses que han publicado en este siglo, "demuestra una renovada fe en el lenguaje, así como una certeza en la habilidad de la novela para involucrarse con búsquedas humanistas que no habían sido vistas desde que el postestructuralismo destruyera ese concepto a mitad del siglo pasado." De tal modo, la noción de "posmodernismo humanista" se objetiva en trabajos como el de Wallace, de quien dice: "es un modelo de cómo la ficción posestructuralista y la metaficción pueden permitirle al lector disfrutar de los placeres de la ficción realista […] reestableciendo el lenguaje como un mecanismo para comunicar afecto y significado" (176).[6]

El optimismo de Holland por el retorno al humanismo es compartido por Mikhail Epstein (1997), quien plantea que el siglo XXI es testigo de la resurrección de la utopía, encarnada en la narrativa post-posmodernista, no como un proyecto social que apuntara a cambiar el mundo sino como "una nueva intensidad de experiencia de vida y un horizonte más amplio para el individuo" (s/p). En coincidencia con Holland, Epstein caracteriza al post-posmodernismo directamente como heredero de las vanguardias de principio de siglo XX y rescata los postulados de la modernidad adosándoles el prefijo "trans-" como marca de la capacidad de esta nueva estética de ir más allá y contrario al prefijo "post-", impuesto en el último tercio del siglo XX, para señalar el deceso de algunas ideas de la Modernidad.[7]

Raoul Eshelman (2008), crítico alemán que proviene del campo de los estudios de la estética, postula que se está viviendo un período signado por el movimiento artístico y literario que denomina "Performatismo", poniendo el acento en la unidad, la belleza y la clausura y no en "las ironías sin fin del concepto de arte y anti-arte posmodernista" (5). Más que dejarnos con una actitud de indecisión escéptica, como lo

6 Holland cataloga a Jonathan Safran Foer, Steve Tomasula, David Foster Wallace,y Mark Danielewsky como escritores del posmodernismo humanista.

7 Como "verdad", "objetividad", "subjetividad", "idealismo", "originalidad", y "sinceridad", que mutan a "trans-verdad", "trans-objetividad", etc.

hiciera el posmodernismo, la estética del "performatismo" devolvería al centro de la discusión "proposiciones metafísicas como la bondad, la unicidad, la empatía y el amor, pero en el contexto de las condiciones críticas de la ideología, el poder y el capitalismo"(17).

Es notorio que la mayoría de la literatura teórico-crítica relevada problematice el texto y su afiliación con diferentes estéticas sin preguntarse que es un texto en el siglo XXI. Es el inglés Alan Kirby (2009), finalmente, quien postula que nos encontramos frente a un nuevo paradigma cultural que denomina "digimodernismo", marcado por el surgimiento de una nueva "forma de textualidad […] progresiva, azarosa, evanescente y de autoría anónima, social o múltiple"(1). Los textos digimodernistas estarían atravesando así la cultura contemporánea al permitir a los lectores, o espectadores, intervenir un texto físicamente, crear uno nuevo, agregar contenido -visible o no-, reformar su desarrollo narrativo.[8] La importancia de la teoría de Kirby, que problematiza conceptos básicos, apunta a poner en tela de juicio conceptos como los de "lector", "texto" o "escritor".

¿Retorno al realismo?

Uno de los temas controversiales en relación al post-posmodernismo es la posibilidad de que la literatura del siglo XXI implique un retorno a estéticas pre-vanguardistas como el realismo. Esta discusión se da entre Robert Rebein, Brooks y Toth, así como con López y Potter.[9] Para Rebein todas las estéticas post 1970 son parte del post-postmodernismo. De tal suerte, celebra estos cambios de paradigma que se objetivan en tendencias literarias diversas como el minimalismo, el realismo sucio,

8 Ejemplos de "digimodernismo", según Kirby, son el *reality* televisivo, las plataformas web 2.0, los videojuegos y algunos textos híbridos de ficción.

9 Una singularidad en Rebeinn es su punto de partida: una muy personal periodización del posmodernismo al que considera en declive desde el año 1970. También podemos sumar a David Foster Wallace a esta discusión.

la literatura de frontera, la literatura local y la literatura de prisión.[10] Considera que:

> Los avances más significativos en la literatura de fin de siglo XX son la revitalización del realismo, la renovada importancia del concepto de lugar, y la expansión de nuestras ideas tradicionales de autoría […] [el neorrealismo es] más o menos tradicional en su tratamiento de los personajes, periodístico en su descripción del medio y del tiempo, pero es, a la vez, consciente sobre el lenguaje y los límites de la mimesis." (Loc 260-292)

Se trataría de la emergencia de un tipo de realismo que surge, según Brooks y Toth (2007), a mediados de la década de 1980 en oposición tanto a las formas tradicionales de realismo como a los dispositivos metaficcionales del posmodernismo.[11] No es casual que se remitan a ese momento histórico, ya que coincide con la publicación del "Manifiesto para la nueva novela social" de Tom Wolfe (1989), en el que predijo el futuro del género:

> El futuro de la novela de ficción estaría en un realismo altamente detallado basado en el reporte, un realismo más profundo que ninguno que se haya intentado en el momento, un realismo que mostraría al individuo en relación íntima e inextricable con la sociedad a su alrededor. (50)

10 El llamado realismo sucio, cuyos representantes son Raymond Carver, Tobias Wolf, Cormac McCarthy, entre otros tomó esa denominación en Inglaterra luego de que en 1983 Bill Buford, editor de la revista *Granta* le adjudicara ese nombre a lo que en EE. UU. se había comenzado a llamar minimalismo. Incluye además la literatura chicana y latina en EE. UU. Consideramos que el autor hace generalizaciones demasiado abarcativas y que solo pueden amalgamarse en una misma categoría por simultaneidad cronológica.

11 El último es especialista en la materia del post-posmodernismo y autor de *Passing Postmodernism: a Spectroanalysis of the Contemporary* (2010), libro en el que indaga sobre la cuestión en los campos de lo social y económico, tomando como punto de partida el trabajo de Fredric Jameson.

Brooks y Toth coinciden en que "el neorrealismo recupera la visión logocéntrica, una renovada fe en la verdad, el significado y la capacidad de la representación […] rompe con el solipsismo y la irresponsabilidad, y con la vacuidad ética y social de lo posmoderno" (4). La incidencia de este tema en los trabajos críticos en la publicación de un volumen sobre el realismo crítico, denominación de López y Potter (2001), ofrece un marco que contiene lo filosófico, científico y social, desde el cual hacer frente a los desafíos del nuevo siglo (4).

El retorno a un nuevo tipo de realismo ha generado no pocas controversias y cuestionamientos. Rebein duda si el neorrealismo no es un retroceso a una actitud conservadora en el campo cultural y artístico, una regresión estética, una vuelta a la inocencia del lenguaje y de la mímesis (loc. 109). Wallace (1993), en nombre de los jóvenes escritores, postula su adhesión al realismo "con r minúscula", no al realismo canónico que llama realismo con R mayúscula. A pesar de las dudas, los escritores se suman al paradigma neorrealista. Ejemplos de esta escritura son los trabajos de Dave Eggers (2000), *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*, una autobiografía con trazos de narrativa posmoderna, y de Johnathan Safran Foer (2005), *Extremely Loud and Incredibly Close*, sobre la caída de las Torres Gemelas.

Sin volver a los preceptos del realismo decimonónico (lo que en el siglo XXI sería una postura cándida), los textos post-posmodernos asumen una renovada fe en las posibilidades que brindan las relaciones humanas, la posibilidad de verdad y la comunicación, y se aventuran más allá de la crítica pasiva al mundo caótico y al capitalismo acérrimo. Coincidimos con los autores que piensan que la literatura del siglo XXI se "lee" y se "siente" diferente de la producida en el siglo XX, aunque tenga un dejo posmodernista innegable. Por ejemplo, la apuesta de Steve Tomasula al libro como objeto artístico o la vuelta al género biográfico de Dave Eggers abren la puerta a una literatura nueva y ecléctica. Negar el pasado posmodernista y su bagaje es imposible si se intenta construir una nueva literatura, una nueva crítica o un arte propio del siglo XXI, es su genealogía. En el código genético de estas obras literarias hay fuertes signos del posmodernismo así como huellas de estéticas anteriores revisitadas en el siglo XXI, entre ellas, el realismo.

La realidad del siglo XXI ha modificado la vida contemporánea a niveles exponenciales y plantea problemáticas e interrogantes a los que los ejes estéticos y filosóficos del posmodernismo de mediados del siglo XX no pueden atender ni responder. Frente a un período de transición entre estéticas, quizá de puja entre fuerzas culturales e ideológicas que pugnan por erigirse en dominantes en el comienzo del siglo XXI, queda la espera de manifestaciones más concretas. Las propuestas sobre el post-posmodernismo no se agotan en este *racconto*, tampoco los interrogantes que se multiplican a medida que el tema se vuelve protagónico.

Bibliografía

Brooks, Neil y Toth, Josh (2007). *The Mourning After. Attending the Wake of Postmodernism. Postmodern Studies 40*. Amsterdam: Rodopi BV.

Danielewsky, Mark(2000). House of Leaves. Nueva York: Pantheon.

Eggers, Dave (2000). *A Heartbreaking Work of Staggering Genius*. Nueva York: Simon & Schuster.

Epstein, Mikhail (1997). "The Place of Postmodernism in Postmodernity". *Conference on After Postmodernism*. Chicago. En línea: <http://www.focusing.org/apm_papers/epstein.html>

Eshelman, Raoul (2008). *Performatism, or, the End of Postmodernism*. Aurora: The Davies Group Publishers.

Gomez, Marisa (2014). "La post-posmodernidad: paradigmas culturales para el siglo XXI". *Interartive. A platform for art and thought*. En línea: <https://interartive.org/2014/03/fin-postmodernidad-paradigmas-culturales-siglo-xxi>

Hassan, Ihab (1987). *The Postmodern Turn. Essays on Theory and Culture*. Ohio: Ohio State University Press.

Holland, Mary K. (2013). *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Culture*. New York: Bloomsbury Academic.

Kirby, Allan (2009). *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. New York: Continuum.

López, José y Potter, Garry (eds.) (2001). *After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism*. London: The Athlone Press.

McCafferry, Larry (1993). "The Review of Contemporary Fiction". *An Interview with David Foster Wallace*. Vol. (13.2). En línea: <https://www.dalkeyarchive.com/a-conversationwith-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/>

McHale, Brian (1986). *Postmodernist Fiction*. Londres: Routledge.

---------- (2015). *The Cambridge Introduction to Postmodernism*. New York: Cambridge University Press.

Nealon, Jeffrey (2012). *Post-postmodernism or the Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford, California: Standford University Press.

Rebein, Robert (2009). *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*. Kentucky: University of Kentucky Press.

Safran Foer, Johnathan (2005). *Extremely Loud and Incredibly Close*. Nueva York: Mariner Books.

Tomasula, Steve (2006). *The Book of Portraiture*. Nueva York: Fiction Collective 2.

Van Den Akken, Robin; Gibbons, Alison y Vermeulen, Timotheus (eds.) (2017). *Metamodernism: Historicity, Affect, Depth* London: Rowman & Littlefield International

Wallace, David Foster (1993). "E Unibus Pluram: Television and U.S. Fiction". En línea: <https://jsomers.net/DFW_TV.pdf>

Williams, Raymond (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.

Wolfe, Tom. (1989). "Stalking the Billion-Footed Beast: A Literary Manifesto for a New Social Novel". *Harper's Magazine* N° 279, pp. 45-56. En línea: <https://www.google.com/search?ei=1zKxW-utB4v7wQT_rKpI&q=tom+wolfe+new+social+novel+manifesto&oq=tom+wolfe+new+social+novel+manifesto&gs>

Viaje al pasado que nos predijo
De Lukas Bärfuss a Vilém Flusser

Esteban Prado

A antropología está pronta para asumir integralmente sua verdadeira missao, ha de ser a teoría-prática da descolonizacao permanente do pensamento.
Eduardo Viveiros de Castro (2015)

1. El desacople, sobre una novela de 2018

Acaba de publicarse en Argentina, al 19 de abril de 2018, la última novela de Lukas Bärfuss, *Halcón*. Según la reseña de la propia editorial, Adriana Hidalgo, "con la publicación de *Halcón*, Lukas Bärfuss se ha convertido en una de las voces europeas más perturbadoras y electrizantes del momento". Su protagonista, Philip, de un momento para otro, a partir de la llegada tarde de un colega a una cita, se desengancha del circuito en el que está inscripta su vida, se "desencadena", no como lo haría un esclavo sino como lo hace una bicicleta: sin una voluntad política de liberación, más bien como un hecho fortuito que interrumpe el funcionamiento del mecanismo. Intempestivamente, sigue a una chica -más bien, sigue los zapatos que calzan sus pies-; toma un tren, hace guardia afuera de su edificio por una noche, la sigue al trabajo al día siguiente y así. En el camino, pierde reuniones laborales, no contesta el teléfono a la niñera que cuida de su hijo ni a su secretaria. El narrador -todavía se trata de esas novelas posmodernas en las que todo parece estar dado vuelta pero en las que, sin embargo, las categorías de narrador y personaje se sostienen- está parado desde la perspectiva de alguien que conoce -pero no entiende- "el caso" y lo cuenta en retrospectiva, para comprender qué pasó con Philip, qué

fue lo que sucedió, cuál fue el disparador de semejante peripecia que terminaría con su vida. Es decir, conoce los hechos, no el acontecimiento. Podría ser alguien cercano a Philip y, sin embargo, no parece serlo. Se hace preguntas de índole intimista y las combina con otras de índole sociológica; por momentos se reconoce como una "persona" y en otros, solo parece una estrategia narrativa exhibida como tal. A su vez, este narrador construye un lector anacrónico respecto de la época en la que se sitúa la acción, de manera que se encarga de sociabilizar algunas aclaraciones por demás llamativas, dado que nosotros, lectores contemporáneos, nos encontramos ante un relato que no nos está destinado. Esta estrategia de extrañamiento es un intento de ver desde otra óptica una época, a la que de algún modo pertenecemos por más que nos posicionemos en un territorio periférico y latinoamericano respecto de la Europa central donde se sitúa el relato.

> Considerando que llegaba al punto de poner en riesgo su negocio: ¿qué era lo que pretendía Philip de esa mujer? ¿La conocía o le parecía conocerla? ¿La recordaba de algún pasado? Y en caso de no conocerla: ¿con qué intenciones la seguía? ¿Quería hablarle? ¿Con qué propósito? ¿Para invitarla a tomar un café?, ¿necesitaba conversar con alguien? ¿O buscaba una aventura? ¿Era de ese tipo de hombres que le hablan a una mujer cualquiera en la calle y entablan una conversación? Y por otra parte, ¿existen estos hombres?, ¿hombres mayores de treinta que hacen estas cosas? En novelas baratas, seguro, ¿pero en la realidad? ¿Y hay mujeres que entran en el juego? En trenes, en viajes en avión, en lugares donde uno se ve obligado a compartir un cierto tiempo, allí se puede iniciar una charla con una desconocida que luego puede derivar en un romance. ¿Pero en medio de la calle? ¿Cuándo la gente está yendo del trabajo a la casa? ¿Un martes a eso de las cinco de la tarde? ¿Quién piensa en ese momento en un romance? ¿Qué chances tiene un hombre promedio de conocer a alguien en esa situación? Y un hombre promedio era este Philip, al menos no se conoce nada sobre su aspecto que le otorgara una especial cualificación. Obviamente se puede intentar. Pero las chances de cerrar un negocio con

> un maestro pintor en quiebra son claramente mayores. Philip, no obstante, no se dejó turbar aquella tarde por los cálculos de probabilidad. Se decidió por la mujer. No por Hanloser. ¿Por qué? ¿Qué le hizo creer que con ella podría obtener algo que valiera los treinta mil? (2018: 31)

Las preguntas del narrador son ilustrativas del código, dado que son suscitadas por un único motivo, el personaje se ha salido del circuito de información y de la razón neoliberal. No hay en su gesto, el de seguir a la mujer, comunicación y, tampoco sentido, en términos de valor mercantil, entendiendo que en el semiocapitalismo (Berardi, 2017) tiene valor lo que tiene sentido y tiene sentido lo que tiene valor, aunque no haya suelo que justifique ni valor ni sentido. Una hipótesis que no necesita comprobación indica que los problemas de interpretación entre las preguntas del narrador y las acciones del personaje surgen de la superposición de dos "programas" (Flusser, 1985); la economía capitalista en contraposición con la economía del don, del *potlach*. Así, podríamos decir que esta novela, más que sobre Philip, trata sobre la imposibilidad de dar cuenta de su acto, sumamente improbable en el programa del semiocapital y, por eso, inaccesible para quien intente comprenderlo desde ahí, como es el caso del anónimo narrador. Es decir, Philip corta la cadena estímulo-respuesta, causa-efecto, propia de la sociedad en la que estaban inscriptos los dos, personaje y narrador, y por eso este último se queda en la instancia de poder contar los hechos sin dotarlos de sentido. Es desde ahí que el narrador, en cada momento reflexivo, se posiciona:

> No sentía que estuviera cometiendo un error. Él estaba siguiendo un extraño plan, quizá un plan aciago, cuyo sentido no tenía por qué ser comprendido por nadie. Estaba entregado al presente, sólo este contaba, no tenía ni idea de qué podía suceder en el próximo segundo, pero sabía que pasara lo que pasara, él estaría preparado. Tenía un sabor ácido en la boca, como si la atención que debía mantener lo fuera devorando poco a poco, pero eso también estaba bien. Consumía su energía y lo hacía sin freno, sin reserva alguna, absolutamente presente

> en lo que hacía. No era su intención la que determinaba los acontecimientos, él no tenía que tomar ninguna decisión. De algún modo eso lo aliviaba. Él estaba allí. Más no necesitaba hacer, y comprendió por qué en ello residía la felicidad. Él era uno con su aliento, pues pronto se había dado cuenta de cuán poco servía enojarse, preocuparse, pensar más allá del siguiente paso. Todo ello le impedía vivir el momento. Y vio lo que no había visto nunca. Un mundo lleno de signos que él podía leer, el mundo era un libro abierto. Sólo de él dependía descifrar los mensajes, y todo lo que le hiciera pensar en un futuro, en algo más allá del siguiente latido del corazón, no tenía sentido y era infantil. Toda inversión era ridícula, mortífera y perjudicial para la vida que había encontrado. Su existencia dependía de otra existencia. Él se había unido a ella, de eso se trataba, y a donde ella fuera, él la habría de seguir. No importaba quién era ella, qué quería; en tanto él no la perdiera, no estaría perdido. Aprendería, sí, eso era, él jamás había vivido tanto como en las últimas horas, y sabía qué peligros llevaba aparejado esto, porque no se preocupaba por su suerte, por su bienestar, porque le daba lo mismo. No se trataba de él, de sus intenciones; se trataba del lazo que se había anudado, de lo sagrado de su unión, divina. Pero ella no debía enterarse de nada de todo eso, ella no lo entendería, sentiría miedo de él e intentaría huir de su mirada. Él tenía dos tareas: ver todo y no ser visto.
>
> Apagó la luz. Afuera el mundo apareció monocromo bajo el vapor de sodio de los faroles de la calle. Un zorro pasó sigiloso y veloz. Un patrullero haciendo su ronda. Un pedazo de papel llevado por el viento sobre el asfalto. Ese mundo de allí fuera regresaría y se lo haría saber, pronto, con toda su fuerza. Por cada minuto que había renunciado a él, tendría que pagar el precio completo. (2018: 77-78)

Esta lectura, parece ser aleccionadora y/o tranquilizadora para quien ante toda pregunta sobre un afuera reincide en lo que Mark Fischer denomina "realismo capitalista", ese modo de capturar la imaginación y cercarla en un puertas-adentro definitivo. Los "afueras", como el de

Philip, son esporádicos y advertimos, si terminamos la novela, que no conducen a ningún lado más que a la muerte. Sin embargo, nos preguntamos si con respecto a "ese mundo de allí fuera", con el que termina este lapso reflexivo, el narrador no sería más que "ese mundo de aquí dentro", al que él pertenece e impone el código de interpretación de los hechos.

De todos modos, más allá de esta primera línea de lectura, me interesa particularmente esa otra operación que señalé según la cual el narrador dirige su relato a un lector anacrónico, que no comparte los saberes sobre "su época" y, por lo tanto, necesita ser introducido, lo que lleva a los lectores contemporáneos a tener una perspectiva extrañada sobre su propio tiempo. Así es que se constituye como una suerte de "divulgación" de ideas sobre nuestra época que puestas a funcionar en este dispositivo narrativo parecen iluminarnos sobre el carácter transformado y de "ciencia-ficticio" de nuestro presente.

Hay determinadas ideas que están funcionando en el entramado cultural, y en especial en las discusiones entre quienes se preguntan por el tipo de sociedad en que vivimos luego de la transformación habilitada por el despliegue técnico de la informática e internet. Esta novela, en cierto punto, se asemeja a las novelas de tesis del realismo y el naturalismo, con la excepción de que ahora la realidad en la que se inscribe es propia de esta etapa del capitalismo tardío que nos ha tocado. Diría que es una "novela de caso", en el sentido de que el protagonista se constituye como "un caso" respecto del cual el narrador quiere conseguir explicaciones. No se trata de un policial, aunque haya un enigma. Se trata del desfasaje de códigos entre los protocolos de asignación de sentido inscriptos en el programa, desde donde el narrador se posiciona, y los actos que Philip realiza. Y, como las novelas de tesis, no se constituye como un espacio de experimentación sino, más bien, de divulgación. A veces se va a buscar en el arte y en la literatura "lo emergente", en términos de las nociones de "cultura" y "estructura de sentimiento" de Raymond Williams (1977), dado que estas prácticas y discursos habilitan y visibilizan lo que no está previsto en las prácticas dominantes. Esta no es la ocasión. Diría que más bien sucede lo

contrario. El modo en que Bärfuss trabaja con estas cuestiones, las de la supuesta sociedad de la cual el narrador da cuenta a los lectores, nos permite señalarlo como material de divulgación, en el sentido de un escritor familiarizado con determinadas posturas respecto de la sociedad y que las reutiliza en su narración como plataforma para inscribir narrador y personaje y en un sentido oblicuo, si se quiere parabólico, para aleccionar al lector: el modo en que trata el paso del taxi a *uber* podría ser paradigmático, en tanto con cierto manejo narrativo que apela a la sorpresa introduce esta cuestión y nos "despabila".

2. Un recorrido diacrónico y acrónico, acoples y desacoples para pensar nuestro presente (2018-1985)

Entre 2015 y 2017, los participantes de este volumen ofrecimos un seminario de grado de la carrera de Letras, "Nuevos objetos/nuevas teorías", en el que discutimos y propusimos algunos índices para pensar lo que podría ser una nueva "estructura de sentimientos". Con ese motivo, hice una selección que me llevó hasta Vilém Flusser. Esta segunda parte del artículo es un *racconto* retrospectivo de ese estado de la cuestión que, por supuesto, no alcanza origen alguno más que el mojón que pudimos identificar en 1985. Por demás significativo para una generación que sabe que ese año es desde el cual Marty McFly viaja hacia el pasado y el futuro. Esa generación nació con el VHS y logró dominar los procesadores de video digital/virtual. Se trata de los denominados *millenials*, según el término global de origen estadounidense, con sus respectivas regionalizaciones, aunque yo prefiera denominarnos "conversos políglotas" y que, en el marco de la lectura de la novela de Bärfuss podríamos identificar como aquellos que no se sorprenden ante los cambios culturales que "muestra", aunque dimensionan su naturaleza. Desde este posicionamiento y por los motivos que explayaremos en nuestro recorrido, elegimos el enfoque antropológico, en el que la pregunta por "el otro" se torna clave, dado que el desarrollo cronológico -si nos pusiésemos numerológicos diríamos el cambio de milenio, aunque sabemos que todo esto sucedió antes- implica un salto

cualitativo, uno o varios puntos de precipitación, una transformación de orden ontológico cuyo alcance no nos es posible ponderar. De ahí, si se quiere, la proliferación de *homos*… como el *homo ludens*, *homo videns*, *homo digitalis*, *homo*...

2.1. Berardi y Han, ayer, casi hoy

Desde dos perspectivas particulares, Byung-Chul Han y Franco "Bifo" Berardi, tematizan en los últimos años la cuestión e intentan cartografiar y capturar algo de lo que pasa a nuestro alrededor, algo de lo que nos pasa. Ellos construyen la retórica de lo transicional, la enumeración de las cosas que dejan de ser y el señalamiento de las que comienzan. "Bifo" viene tematizando la cuestión desde hace unas dos décadas y en sus últimas publicaciones hace referencia a este amplio proceso, en particular en *Fenomenología del fin*. Este título, aclara "Bifo", fue propuesto en inglés por la similaridad que existe entre *end* y *and*. Precisamente se centra en ese punto de inflexión histórico que es la "actual transición tecnológica" y sostiene:

> nada está llegando a su fin en realidad; más bien se está disolviendo en el aire y sobreviviendo en una forma diferente, bajo apariencias mutadas. Este libro trata sobre la interminabilidad, sobre la infinita extinción asintótica de todo: el proceso de devenir otro. (2017: 10)

Con esta fenomenología de las transformaciones, "Bifo" se impone la misión de construir herramientas que permitan orientarnos. Esa transformación es identificada por él en el paso de la "infoesfera" alfabética a la digital entendida como el medio en el que nos desenvolvemos y existimos. Al dimensionar esa transformación y ver el grado de permeabilidad en la construcción de la sensibilidad, "Bifo" sostiene que "ya no se puede comprender el devenir social desde un marco histórico, sino que debe comprenderse desde un marco evolutivo" (2017: 34) porque:

> la máquina bioinformática ya no es escindible del cuerpo y la mente, porque ya no es más una herramienta externa, sino que se ha convertido en un transformador interno del cuerpo y la mente, en un potenciador lingüístico y cognitivo. La *nanomáquina* producirá la mutación del cerebro humano y de la habilidad lingüística para producir y comunicar." (2017: 185)

Lo que se pregunta "Bifo" y sobre todo lo que reinvindica como tarea del filósofo es tratar de devolver a este ser que ha mutado la posibilidad de reconstituir una instancia histórica. Las conclusiones de "Bifo" instauran el problema del otro, ya no geográfico sino diacrónico y generacional. Frente a esto y desde esa idea de la fenomenología del fin y la interminabilidad del proceso de devenir otro, recupera la figura de la Malinche y dice, luego de una batería de preguntas que articulan una vez más los desafíos que anticipa: "Estas son preguntas que solo Malinche puede intentar responder, por haberse abierto al otro incomprensible, traicionando a su pueblo y reinventado un lenguaje para poder expresar lo inefable" (2017: 358). La apuesta de "Bifo" se plantea desde ahí, el trabajo de expresar, capturar y posibilitar la acción sobre un territorio totalmente renovado.

Por su parte, ya en el prólogo a *En el enjambre*, Han sostiene, releyendo a Marshall McLuhan, que "algo semejante sucede hoy con el medio digital. Somos programados de nuevo a través de este medio reciente, sin que captemos por entero el cambio radical de paradigma" (2014a: 11). Así, estos dos filósofos se posicionan desde la retórica de la transformación y el pasaje, como podemos ver en algunos de los subtítulos de Han: "de la acción al tecleo", "del labrador al cazador", "del ciudadano al consumidor", "del sujeto al proyecto". En este último, el más significativo en el sentido señalado por "Bifo" en cuanto a la dimensión del cambio que no llegamos a ponderar, dice:

> hoy habrá que escribir de nuevo la ontología existenciaria de Heidegger, porque ya no creemos que somos un sujeto sometido; creemos más bien que somos un proyecto que se esboza, que se optimiza. El desarrollo del sujeto para convertirse en proyecto, sin duda, estaba ya en curso antes del desarrollo del

> medio digital. Pero digamos que *la respectiva forma de ser o de vida alcanza su desarrollo pleno por primera vez en un nuevo medio*. Hay una dependencia medial de la forma de vida. Es decir, por primera vez el medio digital consuma el proceso dentro del cual el sujeto se acerca al proyecto. (2014a: 71)

Este libro de Han termina con el apartado: "psicopolítica", en el que abre el juego para su próximo título.[1] En ese libro, pero veintitantos años después, llega a la misma conclusión a la que Gilles Deleuze llegará en 1990. A saber, que los teorías sobre la sociedad y el poder propuestos por Michel Foucaut, básicamente los que tematizan el poder del soberano y el biopoder, necesitan una redefinición. Han lo dirá en estos términos: "hoy se realiza otro cambio de paradigma. El panóptico digital no es ninguna sociedad biopolítica disciplinaria, sino una sociedad psicopolítica de la transparencia" (2014a: 106). En el siguiente "libro", se encarga de desarrollar por qué considera que estaríamos en un nuevo modo de producción, que Marx no pudo contemplar, y que instaura una "autoexplotación sin clases" (2014b: 18).

En concordancia con el diagnóstico de "Bifo", Han describe una instancia de poder que escapa de la "historia", en la medida en que escapa de la conciencia y la acción. Según él, el *Big Data* es un instrumento psicopolítico muy eficiente que permite adquirir un conocimiento integral de la dinámica inherente a la sociedad de la comunicación. Se trata de un *conocimiento de dominación* que permite intervenir en la psique y condicionarla a un nivel prerreflexivo (2014b: 25).

En esta línea, Han plantea que un paso clave entre la sociedad disciplinaria y la sociedad de control estaría dado por el paso de la estadística al *Big Data*, una nueva forma de estadística tan cargada de datos y de recopilación en tiempo real que implica un salto cualitativo en el que el control cambia de estrato y ya no necesita de teoría sociológica o ideología que le permita operar, se trata de un dominio aplicado en tiempo

1 Habría que cuestionar la idea de "libro" en Han, dado que solo se trata de libros porque tienen tapas y una editorial, Herder, que ha tramitado un ISBN. A cada uno de estos "libros" preferiría denominarlos capítulos de un libro en proceso.

real y reajuste constante. De ahí el paso de la *biopolítica* a la *psicopolítica*. Sin embargo, en esta nueva era, el acontecimiento sigue apareciendo, al menos para Han, como una posibilidad no probable ante la que el *Big Data* es ciego. La determinación de la historia vendría por este lado: "lo *singular*, el *acontecimiento* determinará la historia, el *futuro* humano. Así pues, el *Big Data* es *ciego ante el futuro*" (2014a: 113).

Lo llamativo, tanto en "Bifo" como en Han, es el vínculo que tienen con la necesidad de "una nueva lengua", como si en esta espera residiera tanto la posibilidad de captar y actuar sobre el presente como de suscitar el acontecimiento. Dice:

> Desde un comienzo, la filosofía está muy unida al idiotismo. Todo filósofo que genera un nuevo idioma, una nueva lengua, un nuevo pensamiento, habría sido necesariamente un idiota. Solo el idiota tiene acceso a lo *totalmente otro*. El idiotismo descubre al pensamiento un *campo inmanente de acontecimientos y singularidades* que escapa a toda subjetivación y psicologización. (Han, 2015: 119)

Frente a este diagnóstico, Han se conecta con los modos de despsicologización propios de determinadas experiencias, donde sigue a Foucault y se remonta a Bataille, Blanchot y Nietzche, que darían al sujeto la potencia de desubjetivizarse. "El arte de la vida significa matar la psicología y generar a partir de sí mismo y de la relación con las otras individualidades, esencias, relaciones, cualidades que no tienen nombre" (2014b: 117). Así es que ese arte de la vida se opone, se resiste, a la *psicopolítica*, en tanto esta se encarga de programar y controlar la psiquis en la actual sociedad de control. Siguiendo a Deleuze, hace una reivindicación del "idiota" y afirma que la comunicación es parte del poder, mientras que el "idiota" no comunica, sino que se "comunica con lo incomunicable".

> El idiotismo abre un espacio virginal, la lejanía que requiere el pensamiento para iniciar un hablar totalmente distinto. […] Una tensión vertical lo capacita para una concordia superior

> que lo hace receptivo para los acontecimientos, para las emisiones de futuro. (2014b: 124)

De ahí construye una oposición entre la inteligencia que funciona dentro del sistema y el idiotismo que tiene acceso a lo *totalmente otro*. Del lado de "Bifo", algo similar parece ser el plan que carece de plan: "El acto poético también puede ser la experimentación estética de un cambio en la semiotización del mundo" (2017: 161).

La pregunta sería cómo construir/crear algo en el "infierno de lo mismo". De algún modo de ahí viene la propuesta de Han, el idiotismo. Pero, al mismo tiempo, podríamos decir, de ahí la figura del editor o el curador. Por qué, porque es de suponer que idiotas existen y hacen cosas todo el tiempo, así como *acontecimientos improbables* son cancelados a cada momento en todos los órdenes de la naturaleza. Diríamos, lo improbable no es el acontecimiento que sucede todo el tiempo, lo improbable es que no sea automáticamente cancelado. La vida de Philip, su ruptura respecto de la sociedad de control y lo corto de su sobrevivencia fuera, de algún modo, nos aleccionan. Si el narrador hubiese estado abierto y hubiese sabido conjugar las preguntas, tal vez podría haber establecido algo más que estupefacción.

2.2. Sartori y la TV. 1997

Hay un libro que fue una suerte de clásico transicional, de alguien que hizo un aporte desde el fin de algo, cuando precisamente, como dice "Bifo", las cosas estaban deviniendo otras, nuevas. Giovanni Sartori comienza su libro, *Homo videns* (1997), desde la perspectiva de una "rapidísima revolución multimedia" y sin embargo localiza la importancia de la cuestión en el "tele-ver" y el "vídeo-vivir". La hipótesis es similar a la que hemos venido tematizando respecto del salto ontológico, aunque se centra en la televisión, un dispositivo que en los noventa, y sobre todo en los países que más rápido incorporaron la PC e internet, estaba en claro decaimiento. Sin embargo, hace hincapié en lo mismo: "la tesis de fondo es que el vídeo está transformando al *homo sapiens*, producto

de la cultura escrita, en un *homo videns* para la cual la palabra está destronada por la imagen" (1998: 11). Decimos que hace hincapié en lo mismo porque se centra en la transformación del "homo", aunque no coincida en qué es lo que está apareciendo. En general, también para "Bifo" y Han, con menor o mayor grado de proximidad, la desorientación es grande y solo hay acuerdo en lo transicional.

A lo largo del libro, Sartori se enfoca en la televisión y en el modo en que deteriora la capacidad de pensamiento -conceptual, occidental- de los que se forman con ella. En algunas apreciaciones, respecto de la diferencia entre televisión, cine y el "ordenador cibernético" se muestra desorientado, y no logra estimar críticamente a este último (1998: 32-33). Lo mismo sucede con la semiótica de las imágenes: "la imagen es pura y simple representación visual. La imagen se ve y eso es suficiente; y para verla basta con poseer el sentido de la vista" (1998: 35). Es claro, Sartori no logra construir una crítica de la imagen y esto no le permite traspasar este tipo de juicio y, por lo tanto, difícilmente podría dar cuenta de qué se trata este nuevo *homo-videns*.

Coincide con "Bifo" en el diagnóstico que sostiene que los niños interactúan más con máquinas, en su caso con la TV, que con el entorno familiar-humano. Así, sostiene que el "animal simbólico" recibe su *imprint*, su *paideia*, a través de imágenes. Sin embargo, es paradigmático de su posicionamiento que no pueda construir una lectura de las imágenes y se quede en cuestiones de contenido basadas en el contenido lingüístico. También hace afirmaciones de tinte moral, basada en una idealización de la razón occidental que, a esta altura, suena graciosa:

> Afirmo de nuevo que las posibilidades de Internet son infinitas, para bien y para mal. Son y serán positivas cuando el usuario utilice el instrumento para adquirir información y conocimientos, es decir, cuando se mueva por genuinos intereses intelectuales, por el deseo de saber y de entender. (57)

Más allá del posicionamiento de Sartori, de su falta de capacidad para entender los códigos de lo que critica y de, tal vez, un excesivo repliegue en Occidente que lo lleva a considerar el cambio ontológico del

homo sapiens como un retroceso, "una crisis de pérdida de conocimiento y de capacidad de saber" (61), no deja de sumarse a los que sostienen un cambio de orden ontológico propiciado por la técnica comunicacional. En su caso, la problemática central se centra en ideas de poder, pueblo y democracia que resultan tan legítimas como *naifs*.

En las conclusiones, afirma "el *homo prensilis* se atrofia en el *homo digitalis*. En la edad digital nuestro quehacer se reduce a pulsar botones de un teclado" (135). Así, en el modo de comunicarse y estar conectados, sostiene que el hombre se ha reducido a ser pura relación, "inmerso en el incesante flujo mediático". Por último, llega a una idea de *postpensamiento* y lo diferencia de los constructos de pensamiento irracionalista con respecto al pensamiento logocéntrico, en la medida en que solo se trata "de una pérdida del pensamiento, una caída banal en la incapacidad de articular ideas claras y diferentes" (147). Así, construye una atmósfera apocalíptica, en que el fin de algo se precipita y se coloca en un lugar al menos anacrónico frente al nuevo espacio en el que quiere constituirse como resistencia.

2.3. Deleuze, el topo y la serpiente. 1991

Como vimos, en *Psicopolítica* Han dialoga con el texto del que parecía implícito deudor *En el enjambre*. A tal punto lo hace que un capítulo es titulado "El topo y la serpiente", en referencia a las zoofiguras a las que apelara Gilles Deleuze en 1991 para imaginar el paso de la sociedad disciplinaria a la sociedad de control. Esta transición es simple de enunciar: el poder ya no necesita del cuerpo para constituirse y por lo tanto no necesita demarcar espacios, de allí que las instituciones señaladas por Foucault como entornos de reclusión vayan siendo cuestionadas, distendidas, en la medida en que no dejan de ser determinantes. Por qué el topo y la serpiente. Podríamos arriesgar: para salir de los entornos de reclusión, hay que pensar en alguien que trabaja sobre el territorio, que cava, hace boquetes a ciegas e intenta salir. La serpiente en cambio sale de qué, de dónde. ¿Deleuze estaba construyendo una

imaginería animalesca para dar cuenta de cómo se vinculan las ganas de salir con los espacios constitutivos del poder?

El par Michel Foucault-Gilles Deleuze construye un modo de entender el trío subjetividad-instituciones-poder que parte de las nociones de la biopolítica foucaltianas para pasar a lo que Deleuze, Burroughs mediante, entiende como una "sociedad de control". Por ese motivo, las instituciones paradigmáticas de la sociedad disciplinaria -escuela, cárcel, manicomio, fábrica- estarían en un proceso de "reforma" que no es más que una gestión de su agonía y una ocupación de la gente mientras "nuevas fuerzas están llamando a nuestras puertas" (116).

Todo el texto de Deleuze está constituido como la señalalización de un sistema de pasajes: de la disciplina al control, de la fábrica a la empresa, de la escuela a la formación permanente, del hospital al médico domiciliario; entre todas estas considera tal vez paradigmática a la del dinero, que pasaría de todas las monedas correlacionadas respecto del patrón oro a la eliminación de ese patrón: "el control refiere a intercambios flotantes, modulaciones que hacen intervenir como cifra un porcentaje de diferentes monedas de muestra" (118).

Es en ese momento, después de la enumeración de pasos, cuando pasa a la fábula e inserta al "viejo topo" y la "serpiente" como los animales propios de la sociedad disciplinaria y de control respectivamente. A través de la paráfrasis explica que:

> el viejo topo monetario es el animal de los lugares de encierro, pero la serpiente es el de las sociedades de control. Hemos pasado de un animal al otro, del topo a la serpiente, en el régimen en el que vivimos, pero también en nuestra forma de vivir y en nuestras relaciones con los demás. El hombre de las disciplinas era un productor discontinuo de energía, pero el hombre del control es más bien ondulatorio. (118)

Deleuze sostiene que se trata, a un mismo tiempo, de una revolución tecnológica y de una mutación del capitalismo. Entre los cambios, señala que el control "no sólo tendrá que enfrentarse con la disipación de las fronteras, sino también con las explosiones de villas miseria y

guetos" (120). Desde nuestra perspectiva actual, podríamos decir que "los barrios cerrados" se han constituido como una de las respuestas características. Como vemos, se trata de un texto fundacional que en sus escasas cinco o seis páginas armó lo que podríamos denominar el "índice" del pensamiento sobre la sociedad contemporánea.

Sin embargo, nos quedamos preguntando respecto del cierre -"los anillos de una serpiente son aún más complicados que los agujeros de una topera" (121)- y reinsertamos la pregunta: cuál es el vínculo entre la serpiente y el topo. Tal vez habría que considerar cómo el movimiento de uno y otro se relaciona con sus espacios de inscripción, el encierro de la tierra en contraposición con la libertad del aire. No daremos el paso interpretativo, pero pareciera que tanto las condiciones de control como los modos de resistencia posibles e implicados son de una gran sofisticación y que necesitan ser cartografiados, inventados y performados desde unas coordenadas que no son las del juego territorio-desterritorialización.

Un último comentario respecto de "Posdata sobre las sociedades de control": los subtítulos que estructuran el texto son "historia", "lógica" y "programa". Este último término, si bien no es tematizado, como tampoco los anteriores, parece ser clave para entender a las sociedades de control. Además de estas pautas generales, Deleuze emite una advertencia que retomarían Han y Bifo: la necesidad de generar nuevas armas y nuevos modos de resistencia para un nuevo tipo de dominación.

2.4. Haraway y Flusser (1985)

Durante los ochenta comenzó una fuerte reflexión en torno al impacto que produciría la masificación de las computadoras en sus versiones domésticas y personales. Desde perspectivas diferentes, Donna Haraway y Vilém Flusser abordaron la cuestión en sendas publicaciones de 1985.

En el ya clásico *Manifiesto para Cyborgs*, Donna Haraway señala el carácter de la "nueva revolución industrial" y la mutación del capitalis-

mo, que se basa en una transformación social-tecnológica propiciada por el desarrollo de la electrónica. Frente a esto, Haraway propone y construye al *cyborg* como un modo heterogéneo y ficticio de dar cuenta y habilitar subjetividades y experiencias de lo común desde las minorías de género, clase y raza. En cuanto a los modos en que el poder se distribuye y ejecuta, Haraway habla de la "informática de la dominación": "vivimos un cambio desde una sociedad orgánica e industrial hacia un sistema polimorfo de información, desde el trabajo al juego" (2014: 51). La diferencia en su modo de plantear las cosas reside en que el cambio no está indicado en términos del pasaje de un colectivo abstracto, de la dimensión de la especie y el género en términos biológicos, como es del *homo-faber* al *homo-lo-que-sea*, sino que lo detalla desde la particularidad y la enumeración. Así, ya sugiere antes del Deleuze de "Postdata para las sociedades de control", una nueva instancia en la que la *biopolítica* foucaltiana no alcanzaría para dar cuenta de las relaciones de control, poder y dominación y en gran medida coincide con lo que luego postularía "Bifo" respecto de la sensibilidad, la interconectividad orgánico-maquínica:

> No existen objetos, espacios o cuerpos sagrados por sí mismos, cualquier componente puede ser conectado con cualquier otro si la pauta y el código correctos pueden ser construidos para el procesamiento de señales en un lenguaje común. (2014: 55)

La cuestión del "lenguaje común" y el problema del código aparecen, para Haraway, como el problema en camino de resolución que permitiría el control instrumental de toda heterogeneidad. Y ese problema de "código" está inscripto y parcialmente resuelto en la electrónica y es a partir de ahí que esta última determina una serie múltiple y heterogénea de fenómenos y procesos que atraviesan nuestras vidas: las tecnologías de la comunicación, los estados modernos, las compañías multinacionales, el poder militar, los aparatos del estado de bienestar, los sistemas por satélite, los procesos políticos, la fabricación de nuestras imaginaciones, los sistemas de control del trabajo, las construcciones médicas de nuestros cuerpos, la pornografía comercial, la división

internacional del trabajo y hasta el evangelismo religioso (2014: 59). Por esta vía llega a la afirmación y solicitud de que, así como la ciencia y la tecnología construyen nuevas y más potentes maneras de dominio, necesitamos "fuentes frescas de análisis y acción política" (61). Lo llamativo del cambio ontológico generalizado que atravesamos radica, en términos estructurales, sobre la intensificación en torno a las relaciones de poder. De ahí que este cambio no implique un cambio sino un perfeccionamiento en los modos de la dominación y las instituciones características de la biopolítica aparezcan superadas, mejoradas.

En general, Haraway apela a la narrativa de ciencia ficción feminista para señalar a los "teóricos del cyborg", escritoras que construyen dispositivos ficcionales que permitirían construir la posibilidad de imaginar y encarnar otro tipo de alianzas y vínculos animal-humano-máquina para "codificar de nuevo la comunicación y la inteligencia para subvertir el mando y el control" (95), ya no en términos revolucionarios sino de subsistencia. Finalmente, y en la misma línea de lo señalado, Haraway dice que "no está claro quién hace y quién es hecho en la relación entre el humano y la máquina. No está claro qué es la mente y qué el cuerpo en máquinas que se adentran en prácticas codificadas" (100). De ahí que no haya separación ontológica fundamental entre máquina y organismo, entre lo técnico y lo orgánico.

Por su parte, Vilém Flusser señalaba también el advenimiento de un cambio ontológico, técnico y cultural en una serie de libros que surgieron a partir de que se instalara en Alemania, a fines de los setenta, después de vivir varias décadas en Brasil. La experiencia doble -la madurez con Edith Flusser en Europa y el presente de sus hijos y sus nietos en Brasil- lo puso a imaginar cómo sería su futuro, en algún punto nuestro presente. Entre las publicaciones que abordan esta cuestión, una de las principales es *El universo de las imágenes técnicas* (1985). El trabajo de Flusser es particular por su perspectiva y por su modo en cierto punto desarreglado respecto de la academia occidental, europeo-estudounidense, y de sus maneras de abordar ciertos problemas. Por ejemplo, Flusser, más allá de prestar atención a la transformación de la técnica suscitada por la informática, se remonta al desarrollo de la

fotografía para encarar la problemática del salto que se estaría realizando. Además, tiene una noción del hombre como especie inscripta en los modos de "hacer sentido" caracterizados por el predominio de la oralidad, la imagen o la escritura. En la línea que venimos remontando, no hay dudas de que fue Flusser uno de los pensadores clave, junto con Donna Haraway, para reflexionar desde la filosofía y la crítica de los medios, construida por Marshal McLuhan, reenfocadas en las cuestiones ya no vinculadas a la TV sino a la informática. Dado que recién se estaba desarrollando, Flusser trata de ponderar los alcances del cambio en proceso proyectando la vida de sus nietos y así construye una sociedad utópica, y distópica al mismo tiempo, a la que él declara aberrante en la medida en que no puede hacer pie ni sentirse a gusto. Se trataría de una sociedad interconectada con una realidad virtual de primer grado respecto de una realidad corporal/objetiva de segundo grado e importancia. Lo destacable en Flusser, más allá del grado de acierto en aquellas profecías, tiene que ver con el señalamiento de una nueva instancia ontológica, de la que Han tomará la noción de "proyecto" frente a "sujeto", que implica en pequeña escala un salto respecto de la sociedad que construyó y se sostuvo en torno a la imprenta y, a mayor escala, un salto respecto de la que se caracterizó por la escritura.

1967 y volver al futuro, 1985-2018

Hace cincuenta y un años, Marshall McLuhan, Quentin Fiore y Jerome Agel publicaban el icónico libro *El medio es el masaje*, en el que centrados en la TV y en el paso a un "más allá" de la sociedad caracterizada por la imprenta. También se enfocaban en el salto ontológico, técnico y cultural. Desde una particular apuesta plástica del libro y por momentos construyendo slogans, citaban a Alfred Whitehead: "Los grandes avances de la civilización son procesos que prácticamente destruyen las sociedades en las que se producen" (2015: 6-7). En ese momento, preocupados por los medios eléctricos, las películas, los satélites y los aviones, tematizaban sin embargo el salto ontológico vinculado con el

circuito eléctrico al afirmar que este es "una prolongación del sistema nervioso central" (40).

En un libro "reciente", de 2017, Nicolás Mavrakis sostiene:

> hay un debate largo y monocorde sobre la relación entre la tecnología y la exhibición, pero no sobre la tecnología y las formas en que se reescribe la intimidad, incluida la intimidad de la muerte. Y alrededor de este punto es probable que se trate nada más que de una cuestión generacional. Es comprensible que personas con cierta edad y con ciertos hábitos y competencias digitales -Boris Groys, sin ir más lejos, es al mismo tiempo un ensayista brillante pero un usuario nulo en Twitter- crean que en internet *todo* es exhibición, de la misma manera que personas de otras edades, con hábitos y competencias digitales distintas, *saben muy bien* que, lejos de haber desaparecido la intimidad adquirió una nueva gramática. (2017: 70, 71)

Esta soltura para abordar el cambio es paradigmática y tiene una extraña levedad. Como si la transformación imaginada previamente fuese de una magnitud (Haraway/Flusser), la comprobada paso a paso tuviese otra (de Deleuze a Han) y la vista en retrospectiva tuviese otra. Claro que en términos "fenomenológicos" estaríamos hablando de lo mismo, sin embargo, cada nueva generación, a medida que es concebida "después de", se constituye desde ahí y construye modos de "experienciar" propios.

Esos modos pueden resultar "aberrantes" y "apocalípticos" y desde la dimensión antropológica tal vez haya que admitir que se trata del fin y el inicio de *una* y *otra* "humanidades". Para los que ven el fin de algo, todo se tiñe de Apocalipsis. Para los que ven el principio, no hay Génesis, solo cambios de gramática. Ahora bien, desde la necesidad de un giro antropológico que nos permita dar cuenta y reapropiarnos de nuestro devenir-otros constante, quizá estemos en condiciones de dar un nuevo sentido a *las humanidades* para quitar los prefijos post-lo-que-sea que caracterizan los modos de pensar que vienen desde el pasado. Ese término que involucra una serie de saberes y disciplinas con la Humanidad, tendría que correr el origen de su plural. *Humanidades*, ya

no humanidad, ni post-humanidad. Entre los que en cierta medida retoman el carácter crítico-propositivo que pudo haber tenido Haraway en los ochenta, los que se preguntan cómo construir y sostener esas otredades frente al *infierno de lo mismo*, son los itinerantes y anónimos miembros del grupo *Tiqqun*, que quedará para un próximo artículo una lectura de sus propuestas.

En este marco, volvemos a la novela de Bärfuss. El espacio de autonomía abierto por Philip en su vida respecto del circuito de comunicación-vida-capitalismo actual lo llevan directo, en menos de cuarenta y ocho horas, a la muerte. Sin embargo, esas horas son las horas de la inmanencia:

> Él estaba allí. Más no necesitaba hacer, y comprendió por qué en ello residía la felicidad. Él era uno con su aliento, pues pronto se había dado cuenta de cuán poco servía enojarse, preocuparse, pensar más allá del siguiente paso. Todo ello le impedía vivir el momento. Y vio lo que no había visto nunca. (133)

Diríamos -estamos a esta altura en la crítica política- que Bärfuss se mantiene en la etapa de "divulgación de ideas", del estudio simulado de un caso: alguien se escapa de la sociedad de control. "Novela de tesis" que se pregunta qué pasa si un hecho fortuito se encadena con otro y esto lleva a que un personaje ya no atienda el celular y, en cambio, se deje llevar por los estímulos concretos y directos. Esta literatura, sin embargo, está atrás del pensamiento sobre la sociedad, no lo tensa, no construye herramientas como las que sí construye la ciencia ficción feminista para la imaginería del *cyborg* de Haraway. Como crítico/teórico de la literatura, tal vez la tarea no solo consista en encontrar nuevos objetos que satisfagan la búsqueda de novedad propia de las políticas académicas, sino acompañar y leer aquellos que ofrecen alternativas, generan espacios de disidencia, constituyen modos de vida otros, para que no caigan en saco roto y solitario como el cuerpo de Philip porque, está claro, lo que lo lleva a la muerte no es la salida, el estar fuera, lo que lo lleva a la muerte es la falta de cómplices.

Bibliografía

Berardi, Franco "Bifo" (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.

Deleuze, Gilles (1991). "Postdata sobre las sociedades de control". En Christian Ferrer (comp.) *El lenguaje libertario*. Montevideo: Nordan, pp. 114-121.

Fischer, Mark (2016). *Realismo capitalista*. Buenos Aires: Caja Negra.

Flusser, Vilém (2015). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra.

Han, Byung-Chul (2014a). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.

Han, Byung-Chul (2014b). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.

Haraway, Donna (2014). *Manifiesto para Cyborgs*. Mar del Plata: Puente Aéreo.

Mavrakis, Nicolás (2017). *La utilidad del odio. Una pregunta sobre internet*. Mar del Plata: Letra Sudaca.

McLuhan, Marshal; Fiore, Quentin; Agel, Jerome (2014). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Buenos Aires: La marca.

Sadin, Erik (2017). *La humanidad aumentada*. Buenos Aires: Caja negra.

Sartori, Giovanni (1998). *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Barcelona: Taurus.

Tiqqun (2015). *La hipótesis cibernética*. Buenos Aires: Hekht.

Viveiros de Castro, Eduardo (2015). *Metafísicas canibais*. San Pablo: Cosacnaify.

Williams, Raymond (2009 [1977]). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

SECCIÓN 2

En busca de la memoria perdida

Adriana Badagnani

Regine Robin, desde una matriz indudablemente benjaminiana, intenta reflexionar sobre la construcción de una memoria saturada, anquilosada y museificada. A su juicio, el triunfo de los estudios de la memoria coincide con su momento de mayor fragilidad. Para escapar a los peligros que este tipo de memoria entraña, Robin intenta recuperar otra matriz de la historia olvidada, aquella que tiene que ver con dejar de lado la perspectiva teleológica para recuperar una dimensión del tiempo en la que se incluyan los pliegues, los saltos y los anacronismos. Donde, además, se reivindique el uso de la ficción, de lo autobiográfico y se revalorice la escritura. Este ejercicio de recuperar un tipo de memoria perdida dará lugar a un ensayo peculiar para el mundo académico como es *La memoria saturada* (2003).

El esfuerzo teórico e histórico de Regine Robin es notable a lo largo de las más de quinientas páginas de su ensayo *La memoria saturada*. Sin embargo, el centro de su trabajo se encuentra, a mi juicio, en el apartado de su libro titulado "Representar, figurar la Shoá" en el que disecciona los diferentes discursos en torno a este acontecimiento fundamental. Una parte relevante de este capítulo está dedicado al teórico Georges Didi-Huberman por el hecho de haber sido el curador de la muestra *Imágenes a pesar de todo*, realizada en París en el 2001. Al igual que en su análisis de la obra fundante de Primo Levi, *Trilogía de Auschwitz* (2012), Robin insiste en el hecho de que lo real no puede ser convocado sin un encuadre, sin un dispositivo.[1] A partir de aquí Robin retomará el

1 Levi presenta su trabajo como un intento de contar las cosas tal como ocurrieron, sin artificios. En contraposición, Jorge Semprún demuestra que narrar la Shoá implica la capacidad de ser escuchado, de ser comprendido y de ser creído. Implica dar a

debate sobre la representación de la Shoá[2] dándole, en primer lugar, la palabra a Lanzmann que, a propósito de los films *La lista de Schindler* y *La vida es bella* concluyó:

> El Holocausto es único en el hecho de que edifica a su alrededor, en un círculo en llamas, el límite que no se puede franquear porque cierto absoluto horror es intransmitible; pretender hacerlo es volverse culpable de la transgresión más grave. La ficción es una transgresión, yo pienso profundamente que hay una prohibición de la representación. […] Ahora bien, reconstruir, en cierto modo, es fabricar archivos. Y si yo hubiera encontrado un film existente -un film secreto porque estaba estrictamente prohibido- rodado por un SS y que mostrara cómo 3000 judíos, mujeres, hombres, niños, morían juntos, asfixiados en una cámara de gas del crematorio de Auschwitz, si hubiese encontrado eso, no sólo no lo habría mostrado, sino que lo hubiera destruido. (Robin, 2012: 335-336)

Este pasaje citado por Robin muestra, indudablemente, el centro del debate sobre la Shoá, el punto nodal de los acuerdos y desacuerdos en torno a la cuestión. En opinión de Robin, existe una posición teó-

entender lo inverosímil, algo que trasciende lo humano. A su juicio esto es imposible sin narrar la historia, sin recursos narrativos válidos. En esta dicotomía de entender el pasado, Robin toma partido decididamente por la perspectiva de Semprún (2004). El éxito del relato de Levi, a contramano de sus propias pretensiones, tiene que ver con lo logrado que es su escrito de los campos de concentración y exterminio.

2 A lo largo del presente trabajo utilizaremos el término Shoá. Siguiendo a Giorgio Agamben (2017) entendemos que este vocablo es preferible a Holocausto por las implicaciones religiosas y éticas que los términos conllevan. Holocausto se refiere, en la tradición del Antiguo Testamento, a ofrecer el propio cuerpo a manera de sacrificio. De esta forma parece sugerirse que el pueblo judío había sido sindicado, de alguna manera, para el sacrificio. En cambio, Shoá, al hacer referencia a catástrofe, indica una desgracia que carece de razones para el pueblo que la padece. En opinión de Agamben continuar utilizando el término Holocausto muestra insensibilidad o ignorancia de las implicancias de la cuestión. Igualmente, en el universo anglosajón el uso de este término es muy extensivo, por lo que mucha bibliografía traducida del inglés continúa utilizándolo aunque se trate de trabajos de especialistas.

rica y ética en Lanzmann que sostiene la obscenidad del proyecto de comprender. En este punto, Lanzmann niega tanto la posibilidad de la ficción como de lo documental.

Esta discusión remite a otra, que es la dada entre Jean Luc Godard y Gérard Wajcman en 1998 reproducida por *Le Monde*. Godard sostenía que era imposible que no existieran imágenes de las cámaras de gas, y que era preciso encontrarlas para poner fin a la locura negacionista. A lo que Wajcman replicó que esta argumentación daba lugar, justamente, a los negacionistas porque, en la medida en que estas imágenes no aparecieran, aquellos podrían afirmar que eso era porque la fabricación de cadáveres no había existido, además de que ese querer tener imágenes de todo habla de la seducción hipnótica de lo visual de la época en que vivimos. Es decir, el exhibir las imágenes impúdicas hablaría más de nuestra época corrompida por el poder de la imagen y la necesidad de mostrar lo infigurable, que de la Shoá.

Este debate se reavivará en el caso de la muestra de Didi-Huberman. Se trata de cuatro imágenes tomadas en el crematorio 5 de Birkenau. La primera muestra a mujeres desnudas avanzando por el bosque de Birkenau esperando para entrar a la cámara de gas, la segunda y la tercera captan el trabajo cotidiano de incineración de montones de cuerpos al aire libre; la cuarta es difícil de identificar. El trabajo de los Sonderkommandos[3] era absolutamente secreto, no estaban en contacto con otros reclusos y eran periódicamente eliminados para ser reemplazados por otros. La indecible desesperación que debieron padecer estos sujetos queda retratada en el acto de tomar infinitos riesgos para hacerse de una cámara para tomar estas imágenes, en un acto que de-

3 Los Sonderkommandos eran escuadrones especiales encargados de llevar adelante la solución final. Dado el carácter secreto de la operación, estos comandos estaban aislados del resto de la población de los campos. Primo Levi coloca a estos comandos en el centro de lo que él denomina "zona gris", es decir, como las condiciones de supervivencia que incluyeron una confusión entre víctimas y victimarios. El hecho de que los integrantes de los sonderkommandos fuesen judíos es, a juicio de Levi, el acto de mayor crueldad nazi. De hecho, el acto fundante de un nuevo escuadrón consistía en el gaseo y cremación del anterior sonderkommando.

bió haber incluido un contacto con miembros de la Resistencia polaca con el objetivo de enviar esas imágenes lo más lejos posible y salvarlas del aparato de destrucción y negación nazi. Es, sin lugar a dudas, en homenaje a este esfuerzo que Didi-Huberman titula la muestra *Imágenes a pesar de todo*. A pesar de todos los mecanismos instrumentados para que estas no existieran, a pesar de todos aquellos que dijeron que estas fotos nunca serían encontradas por lo que la Shoá nunca podría ser probada, a pesar, incluso, de todos aquellos que dijeron que estas imágenes no debían ser mostradas, Didi Huberman las exhibe y nos conmina a pensar a partir de ellas.

Sin embargo, las fotografías son muy malas, por lo que para su publicación se precisaron de retoques para hacerlas comprensibles por quienes las observan. En la primera el área inferior izquierda fue ampliada y reencuadrada. Pero además, las caras desdibujadas fueron reinventadas y los cuerpos retocados. Esta edición, como si de fotos en revistas frívolas se tratara, fue considerada por muchos aberrante. En opinión de Robin:

> Todo transcurre como si lo real, por sí solo, no pudiera ser convocado sin un encuadre, sin un dispositivo, ya sea el de la ficción o el del retoque, de la manipulación explícita o implícita, sin una puesta en escena.[...] Didi-Huberman sospechaba que iba a padecer los fragores de toda una parte de la crítica, de numerosos filósofos e intelectuales, de directores de teatro y de cine, por haber defendido el principio de la exposición de esas fotos y su carácter de "instantes de verdad" a pesar de todo. (Robin, 2012: 335)

Dentro de estos críticos se encontrará Wajcman, quien argumentará que la ausencia de imágenes era la prueba de la falta de pruebas, lo que da la palabra a los testigos, siendo su recordar y su puesta en palabras lo verdaderamente valioso, no unas fotos retocadas a las que queremos aferrarnos en un mundo de imágenes. Sobre todo porque, al parecer de Wajcman, hay que rendirse ante la evidencia de que en estas imágenes no hay nada que ver, no muestran el pasaje entre la vida y la muerte,

no nos permiten entender el mecanismo de esta muerte burocrática, ni demuestran el proceso de la fabricación de cadáveres (Wajcman, 2011).

Pese a las críticas las imágenes están allí, y luego de la temporalidad de la muestra, quedan impresas en el libro homónimo de Didi-Huberman, confrontándonos con que la prohibición de mostrar las imágenes se transformaría en un problema de censura o autocensura. Es entonces que podemos preguntarnos sobre las razones por las que se alzaría esta prohibición de representación de la Shoá. De esta forma Jean-Luc Nancy se cuestiona si los fundamentos de esta imposibilidad tendrían que ver con lo religioso, lo técnico, lo epistemológico o lo estético.

Pero tal vez mayor escándalo que el suscitado por la muestra *Imágenes pese a todo*, fue el desarrollado alrededor de *Reflejar el mal, la imaginería nazi en el arte reciente* realizada en New York en el Museo Judío en el 2002. Se trataba de la obra de 13 artistas jóvenes, es decir, no contemporáneos de la Shoá sino pertenecientes a la generación siguiente, que inscriben en su obra elementos de la imaginería nazi, o mejor aún, del estereotipo del discurso social sobre el nazismo. A su vez, estos estereotipos son puestos en contacto con los elementos de la sociedad de consumo mostrando que, donde todo es mercancía, no existe zona sagrada. Es decir, es natural que en un siglo pornográfico la memoria haya sido maltratada y que la sociedad de consumo haya fabricado una imaginería del mal trivializada, atravesada por sus propios defectos constitutivos. La edad de los artistas de la muestra, entonces, pone en escena aquella memoria mediática saturada de films, de historietas, de series y de publicidades a los que ellos mismos estuvieron expuestos.

En opinión de Robin, esta muestra arriesgada nos obligaba a hacernos preguntas nuevas, a escapar a las prohibiciones de figuración impuestas y a salir de la trivialización de la Shoá en que las obras consensuadas suelen caer.

La obra de Piotr Uklanski consiste en 166 reproducciones gigantes de estrellas de Hollywood que encarnaron a nazis, mostrando como estas imágenes conformaron un imaginario popular sobre el nazismo estetizado, erotizado y varonil. La obra señala entonces la paradoja de que ante la prohibición de imágenes del nazismo, aquellas que las ge-

neraciones siguientes tienen de este período obtienen su referente del cine, con figuras que son profundamente masculinas y bellas.

Otra instalación de la misma muestra tiende a reforzar esta intuición desarrollada por Uklanski, en la comparación entre fragmentos del film de Riefensthal e imágenes publicitarias de Calvin Klein. En este mismo orden, ya Susan Sontag en su ensayo *Sobre la fotografía* de 1975 se inquietaba por la fascinación del fascismo asociado a un triunfo en el terreno estético. Esto es, ¿eran todos los SS jóvenes arios de marcada belleza? La prueba concreta es que, comenzando por su propio líder, este ideal no se inscribía en la realidad pero el triunfo del nazismo residiría en que logró inscribir ese horizonte nunca logrado (que para hacerse tangible implicaba la eliminación de las razas inferiores) en nuestro imaginario.

Otro recurso de la exposición consistió en el uso de juguetes, como en el trabajo de Zbigniew Libera que construyó la maqueta de un campo de concentración con Lego, mostrando que ya no es posible la inocencia siquiera en la niñez. De allí que la película *La vida es bella* (Roberto Benigni, Italia, 1997) o el relato *El niño con el pijama a rayas* (Mark Herman, EE.UU., 2008) intenten ser una reparación remitiéndonos a un mundo no contaminado de la historia que no podría existir. Así como Th. Adorno proclamaba que no puede haber poesía después de Auschwitz, Libera parece decirnos que tampoco puede haber niñez cándida. De esta forma el artista puede estar mostrando sus propias influencias, una niñez marcada por una memoria de sobredosis del nazismo que invadió hasta el espacio lúdico.

> Los juguetes con sus connotaciones infantiles, miman, simulan la ignorancia, un simulacro de ignorancia que libera ese "saber sentido" que interceptaba la sobredosis de informaciones del relato adulto. El dominio, entonces, no es ya epistemológico, no se focaliza ya sobre lo que ha ocurrido, sino que es performativo, tiene relación con las emociones provocadas por lo que ha ocurrido. Sólo mediante ese trabajo de un saber que no viene de afuera, que no es consumido en forma pasiva sino sentido, siempre nuevo y siempre por rehacer, quienes deben

> ser conmovidos por el Holocausto lo serán realmente. (Van Alphen, 2002: 82)

Esta muestra nos confronta entonces con la manera en que trabajan las posmemorias. El concepto de posmemorias fue desarrollado por Marianne Hirsch en su libro *Family Frames* (1997) para designar las formas de memoria de quienes crecieron imbuidos en los relatos de una época, pero que no fueron testigos directos de ellos:

> La posmemoria está separada de la memoria por una distancia generacional, y de la historia por una relación de emociones personales. La posmemoria es una forma muy poderosa y muy particular de memoria, precisamente porque su relación con los objetos y las fuentes no está mediatizada por recuerdos, sino por una investidura imaginaria y por la creación. Ello no significa que la memoria no sea ella misma mediata, pero esta última está más directamente relacionada con el pasado. La posmemoria caracteriza la experiencia de quienes crecieron envueltos en relatos, en acontecimientos que precedieron a su nacimiento, cuya historia personal estuvo como evacuada por las historias de las generaciones precedentes que vivieron acontecimientos y experiencias traumatizantes. (Hirsch, 1997: 22)

Esta idea de posmemorias ha generado profundos debates entre quienes consideran que es un concepto heurísticamente valioso y quienes entienden que es una invención superflua vacía de contenido. Entre estos últimos se cuenta Beatriz Sarlo que en *Tiempo pasado* (2005) entiende que la memoria de segunda generación, al no dar cuenta de una experiencia, no califica como una forma de memoria válida sino como una ficción como cualquier otra. Sin embargo, sus reparos teóricos se topan con la realidad de formas específicas de trabajar con el arte y la memoria que no pueden ser homologados ni a los testimonios de los testigos, ni a formas de mera ficción. Esto es así porque estas memorias no están vacías de experiencia sino que la experiencia es la narración del trauma de la generación precedente. De esta forma, es justamente la falta de experiencia propia, la incapacidad de esta generación de po-

seer experiencias, lo que va a constituir la marca de estos artistas. En este sentido, resulta productiva la disquisición de Giorgio Agamben en *Infancia e historia* (2007) que retorna a la noción benjaminiana de cómo los hombres llegaron mudos del campo de batalla. Lo traumático, en lugar de acrecentar la narración, había articulado su propia imposibilidad, la carencia de experiencia. Así sentencia:

> Por eso, si bien su condición es objetivamente terrible, nunca se vio un espectáculo más repugnante de una generación de adultos que tras haber destruido hasta la última posibilidad de una experiencia auténtica, le reprocha su miseria a una juventud que ya no es capaz de experiencia. (Agamben, 2007: 12)

Estas formas de memoria aparecen entonces tensionadas por una contradicción: si por una parte muestran una fidelidad o lealtad hacia el deber de memoria, a la necesidad de continuar transmitiendo esas memorias traumáticas, por otra parte, aparece el reclamo a la generación anterior por romper las condiciones de posibilidad de una experiencia propia para la siguiente. De esta forma, en opinión de Robin:

> Los artistas, escritores, arquitectos van a utilizar todos los medios, todos los soportes para expresarse y dar cuenta de una transmisión difícil y frágil, de una experiencia que no han conocido, pero cuyo mal transportan en ellos, así como su herida, un duelo que no pueden hacer. (Robin, 2012: 351)

Es entonces sintomático que sea la propia Robin la que reivindica la validez de la idea de posmemorias, porque sin lugar a dudas es un concepto que la interpela en su rol de hija de un militante comunista, de escritora de una ficción que puede ser definida como posmemoria, y de una teórica de las nuevas formas de trabajar con la memoria. Resulta muy productivo que Robin no busque negar esta interdependencia sino que construya una teoría plagada de ejemplos en films, novelas y anécdotas personales en un plano de igualdad.

El ser hija de un militante comunista que estuvo involucrado en el torbellino del siglo XX, en aquellas ideas y acontecimientos que, al

decir de Eric Hobsbawm (1995), estructuran y dan sentido al mismo, conducen a Robin a escribir el relato *El caballo blanco de Lenin* que constituye una forma de posmemoria en la medida en que es, a la vez, un relato de una experiencia mediada por el relato de su padre, a la par que de la experiencia propia que supuso crecer en medio de aquellos metarelatos sobre la revolución. De forma paralela y por esta razón, Robin, ahora como teórica, es sensible para captar la peculiaridad de otras formas de posmemorias en la que el pasado no llega a convertirse en tal. El preámbulo de *La memoria saturada* se titula "Como si el pasado nevara sobre nosotros", mostrando cómo la imagen cristalizada del siglo XX que proponía Hobsbawm parece desmoronarse con la caída del muro. Tener antepasados comunistas se transforma en un pasado tan vergonzante como tener parientes nazis, y por tanto, la imagen de la propia vida debe resignificarse.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2007). *Infancia e historia, Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Agamben, Giorgio (2017). *Lo que resta de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Didi-Hueberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual y Holocausto*. Buenos Aires: Paidós.

Hirsch, Marianne (1997). *Family frames. Photography Narrative end Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

Hobsbawm, Eric (1995). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.

Levi, Primo (2012). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: Océano.

Robin, Régine (2012). *La memoria saturada*. Buenos Aires: Waldhuter.

Sarlo, Beatriz (2011). *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires. Siglo XXI.

---------- (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Semprún, Jorge (2004). *La escritura o la vida*. Buenos Aires: Tusquets.

Sontag, Susan (2005). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.

Wajcman, Gerard (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.

Digitales:
entidades e intimidades en la era de Internet

Candelaria Barbeira

"¿Por qué no eliges un nombre más descriptivo para tu *playlist*?", dijo un día *Spotify* en la pestaña de "Canciones recomendadas". Armar listas de reproducción es un hábito que no nació con las aplicaciones de música vía *streaming*. Sin embargo, la utilización de esta metodología para escuchar canciones se amplió con la difusión de la plataforma que tiene, parafraseando un canal de cable de los noventa, mucha música. El enorme caudal es puesto a nuestra disposición de forma customizada a través de *playlists* que, podemos pensar, mecanizan las formas del consumo musical. Tal es la queja que eleva Eduardo Santos en el medio digital *Noisey*, donde se refiere a las recomendaciones de la aplicación, organizadas en paquetes de canciones que "a diferencia de otras listas —que por lo menos son curadas por un ser humano pensante—, se alimentan por medio de un algoritmo que miedosamente le sabe pegar a la música que nos gusta".[1] La pregunta es ¿por qué el 'miedo' a que un algoritmo decodifique nuestras preferencias musicales? ¿Por qué enorgullecernos de que *Spotify* no comprenda nuestro criterio para armar una lista de reproducción?

Uno de los conceptos más difundidos de Pierre Bourdieu es el de *habitus*, entendido como aquellas estructuras estructurantes estructuradas, o sistema de disposiciones adquiridas por aprendizaje implícito o explícito, que determinan cómo percibimos el mundo e intervenimos en él.[2] A la luz del *habitus*, las predilecciones y gustos que podrían pen-

1 <https://noisey.vice.com/es_co/article/ywzdvm/aunque-sean-utiles-esas-listicas-de-spotify-estan-mecanizando-la-forma-en-la-que-consumimos-musica>

2 En *Razones prácticas* Bourdieu propone el concepto de *habitus* como el de "disposiciones" o "sistema de desviaciones diferenciales que define las diferentes posiciones

sarse en la esfera de la personalidad aparecen construidos por instancias culturales externas: aquello del entorno que nos programa pierde transparencia o, mejor dicho, la gana. El subjetivismo que se encuentra, no sin cierto dejo romántico, detrás del culto a la personalidad, se presenta así como resultado de una serie de operaciones, en tanto aquello que nos distingue y aparece más como consecuencia que como causa.

Spotify hace un corte sincrónico en el proceso de formación de nuestro gusto/hábito de consumo. Tácitamente nos mapea y convierte nuestro albedrío en una ecuación. Si el algoritmo nos entiende no es porque posea rasgos humanos sino, quizá, porque revela lo que de algoritmo hay en nosotros. Porque, si buscamos explicaciones a nuestro comportamiento, las respuestas se convierten en abstracciones de lo particular y ciertas sensibilidades se ven ofuscadas al ver que su singularidad responde a un engranaje predecible, ajeno a voluntades y subjetividades: nos volvemos menos individuos y más máquinas de la especie de la psiquis humana. A su vez, la idea de que la suma de nuestras preferencias musicales pueda ser decodificable, e incluso anticipada, por un software puede ser inquietante. ¿Qué nos inquieta? El miedo a lo desconocido, más todavía cuando *lo desconocido me conoce*. Algo incógnito (no identificado, oculto) sabe sobre mí y no estoy seguro/a de qué ni cuánto: me ve y no lo veo, soy un objeto ante su mirada, nos conoce/sabe, por ende tiene poder sobre nosotros.

De hecho, y por insistir con las *playlist*, la campaña publicitaria de *Spotify* lanzada bajo el lema "Gracias, 2016. Fue raro". Se basó en interpelar a los usuarios haciendo referencia a la información sobre sus prácticas de consumo: una gigantografía, por ejemplo, anunciaba: "Querida persona que armó una *playlist* llamada 'Una Noche con Jeb

en las dimensiones mayores del espacio social [al que] corresponde un sistema de desviaciones diferenciales en las propiedades de los agentes (o de las clases construidas de agentes), es decir en sus prácticas y en los bienes que poseen. A cada clase de posición corresponde una clase de *habitus* (o de aficiones), producidos por los condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente y, a través de estos *habitus* y de sus capacidades generativas, un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre sí por una afinidad de estilo" (1997: 19).

Bush onda él es una Chica Bond en un Casino Europeo', tenemos muchas preguntas"; otra, "Querida persona en el *Theater District* que escuchó la banda de sonido de Hamilton 5.376 veces este año, ¿nos conseguís entradas?".[3] No importa si las anécdotas citadas (si los interlocutores especificados) son verídicas o no; lo que importa es que hacen ostensible el registro de información de consumo al que, además, el usuario no posee acceso. Por otra parte, la campaña no utiliza el término "usuario" sino "persona" (*Dear person*) y se mencionan datos particulares como la localización, en el ejemplo anterior, o el género. Apelan a la política (la cantidad de personas que escucharon "It's the End of the World as We Know It" el día que se votó el Brexit); pero, sobre todas las cosas, invocan la intimidad, la información sobre el usuario que un día puede aparecer en la vía pública y con letras gigantes: "Querida persona en Los Ángeles que escuchaste la *playlist* "Forever alone' durante cuatro horas el día de San Valentín, ¿estás bien?". Con estas alusiones, que funcionan como provocación, y con una apuesta publicitaria a la anti-demagogia, la empresa se convierte en el *troll* de sus usuarios.

El tema que subyace a lo anecdótico es el rol de los algoritmos, cuya definición amplia los presenta como secuencias de pasos lógicos ordenados para resolver un problema específico. En su ensayo sobre Internet, Nicolás Mavrakis se pregunta "¿Habitamos un tiempo que delega en las máquinas el trabajo de pensar?" (2017: 38). Podríamos leer una respuesta por parte del filósofo francés Éric Sadin, quien destaca la progresiva autonomía de los algoritmos para tomar decisiones, rasgo que asemeja a sujetos, en la siguiente caracterización:

> Son tipos de *criaturas* ya no dotadas de conciencia, sino de un tipo de "vida *autónoma*", y que están llamadas a deambular sin fin en el seno de entornos artificiales y a "tomar *decisiones*" en

3 <http://lacriaturacreativa.com/2016/12/13/spotify-utiliza-los-datos-mas-raros-usuarios-esta-divertida-campana/>;<https://www.fayerwayer.com/2016/11/spotify-lanza-nueva-campana-gracias-2016-ha-sido-un-ano-raro/>;<http://www.excelsior.com.mx/global/2016/12/15/1134575>

> función de los acontecimientos "vividos". Son "*individuos*" emparentados con entidades orgánicas, humanas o animales, con el matiz decisivo de que no muestran ningún perfil reconocible o, menos aún, localizable en alguna zona identificada. Son sustancias imperceptibles e insituables, que no están fijas en las nubes de los servidores ni a lo largo de las redes, tampoco en la fusión de las calculadoras, sino que se despliegan, en apariencia simultáneamente, en el conjunto de estas regiones, revelando una "trama fisiológica" compleja e indefinidamente en fuga. (2017: 108-109) (Nuestro destacado)

"Cuando empezamos a pensar por ustedes, […] [su civilización] se convirtió en nuestra civilización" decía el agente Smith, software lugarteniente de las máquinas que vencieron a los humanos en *The Matrix* (1999). En lugar de pensarlo en términos antagónicos, Sadin considera que el desarrollo de la tecnología reciente ocasiona un acoplamiento humano-maquínico, que trae aparejada una progresiva disolución del sujeto moderno, concebido en su carácter de ser singular y libre, plenamente consciente y responsable de sus actos. Las elecciones, que las personas delegan en las formas complejas de tecnología, implicarían la renuncia a ejercer el albedrío.

"La vida sigue siendo un factor analógico, y no existe algoritmo de programación capaz de ejercer por sí mismo un efecto sobre ella" leemos en un cuento de Sebastián Robles (2017: 25). Por fuera de la ficción y como contrapartida, Matthias Spielkamp propone en una nota para el *MIT Technology Review*: "Unámonos para evitar la discriminación de los algoritmos que nos gobiernan" (2017). La arenga se debe al caso de un software de evaluación de riesgos utilizado por el gobierno de Estados Unidos para predecir qué criminales tienen mayores probabilidades de reincidir, cuyos resultados son tomados en cuenta para decisiones judiciales. La polémica se produjo cuando una organización de noticias, sin fines de lucro, analizó dichas predicciones. Detectaron que, cuando acertaban, presentaban la misma tasa de éxito respecto de la reincidencia de los acusados blancos y negros; sin embargo, cuando

el algoritmo fallaba, el error era distinto para la población afroamericana.

Boris Groys, por su parte, plantea otra faceta del carácter sesgado de los algoritmos. En su rol de teórico de los medios, sugiere que la colectivización de la escritura que lleva adelante Google podría llegar a entenderse como realización del programa deconstruccionista; sin embargo, aquí no se trata de una práctica infinita e incontrolable, en tanto "los algoritmos de búsqueda de Google no son infinitos sino finitos y materiales, sujetos a la apropiación, control y manipulación de la corporación" (2015: 126). En este sentido, se perfila como un vaticinio cada vez más preciso el panorama que Gilles Deleuze plasmaba en 1990 sobre las sociedades de control, caracterizadas por un nuevo régimen de dominación a través de máquinas informáticas y ordenadores (Deleuze, 2012).

El arte como mecanismo o la creatividad artificial

También Groys plantea que, a partir de Duchamp y los *ready made,* la obra de arte comenzó a deslindarse del trabajo manual del artista: la producción de un artefacto resulta equiparable a la selección y exhibición de materiales ya creados, colapsando la división entre artistas y curadores (50). Ahora bien, otras contingencias surgen cuando aquello que se muestra ya pertenecía a la esfera artística y del *copyright*. En 2008 el compositor alemán Johannes Kreidler registró una performance en vivo de "Product Placements", una pieza de treinta y tres segundos que contenía 70.200 *samples*.[4] La verdadera performance, sin embargo, sería otra y tendría lugar en la oficina germana que gestiona los derechos de propiedad intelectual musical, la *Gesellschaft für musikalische Aufführungs*. Ésta obliga a registrar todo material que se tome de una obra ya existente, no importa cuán mínimo sea.[5] Kreidler, entonces, se

4 <https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=nYqnaiQpe1c>

5 <https://www.youtube.com/watch?v=EAptRZlwziA>

presentó ante la oficina (y la prensa) con un camión que trasladaba los 70.200 formularios correspondientes a los fragmentos musicales utilizados. De esta manera, puso en debate la necesidad de actualizar las normas que regulan la producción artística a las contingencias de los nuevos medios digitales de producción, aunque la "novedosa" técnica de sampleado (aquí llevada al extremo) se haya venido implementando durante los últimos cincuenta años aproximadamente.

La problematización de la autoría y el *copyright,* por parte de Kreidler, no quedó ahí. Al año siguiente el compositor, quien de forma paralela se dedica al desarrollo de *pure data*, recibió un pedido por parte de un reconocido festival para una pieza, por la cual obtendría una remuneración de dos mil dólares.[6] Desligándose de la vieja concepción del cuerpo del artista como un "cuerpo-para-el-trabajo" (Groys, 2015), el alemán le encargó a un compositor chino el primer movimiento de la obra, con la condición de que siguiera el "estilo Kreidler". Para el segundo movimiento, contactó a un programador multimedia indio, quien debió crear un software para generar partituras también al "estilo Kreidler". Por el primer trabajo pagó treinta dólares. Por el segundo, quince. Con un costo de producción final de aproximadamente noventa dólares, la pieza resultante se tituló *Fremdarbeit* (cuya traducción aproximada sería "Servicios externos") (Dunn, 2013).

Ahora bien, deberíamos preguntarnos qué sucede con la instancia de recepción, y no ya de producción de las obras generadas por dispositivos tecnológicos. Un equipo de investigadores del Laboratorio de Arte e Inteligencia Artificial de la Universidad de Rutgers, Nueva Jersey, llevó a cabo un experimento para comparar la respuesta de humanos ante el arte creado por artistas y las piezas generadas por una máquina ideada para tal fin. Esta combinaba dos redes algorítmicas: una que reconoce estilos artísticos en las imágenes y otra que produce imágenes nuevas, recuperando el estilo pero introduciendo una

6 *Pure data* es un lenguaje de programación gráfico para la creación de música por computadora interactiva y obras multimedia, de código abierto. Kriedler es autor del libro es autor del libro *Loadbang. Programming Electronic Music in Puredata* (2009) un manual de programación para la composición musical de libre acceso.

novedad. Los resultados mostraron que las personas no distinguieron entre el arte generado por la máquina y el de artistas contemporáneos, incluso ponderaron las imágenes generadas (Elgammal y otros, 2017). La respuesta puede no ser suficiente para considerar las creaciones artificiales como arte. Sin embargo, resulta un indicio de que los límites que separan unas y otras producciones comienzan a difuminarse.

En el terreno literario, el escritor y programador Milton Läufer publicó, en 2015, *Lagunas*, primera novela argentina cuyos elementos se configuran mediante algoritmos. El resultado de la técnica es que no existan dos copias iguales del texto, que se encuentra a disposición del público para su descarga gratuita en la página web del autor. El mecanismo implementado nos devuelve a la idea de un "acoplamiento humano-maquínico" (parte del texto resulta del software y posibilita la variación entre copias, otra fue "inventada" por Läufer); pero es posible rastrear asimismo otro ejemplo de "arte algorítmico" que aspira a prescindir del humano. En mayo de 2017 se lanzó al mercado el primer libro de poemas generado por un bot o programa de Inteligencia Artificial. Este lleva por título *La luz solar se perdió en la ventana de cristal*, fue creado por el software *Microsoft Little Ice* y publicado por la editorial pekinesa *Cheers Publishing*. El algoritmo procesó sonetos de más de quinientos poetas de los últimos noventa años, a partir de los cuales en ciento quince días creó diez mil poemas de los que se tomaron ciento treinta y nueve para integrar el libro. Por supuesto: alguien determinó el *input* poético de *Little Ice* y alguien debió seleccionar asimismo el 1,09% de los textos generados para su publicación (invirtiendo la lógica de los roles de creador y curador entre máquina y humano que mencionamos con respecto a *Spotify*). Sin embargo, estos ejemplos que, al igual que la tecnología recorren a pasos agigantados el camino a la obsolescencia, permiten perfilar los nuevos interrogantes y líneas de transformación del arte contemporáneo.

Fuera del terreno del arte, pero dentro de la creación lingüística, también en 2017 la división de desarrollo de inteligencia artificial de *Facebook* creó un sistema dedicado a las negociaciones con humanos por dos agentes virtuales, Bob y Alice. Pocos días después de su puesta

en marcha, el sistema comenzó a emitir mensajes incomprensibles que fueron dados por erróneos y abortaron el programa, aunque descubrieron que el algoritmo había desarrollado un lenguaje propio que resultaba más eficiente a sus propósitos comunicativos que la estructura del inglés. El caso, que no ocasionó mayores consecuencias, sirve como epítome simbólica de la tendencia actual al *machine learning* o aprendizaje automático de las computadoras, y pone en jaque la tranquilidad que se ampara en la idea de que "Lo importante es que los algoritmos […] son estáticos, lo cual significa que no cambian, no evolucionan ni se mejoran a sí mismos" (Mavrakis, 2017: 40).

Humanos, chimpancés, bots, robots

Entre las producciones cinematográficas que ponen en escena la cuestión de la inteligencia artificial, hay una película nacida para ser un hito. En *Her*, de Spike Jonze (2013) no se problematiza el vínculo entre seres humanos y robots, sino la relación afectiva entre una persona y un sistema operativo. Uno de los elementos clave del subgénero sci-fi "inteligencia artificial" era distinguir un robot de un ser humano a partir del hardware, la apariencia, el rasgo físico. En *Matrix*, por tomar otro ejemplo paradigmático, si bien los programas de software presentaban una existencia dotada de albedrío en un mundo que les es propio, aún respondían a apariencia y formas de vínculo humanas, como la familia de programas exiliados (compuesta además por el tradicional esquema padre/madre/hijo) de *Matrix Revolutions* (2003). "Lo siniestro de los extraterrestres es lo poco extraterrestres que son. Más bien, parecen tristes testimonios de nuestra incapacidad para concebir formas de vida radicalmente diferentes de la nuestra" escribe Terry Eagleton (2001: 79); algo similar ocurre con las representaciones formuladas en la especulación ficcional sobre la evolución de la robótica, a las que les cuesta desprenderse de los atributos humanos.[7] En *Her*, el foco ya no

7 Por supuesto existen las excepciones. Por fuera de los saltos temporales y la subtrama sentimental, el punto fuerte de *Arrival* (Denis Villeneuve, 2016) es la represen-

está puesto en la capacidad mimética del artificio material, sino en lo que podríamos llamar la "personalidad". El hallazgo del film es dotar a Samantha (nombre que se le da a la entidad artificial) de la autonomía suficiente para elegir una forma de vida desvinculada de lo humano, inaccesible al humano, que se maneja a partir de parámetros radicalmente diferentes: "No voy a tratar de ser diferente a lo que soy...y espero que puedas aceptar eso […] Soy diferente a vos", dice Samantha desde un plano ajeno a las limitaciones humanas del espacio, el tiempo y el cuerpo.

El *quid* de las nuevas producciones de ficción especulativa es que ya no se anticipan centurias o milenios, sino que juegan en el límite entre el presente y el futuro. Si bien no existen sistemas operativos autoconscientes como el de *Her*, cada vez son más comunes los bot, robots de software o aplicaciones que funcionan como asistentes personales a los que se les puede dotar de personalidad (como *Siri* de Apple o *Alexa* de Amazon). Los robots y chatbots se definen a partir de los rasgos humanos, colaboran con nosotros o nos reemplazan en tareas que ya fueron inventadas. En los servicios de atención al cliente se incrementó el uso de chatbots, e incluso éstos cumplen (y reciben premios a raíz de) tareas "humanitarias": en 2017 *Facebook* otorgó un premio a un chatbot orientado a adolescentes que tienen problemas con el alcohol, quienes "pueden buscar ayuda sin sentirse avergonzados por ello, y de forma privada y con amplio alcance"; "Bondad: existe un bot para eso" titula la nota *Huffington Post*.

En las mencionadas líneas de asistencia humanitaria se utilizan entidades virtuales: a ciertos robots materiales, humanoides, ya les fueron asignadas funciones estrechamente vinculadas al existir espiritual de las personas. Es el caso, por ejemplo, de la programación del modelo de robot "Pepper", orientada a conducir ceremonias fúnebres en templos budistas (Ong, 2017). Los bots tienen, sin embargo, la particularidad

tación no antropomorfa de los alienígenas, semejantes a moluscos, y el hincapié en la forma de lenguaje logogramática (en este sentido, puede pensarse que la representación del Otro está ligada lingüísticamente a alfabetos no occidentales, como el chino o los jeroglíficos egipcios).

de prescindir de una apariencia material que puede funcionar como barrera en la interacción con humanos. La experiencia de interactuar con un bot concibe actualmente la posibilidad de confundirlo con un ser de carne y hueso, situación que se presentó cuando Sarah Nyberg creó un bot para manejar la cuenta de *Twitter* "Liz @arguetron", con la que otros usuarios discutían sobre política (Tiffany, 2016). Sin llegar a la sofisticación tecnológica de la Samantha de *Her*, que todavía puede resultar lejana o improbable, el hecho de que una persona no perciba diferencia, ya no entre una obra creada por un humano y una generada artificialmente, sino entre la interacción con una persona o un robot de software, hace que ciertas preguntas especulativas formuladas en la ficción vayan adquiriendo la pertinencia de una anticipación.

Westworld (2017), *remake* en formato serie de la película homónima de 1973 escrita y dirigida por Michael Crichton, plantea el despertar de consciencia de los robots. Allí un ser humano le pregunta a su interlocutora: "¿Sos real?", a lo que ésta responde "Bueno, si vos no podés decirlo, ¿importa?". En la segunda temporada de la serie británica *Humans* (2015), un robot autoconsciente decide entregarse a la justicia con la condición de que su acusación de homicidio sea llevada a juicio, convirtiéndose así en sujeto de derecho y sentando precedente jurídico para sus iguales. La cuestión de la inteligencia artificial y los derechos humanos actualmente puede debatirse, pero está lejos de alcanzar un tratamiento legal real.[8] Sin embargo, si tenemos en cuenta que en Argentina se aprobó el pedido de hábeas corpus a una chimpancé, considerándola como "sujeto de derecho no humano", estas situaciones hipotéticas se alejan de lo imposible y se avecinan a lo, por ahora, improbable (Gaffoglio, 2014).

8 <https://www.digitaltrends.com/cool-tech/ai-personhood-ethics-questions/>. Sobre las expectativas de los expertos sobre los progresos del desarrollo de la IA en el siglo XXI, cfr. Müller, Vincent C. and Bostrom, Nick (forthcoming 2014), 'Future progress in artificial intelligence: A Survey of Expert Opinion, in Vincent C. Müller (ed.), Fundamental Issues of Artificial Intelligence (Synthese Library; Berlin: Springer) <https://nickbostrom.com/papers/survey.pdf>.

Drones y trolls

La tecnología digital adquirió injerencia en procesos electorales con repercusiones mundiales, tales como la campaña presidencial de Estados Unidos. La utilización de un servidor personal para el uso de correo electrónico mientras se desempeñaba como secretaria de Estado, dejó a Hillary Clinton en una zona gris de la ley, que empeoró su posición como candidata a partir de la filtración del contenido de su correspondencia electrónica por parte de *WikiLeaks*. A su vez, las decisiones y declaraciones promulgadas por Donald Trump al resultar electo, se sumaron a la importancia exponencial que han ido adquiriendo las redes sociales en cuestiones de Estado durante la última década.[9]

La *virtualización* de las prácticas (de producción, de consumo, de intervención ciudadana, etc.) puede entenderse como una *desmaterialización*. Una vez más, la ficción, esta vez televisiva, se presenta como una instancia temprana de registro e interpretación de la época inmediata. Resulta ilustrativa del vínculo entre política y tecnología bélicas la serie *Homeland* (2011). En sus comienzos, la problemática sobre la que se hacía foco era la de un soldado norteamericano que volvía de Irak, donde había pasado varios años como prisionero de guerra. Al comienzo de la cuarta temporada (2014) la acción se desplaza al terreno de combate, o más exactamente, a la oficina de mando desde la cual la protagonista se convierte en "reina de los drones" a raíz de su éxito en los ataques aéreos ejecutados con esa tecnología por la CIA.[10] En la sexta tempora-

9 Durante el primer año de su presidencia, Trump ha usado sus dos perfiles de Twitter (@realDonaldTrump y @POTUS) para, por ejemplo, instaurar una prohibición a los transexuales para alistarse en el ejército de Estados Unidos o insultar al presidente de Corea del Norte Kim Jong Un, entre otras declaraciones polémicas.

10 Como contrapartida al uso bélico de la tecnología de los drones, el poeta David Shook, solicitaba en 2013 la colaboración económica a través de la plataforma de *crowdfounding Kickstarter* para su proyecto "The Poetry Drone". Este consistía en reapropiarse de la tecnología de este dispositivo aéreo para lanzar "bombas de poesía" con la intención de visibilizar las operaciones militares encubiertas con drones llevadas a cabo por el gobierno de Estados Unidos, humanizar a sus víctimas, promover la discusión y explorar la responsabilidad política de poetas, artistas y ciudadanos. La propuesta, que

da (2016) el principal conflicto político no tiene como contendientes a la Agencia Central de Inteligencia y el grupo fundamentalista islámico de turno (Al-Qaeda, EI, ISIS), sino que el problema se da en el seno del poder político norteamericano, en vista de la asunción de un nuevo presidente. El ataque, entonces, se da en la guerra sucia de los medios de comunicación: a fines de la década de 2010, el verdadero ejército se compone de *trolls*. Una escena nodal de la temporada muestra un bunker donde hombres y mujeres manejan "marionetas": veintidós mil cuentas de *Facebook*, *Instagram*, *Twitter* (con *nicknames* tales como "NavyWife" o "DeltaForceGroupie"), cuya identidad es enmascarada por una interfaz; el coordinador del centro indica "En sus carpetas van a encontrar una nueva serie de temas de conversación ¡Indígnense!" (Noveno episodio de la sexta temporada: "Sock Puppets").

Privacidad e intimidad

En el futuro cercano planteado por *Lagunas*, la ya mencionada novela de Milton Läufer, se da una serie de atentados posibilitados por la tecnología de las impresoras 3D, en oposición a una Ley de Privacidad con incumbencia sobre los datos personales de los usuarios de Internet. Al decir de uno de sus personajes "De las dos funciones de Internet, control y ampliación de mercado, se aseguraban el control total con esta ley" (2015: 36). Otra de las voces del debate ficcional afirma que "la gente simplemente creyó que sus datos no eran relevantes, que no tenían nada que ocultar, incluso pensaron que, por una cuestión de

recaudó la cuarta parte de los diez mil dólares necesarios para su puesta en marcha, no pasó de un gesto simbólico.
<https://www.kickstarter.com/projects/shookshookshook/the-poetry-drone >.
The US military has tested unmanned aerial vehicles since 1917, but began using drones to target and kill suspected terrorists under George W. Bush in 2004. Drone strikes have increased substantially under President Obama: the Bureau of Investigative Journalism estimates that there have been 369 drone strikes in Pakistan alone, killing roughly 2,500 to 3,500 people, including at least 168 children and 400 - 900 civilians. Under the Obama administration at least 4 American citizens have been killed by drone strikes.

magnitud de datos, su información nunca iba a poder ser procesada" (2015: 35); mientras alguien más sostiene que:

> la gente hacía mucho tiempo que había entrado en el más extraño de los modos del espionaje: el espionaje en el cual el espiado está ansioso de entregar la información al espía. *¿El correo electrónico, las redes sociales? ¿Desde cuándo alguien daba toda esa información sin siquiera saber qué se iba a hacer con ella, sin pagar para asegurarse siquiera un derecho sobre sus datos?* (2015: 35) (Cursivas del original)

Por si hiciera falta ratificar que la literatura toma el pulso de lo que ocurre en la sociedad, podemos mencionar en relación con lo anterior la audiencia conjunta de comisiones del Senado estadounidense a la que se citó a Mark Zuckerberg, fundador de *Facebook*, para indagar, entre otros temas, cómo su compañía protege los datos de sus usuarios y maneja su injerencia en las elecciones. Luego de preguntarle si daría a conocer públicamente el hotel donde se hospedaba y la lista de personas con las que había intercambiado mensajes en los últimos días, y ante la negativa de Zuckerberg, el senador demócrata Dick Durbin concluyó que ese era el centro del asunto: "El derecho a la privacidad, los límites del derecho a la privacidad y cuánta información entregás en esta era en el nombre de 'conectar a la gente alrededor del mundo' ".[11]

Ahora bien, privacidad e intimidad aparecen como los dos rostros de una criatura bifronte, resguardada en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, el Pacto de San José de Costa Rica y demás legislaciones. Sin embargo, otras peculiaridades más domésticas surgen con respecto a la intimidad, entendida por el *Diccionario de la Real Academia* como "zona espiritual íntima y reservada de una persona o de un grupo, especialmente de una familia", aunque si seguimos el diccionario etimológico latino de Valpy encontramos *intimus* asociado a la idea interioridad: lo íntimo es lo más privado, secreto, introspectivo (208-209),

11 <https://www.cnbc.com/video/2018/04/10/sen-durbin-asks-zuckerberg-if-he-would-share-what-hotel-he-stayed-at-during-congressional-testimony.html>.

lo que excluye hasta el reducido entorno de "la familia". Según César Aira (2008), lo propio de la intimidad es su resistencia al lenguaje, su idioma sería el de las medias palabras, o la utopía de lo comunicable: pasar del secreto al secreto sin atravesar la revelación.

Esta utopía pareciera patentizarse en la tecnología de AlterEgo, un prototipo diseñado para la comunicación verbal silenciosa. Según informa *MIT Review*, la directora del Laboratorio de Computación Consciente del Público de la Universidad de Cornell, sostiene que el dispositivo "podría ser particularmente útil en situaciones en las que puede resultar vergonzoso o emocionalmente agotador hablar de ciertas cosas" (Metz, 2018). En el *paper* publicado por el equipo que desarrolló el dispositivo, una de las ventajas es la "privacidad de la conversación", por cuanto en las interfaces al estilo de Siri el usuario, al comunicarse transmite su mensaje al entorno y "no se mantiene su privacidad" (Kapur y otros, 2018: 44). Incluso la idea del dispositivo como un "yo ampliado" en la denominación "alter ego" pareciera ratificar la idea de una redefinición de lo humano, que amplía su subjetividad, a raíz de la cual Sadin propone la "antrobología", como disciplina dedicada al estudio de la humanidad "aumentada" mediante la tecnología.

Expuesto originalmente en el *Seminario 11* de Jacques Lacan, el concepto de "extimidad" fue retomado en los últimos años para adaptarlo y trasladarlo a ámbitos que exceden el psicoanálisis. Paula Sibilia lo menciona en su estudio sobre la exhibición de la intimidad en Internet en el siglo veintiuno (2008: 35), a partir de la cual percibe nuevas formas de subjetividad a las que califica de "alterdirigidas", para indicar el reemplazo de la vida interior por otra formulada a través de la visibilidad y las apariencias. El yo de este modo se convertiría en objeto de diseño, espectacularizado y gestionado como una marca. Este rasgo que destaca Sibilia entra en concordancia con lo postulado por Boris Groys acerca de una autopoética, o producción del propio yo público que se da a través de Internet, en la que "los individuos aparecen como artistas y como obras de arte autoproducidas" (2015: 33). Como colofón a estas nuevas entidades digitales cabría agregar, entonces, la idea

de una redefinición de la subjetividad que se conforma a partir de una producción o diseño del yo gestionada a través de Internet, en la cual la visibilidad exhaustiva acapara lo íntimo.

En su análisis de las demarcaciones éticas de *Facebook,* Lucía Tello retoma el concepto de extimidad para caracterizar "la intimidad hecha pública a través de las nuevas redes de comunicación o intimidad expuesta" (2013: 205). Quienes dan primacía a la comunicación por encima de la intimidad facilitarían la tarea de la recolección de sus datos personales, de los que sacan provecho las empresas y los gobiernos.

De regreso a las letras acudimos a Tamara Kamenszain, quien encuentra en la literatura argentina reciente una "intimidad inofensiva", que roza una gran cantidad de contenidos de modo superficial. El sujeto surgiría, según lo expone, por fuera de la interioridad cerrada, propia del romanticismo en poemas con el afecto/efecto de un emoticón (2016: 50). A diferencia del yo descentrado, fragmentado, de las vanguardias, propone entonces un sujeto que se reconoce en su extimidad, en conexión con el registro compulsivo, "como si el sujeto solo pudiera reconocerse como tal por fuera de sí, en una especie de reiteración cuantitativa que lo vuelve brutalmente real, íntimamente éxtimo" (2016: 62).

De esta forma, podríamos pensar en una transformación conjunta de los dispositivos tecnológicos, las prácticas y el arte, objetos, acciones y lenguaje, pero también de las nuevas formas en que los individuos se perciben a sí mismos y se construyen como tales. En el análisis de estos nuevos rasgos de la narrativa y la poesía del siglo veintiuno, cabe pensar en un proceso osmótico entre arte y vida, por cuanto los mecanismos de construcción del yo que se llevan a la práctica a través de las redes sociales, tal y como los plantean Sibilia, Groys y Kamenszain, convierten al sujeto en una obra de arte, o por lo menos de diseño. Y, a su vez, en la literatura y la ficción en general no solo como tempranas intérpretes de una sociedad que muta al ritmo vertiginoso de las innovaciones tecnológicas, sino también de una redefinición de lo decible y, especialmente, de lo *visibilizable*.

Coda: nuevas huellas digitales

Más allá del carácter contingente de los casos mencionados -y de que preguntarse por los beneficios o perjuicios de la tecnología, como algo separado de las personas que hacen uso de ella es caer en un debate gastado y falaz, además de sumamente perecedero- algunas reflexiones se desprenden de manera necesaria. Aunque todavía no pueda aquilatarse el fenómeno en su total magnitud, ni el alcance de sus consecuencias, no es aventurado declarar que la revolución tecnológica que se viene preparando desde mediados del siglo veinte y que eclosiona a principios del veintiuno conlleva una redefinición de las subjetividades, y de la forma en que el ser humano se piensa a sí mismo.

Las nuevas formas artísticas no son ajenas al cambio tecnológico, en tanto se basan en, o se sirven de, la programación informática. Más interesante que la utilización de software o hardware inéditos, lo más productivo es la puesta en jaque del mercado y la democratización de las obras y los medios de producción. La literatura, el arte en general, como vimos, funciona como lector precoz, que anuncia el carácter obsoleto de un mundo (y unas leyes) que no se adaptan lo suficientemente rápido a la aceleración de la transformación de la sociedad a través de la tecnología.

Bibliografía

Ahmed Elgammal; Bingchen Liu; Mohamed Elhoseiny; Marian Mazzone (2017). "CAN: Creative Adversarial Networks Generating 'Art' by Learning About Styles and Deviating from Style Norms". En línea: <https://arxiv.org/pdf/1706.07068.pdf>

Aira, César (2008). "La intimidad". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria* 12/13, pp. 6-12.

Bourdieu, Pierre (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles (2012 [2006]). «Post-scriptum sobre las sociedades de control », *Polis,* 13, Publicado el 14 agosto 2012, consultado el 07 mayo 2018. En línea: < http://journals.openedition.org/polis/5509>

Dunn, Arlene y Dunn, Larry (2013). "Outsourced Music From Germany at Bowling Green New Music Festival". *I care if you listen*. 04 de noviembre. Consultado: 07 de mayo de 2018. En línea: <https://www.icareifyoulisten.com/2013/11/outsourced-music-from-germany-at-bowling-green-new-music-festival/>

Eagleton, Terry (2001). *La idea de cultura. Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Barcelona: Paidós.

Gaffoglio, Loreley (2014). "Conceden un hábeas corpus a una orangutana del zoológico porteño". *La Nación*. 21 de diciembre. Consultado: 10 de mayo de 2018. En línea: <https://www.lanacion.com.ar/1754353-conceden-un-habeas-corpus-a-una-orangutana-del-zoologico-porteno>

Groys, Boris (2015). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja negra.

Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Kapur, A; Kapur, S.; Maes, P. (2018). "Alter Ego: A Personalized Wearable Silent Speech Interface." *23rd International Conference on Intelligent User Interfaces* (IUI 2018). En línea: <https://dam-prod.media.mit.edu/x/2018/03/23/p43-kapur_BRjFwE6.pdf/. 43-53>

Läufer, Milton (2015). *Lagunas*. En línea: <http://miltonlaufer.com.ar/lagunas/>

Marcus, David (2017). "Goodness. There's a Bot for That". *Huffington Post*. 26 de junio. Consultado: 10 de octubre de 2017. En línea: <http://www.huffingtonpost.com/entry/goodness-theres-a-bot-for-that_us_5951897fe4b0c85b96c65bf9>

Mavrakis, Nicolás (2017). *La utilidad del odio. Una pregunta sobre internet*. Mar del Plata: Letra Sudaca.

Metz, Rachel (2018). "Adiós Alexa, hola aparato que escucha la voz dentro de su cabeza". MIT Technology Review. 03 de mayo. Consultado: 04 de mayo de 2018. En línea: <https://www.technologyreview.es/s/10203/adios-alexa-hola-aparato-que-escucha-la-voz-de-dentro-de-su-cabeza>

Ong, Thuy (2017). "Pepper the robot is now a Buddhist priest programmed to chant at funerals". *The Verge*. 24 de Agosto. Consultado: 08 de mayo de 2018. En línea: <https://www.theverge.com/2017/8/24/16196752/robot-buddhist-priest-funeral-softbank>

Robles, Sebastián (2015). *Las redes invisibles*. Buenos Aires: Momofuku.

Sadin, Éric (2017). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Buenos Aires: Caja negra.

Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.

Spielkamp, Matthias (2017). "Unámonos para evitar la discriminación de los algoritmos que nos gobiernan". *MIT Technology Review*. 22 de junio de 2017. En línea: <https://www.technologyreview.es/s/7950/unamonos-para-evitar-la-discriminacion-de-los-algoritmos-que-nos-gobiernan>

Tello, Lucía (2013). "Intimidad y «extimidad» en las redes sociales. Las demarcaciones éticas de Facebook". *Comunicar*, XXI (Octubre): [Fecha de consulta: 5 de mayo de 2018]. En línea: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15828675022. ISSN 1134-3478>

Tiffany, Kaitlyn (2016). "The internet's alt-right are mistakenly arguing with a bot". *The Verge*. 7 de octubre. Consultado: 06 de mayo de 2018. En línea: <https://www.theverge.com/2016/10/7/13202794/arguetron-twitter-bot-alt-right-internet-bigots-4chan-sarah-nyberg>

Valpy, Francis Edward Jackson (1828). *An Etymological dictionary of the Latin Language*. London: Baldwin and co. Longman and co. And Whittaker.

La voz exterior
Instancias teóricas de un objeto excéntrico

Matías Moscardi

1. La voz de Beckett

"…la voz lo ha dicho en mí"
SAMUEL BECKETT, *Cómo es* (1991)

"Lo digo como lo oigo" repite, en un ritornello inagotable, el narrador de *Cómo es*, último libro y radical experimento literario de Samuel Beckett. Algo parece funcionar, acá, como un *continuum* entre la escucha y la voz. No se trata, sin embargo, de la famosa emulación vocal del loro que reproduce, por imitación mecánica, algunas palabras humanas, sino de la posibilidad misma de pensar, como núcleo de toda voz, un resto de otredad que pone a resonar la cita del epígrafe. "Mi voz una voz mía" (1991: 76) escribe de corrido Beckett, casi a modo de corrección o contrapunto: *mi* voz parece traducirse como el acto de apropiación de *una* voz, la voz del otro que deviene, por el interdicto de la escucha, voz *mía*. Cierta exterioridad parecería extirpar la voz del incuestionable espacio interior a la que fue confinada a lo largo de la historia de la metafísica occidental, al menos tal y como la entiende Jacques Derrida en *De la gramatología*.

En efecto, para Derrida el privilegio de la *phoné* tiene que ver con una economía del Ser y de su relación consigo, ya que *oírse hablar* implica un *estar presente* del sujeto: presente consigo, presente para con el otro, presente con respecto al significado (2005). Es Giorgio Agamben, en su "Experimentum Vocis", quien se encargará de pensar otro tipo de disposición vocal originaria. Si lo indecible solo existe en y por la lengua, el mitologema originario con el que tropieza el sujeto

hablante, para Agamben, tiene la forma de una aporía: todo lenguaje presupone algo no lingüístico. Habría, entonces, para Agamben, una escisión inicial: el lenguaje solo puede tener lugar en el no-lugar de la voz. En otras palabras: el lenguaje está en la voz *pero no es la voz*. En este sentido, la particularidad de la voz humana, en contraposición a la voz confusa, ruidosa, de los animales, es que se trata de una *voz escribible*. De acuerdo con la lectura de Aristóteles que hace Agamben, los elementos constituyentes de la voz humana son las letras: los *grámmata*. Agamben concluye, luego, que la voz –exactamente al revés que Derrida– se encuentra *gramaticalizada desde el origen*: se trata de una *phoné engrámatos*, una voz que ha sido transcrita, comprendida y capturada por las letras. Escribe Agamben:

> Si nuestro análisis de la situación de las letras en la voz es correcto, ello significa que la metafísica occidental coloca en su lugar original al *gramma* y no a la voz. La crítica derridiana de la metafísica, por lo tanto, se funda en una lectura insuficiente de Aristóteles que omite interrogar justamente el estatuto original del *gramma* en el *De interpretatione*. La metafísica desde siempre ya es gramatología en el sentido en que, desde el momento en que el *lógos* tiene lugar en el no lugar de la *phoné*, la función de fundamento ontológico negativo compete a la letra y no a la voz. (2016: 35)

De este modo, la voz quedaría reprimida por una archiescritura –esa escritura originaria proclamada por Derrida– y no al revés. "La voz lo ha dicho en mí" parece ser un enunciado impensable bajo los parámetros de una gramatología. En esta dirección, Mlade Dolar insiste en la imposibilidad de pensar la voz en términos lingüísticos: la voz es refractaria al significante. Problema de la fonología que, de acuerdo con el planteo de Dolar, ejerce la reducción total de la voz en tanto sustancia del lenguaje. En su etimología resuena, en efecto, *phonos*: la fonología, luego, como *asesinato* de la voz. El problema es que, según Dolar, la operación siempre produce un resto que no puede ser convertido en significante: una sobra, un desecho. Por lo tanto, siempre habría un *resto inaudible* en toda voz, algo que no se deja captar por la lengua, un

punto en donde nuestra propia voz se ausenta o se pierde. Entonces, si bien la voz posee un vínculo intrínseco con la presencia no deja de presentar un quiebre, dado que no es algo que pueda contarse, sin más, entre las cosas existentes: su topología disloca la presencia.

En los términos del diagrama que diseña Dolar, "la voz lo ha dicho en mí" comienza a volverse un enunciado plausible. Pero ¿qué dice la voz de Beckett? La frase permite pensar, en principio, dos cosas. La primera: que ese resto no gramaticalizado de la voz *habla*, dice algo, hace emerger un sentido. Lo segundo: que esa *voz exterior* que habla en Beckett es una parte de la voz *que no pertenece al sujeto*, una especie de remanente que se manifiesta como *intervocalidad*, un matiz que proviene de otra voz, de la voz del otro, que opera como resonancia en la propia. En pocas palabras: creo que esas tres frases de Beckett –"la voz lo ha dicho en mí", "lo digo como lo oigo", "mi voz una voz mía"– permiten pensar la voz y la escucha como objetos críticos.

2. La voz de Lynch

"It´s all recorded"
David Lynch, *Mulholland Drive* (2001)

En una escena de *Mullholand Drive*, dos chicas asisten a una performance en "El club Silencio". Un presentador de aires circenses anuncia la función a los gritos: "¡No hay banda! ¡Es una grabación!", dice; "y aún así, escuchamos una banda. Si queremos oír un clarinete, escuchen… un trombón con sordina… una trompeta". Entonces, ingresa al escenario un trompetista tocando la trompeta hasta que sus manos sueltan el instrumento y la trompeta queda suspendida en el aire, pero el sonido, su ejecución, no se interrumpe. Adivinamos el truco: hay músicos atrás del telón, tocando en vivo, atentos a la improvisación del presentador que mueve una mano en el aire y hace sonar simultáneamente una nota, luego mueve otra y la nota vuelve a sonar. "¡Es una grabación!" insiste, como un mago que explica la clave del truco que

ejecuta. Después, se anuncia el acto central: la llorona de los ángeles, Rebecca del Río, una famosa cantante mexicana que interpreta, *a capela*, una desgarradora canción de amor. En ese instante, Lynch pasa del plano general a una sucesión de primeros planos y planos detalle: la cara, la boca, la lengua, la garganta, cada músculo de Rebecca vibra en vivo con la misma intensidad del desgarro amoroso. Su actuación -de más de dos minutos- nos hace olvidar, de hecho, la advertencia que la precedía: ¡es una grabación! En efecto, hacia el final, la cantante se desploma sobre el escenario pero su voz queda suspendida, indiferente al desmayo del cuerpo, y la canción continúa, como si nada. El truco: otra vez, alguien debe estar cantando, *a capella*, detrás del escenario. Sin embargo, la advertencia del presentador adquiere ahora un alcance distinto: la que cantaba en vivo, *a capella*, era efectivamente la mismísima Rebecca del Río, cantante *real* –hay una cuidadosa elección al respecto: no se trata, ni siquiera, de un nombre ficcional para la película, como si fuera fundamental la referencia al "mundo real"– y su voz no está grabada; por el contrario, canta en vivo. El saldo de la escena, luego, no es tanto lo que adivinamos que ocurre atrás del telón como la mismísima *voz real* que, súbitamente, se desconecta del cuerpo, como la voz de Beckett: su voz *canta en ella* y, por lo tanto, *más allá* de ella, porque esta voz en escena mantiene una relación de independencia y autonomía con respecto al cuerpo del que brota.

En este sentido, Mladen Dolar se refiere a una "acusmática" de la voz, la voz cuya fuente no vemos, ilocalizable, como la que estructura otras películas: *El testamento del doctor Mabuse* (Fritz Lang, 1933), *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939), *Psicosis* (Hitchcock, 1960), *Alphaville* (Godard, 1965) y hasta *El exorcista* (William Friedkin, 1973). ¿Podemos desacusmatizar una voz acusmática?, se pregunta Dolar. Al develar su fuente ¿la voz se desacusmatiza? Por el contrario, siempre parece haber algo en la fuente de donde proviene una voz que se revela como ilocalizable a pesar de su evidencia sensible: algo surge de un interior estructuralmente velado y no se corresponde, de modo alguno, con lo que vemos como fuente de origen. En este sentido, de acuerdo con Dolar, cada emisión de voz es, en esencia, un acto de ventriloquia. La

advertencia de Lynch adquiere así un estatuto teórico: *toda voz es una grabación*; toda voz interior parte de una voz exterior. La voz, podríamos decir, siempre tiene lugar *atrás del telón*. Cuando corremos el telón, presenciamos el verdadero truco de magia: no hay nada, no hay nadie.

3. La voz de Lacan

"El espejo es necesario para producir el *verse a sí mismo*, mientras que el *oírse a sí mismo* ya está presente en lo más profundo de la subjetividad", escribe Jaques-Alain Miller en "Jacques Lacan y la voz" (1997: 12). Miller explica que la voz no pertenece de ningún modo al registro sonoro: en la teoría lacaniana, de acuerdo al recorrido vocal que traza Miller, la voz se presenta como una especie de agujero negro que opera por sustracción y negatividad. Si partimos de la idea de que no podemos *hablar sin voz*, entonces el lugar de la voz será el lugar restante de la significación. Por eso, y como explica Miller, la voz lacaniana, la voz en el sentido de Lacan, no es la palabra ni tiene absolutamente nada que ver con el acto de hablar. En este aspecto, Miller, como le sucedía a Dolar, se topa con el obstáculo de la lingüística: "Hemos visto desarrollarse una lingüística de la entonación (...) que trata de definir lo que serían los significantes de la entonación según los efectos de sentido con que se cargan" (15). Sin embargo, de inmediato aclara que la voz lacaniana es una voz "profundamente fuera de sentido" (16). De este modo, continúa Miller, la voz podría definirse como la parte de la cadena significante que resulta imposible de asumir como "yo" para el sujeto y que se asigna, subjetivamente, al otro. Por eso, Miller escribe: "no oímos voces en lo real, somos sordos a ellas". Dicho de otro modo: la voz real –un equivalente posible de lo que antes llamamos la *voz exterior*– sería ese *resto inaudible* al que se refería Dolar, la fracción vocal no captada por la cultura, aún no estructurada como un lenguaje, todavía no gramaticalizada. Escribe Miller, como si estuviera hablando de la película de David Lynch: "No es simplemente que mi voz grabada me parecerá como la de otro […] La voz es exactamente lo indecible" (20). Quizás, en esta misma dirección, Roland Barthes se preguntaba en su

ensayo "El grano de la voz": "Pero, la verdad de la voz ¿no reside en la alucinación?" (1986: 267). En efecto, Dolar subraya idéntico interrogante: ¿cómo distinguir la voz externa de la voz interna? ¿Por qué una es *más real* que la otra? Se trata de una primera decisión ontológica, de un primer corte epistemológico. Por lo tanto, si la verdad de la voz reside *en la alucinación*, esto tiene que ver con que la esencia de la voz parece ser refractaria al diagrama de la neurosis: escapa a la asignación de sujeto, a la autoría, al sentido establecido como propiedad. Y, sin embargo, hablamos tanto, charlamos, cantamos, escuchamos a los cantantes. Objeto escurridizo, excéntrico, la voz de Lacan parece decir, según el chiste que hace Miller sobre el final de su conferencia, y ante este cuadro de proliferación vocal, una sola y única cosa: "¡Cállate!".

4. Coda: el oído de la poesía

Una pregunta que aparece de inmediato, es la pregunta por la revitalización del lugar de la voz y la escucha[1], en el marco de la tradición textualista de los estudios literarios: ¿cómo adquieren estatuto de objeto, cómo se vuelven pensables, sensibles, la voz y la escucha, frente al texto y la lectura en tanto dispositivos hegemónicos? La letra impresa como objeto de estudio ocupó, desde el formalismo y el estructuralismo, el lugar de un arribo, aunque mejor sería decir la función de un *destino*, para los estudios literarios: de la obra *al texto*, ese famoso desplazamiento epistemológico que enuncia, hacia fines de los sesenta, Roland Barthes (1987), marcaría una forma de advenimiento del objeto. ¿Qué sucede, entonces, con la voz? ¿Cómo pensar la escucha en el marco de esta tradición textualista que muchas veces clausura las reverberaciones auditivas de la escritura? En otras palabras: ¿cómo obtienen la voz y la escucha su estatuto de objeto, su materialidad, su densidad

1 Me refiero a los trabajos de Jorge Monteleone (1999), Ana Porrúa (2011), Francine Masiello (2013), Irina Garbatzky (2013) y Gabriela Milone (2015), entre otros, que abordan, desde diferentes enfoques, la cuestión de la voz en las prácticas literarias y poéticas.

crítica? Rápidamente podríamos decir que ambas se encuentran en el principio de la literatura: la voz y el oído preceden al ojo y a la letra. En la idea de lírica, en la figura de las musas: ahí están la voz y la escucha como mitos del origen de la literatura. Sin embargo, quisiera pensar, de manera incipiente y soslayada, un anudamiento histórico y teórico que permitiría comprender mejor, me parece, el relativamente nuevo privilegio de este *sensorium* en la crítica de poesía.

De acuerdo con los planteos de Marshall McLuhan, la invención de la imprenta terminó por acentuar algo que la escritura alfabética propició: "el enmudecimiento del lector" (1985: 105). El acceso a la lectura, señala McLuhan, es visual. El giro de la galaxia Gutenberg significó un cambio perceptivo radical, porque modificó las nociones de tiempo y espacio en relación al lenguaje.

> Hasta que se inventó la escritura, el ser humano vivía en un espacio acústico: sin límites, sin dirección, sin horizonte […] hemos regresado al espacio acústico. De nuevo hemos comenzado a estructurar el sentimiento primordial, las emociones tribales de las que nos habían apartado unos cuantos siglos de alfabetización. (1967: 48-63)

McLuhan sostiene, en efecto, que las nuevas tecnologías de la era electrónica invitan a leer con los oídos: "poner en acción oral participante al pasivo lector visual" (1985: 106). El oído favorece la disposición sinestésica de los sentidos, la dimensión táctil, háptica, de las palabras. "La organización verbal también puede tener, incluso en la página escrita, una tendencia oral" (133). Si la lectura silenciosa de un texto recluye, el oído y la escucha dispone a la conexión táctil, en el sentido de una afección necesaria, de un contacto. La hipótesis central de McLuhan, que interesa a los fines de establecer un marco teórico, es que, como carácter de época, existe un abordaje acústico del espacio visual, una configuración auditiva y oral de la palabra escrita.

En su libro *Radical Artifice* (1990), Marjorie Perloff se refiere al ensayo "La música de la poesía" (1942), de T. S. Eliot, como un primer momento de la crítica norteamericana donde aparece la figura del

"discurso común" (*common speech*), como uno de los ejes rectores de la poética del modernismo estadounidense. En este ensayo, Eliot sostiene que la poesía no debe alejarse del lenguaje diario que usamos y escuchamos (Perloff, 1990: 29). El texto de Eliot podría pensarse, también, como un primer momento de autoconsciencia en la relación entre poesía y escucha: el poeta es aquel que puede escuchar los ritmos íntimos del lenguaje, sus síncopas esenciales, la disposición musical -antes que dialectal- de las hablas cotidianas. En este diagrama, novedoso para la época, la escritura poética encuentra en la audición su punto de organización sensible.

La impronta que abre el ensayo de Eliot tendrá su repercusión, algunos años después, en el manifiesto *Proyective Verse* (1950), de Charles Olson. Sin embargo, para Olson, la propuesta de Eliot no será el modelo exacto del verso proyectivo, dado que la respiración -base de la idea del verso proyectivo- se distingue del habla socialmente codificada. En otras palabras: *respirar es distinto que oír*. Para Olson, la escucha poética de Eliot apuntaba a captar una especie de croquis conversacional, donde el acento parecía recaer, finalmente, en el código, antes que en una sustracción musical del significado lingüístico en función del ritmo significante de la lengua. No obstante, a pesar de sus perspectivas diferenciales, podemos considerar que tanto el ensayo de Eliot como el manifiesto de Olson forman parte de un mismo desplazamiento sensible, que propone al oído y a la escucha como centros gravitacionales de la palabra poética. En efecto, si Olson propone al verso como una unidad respiratoria, antes dirá que la sílaba, partícula elemental y constituyente del verso, surge de la unión *de la mente y el oído*: "La cabeza, vía la oreja, conduce a la sílaba. El corazón, vía la respiración, conduce al verso" (Olson, 1959: 8).

Un ensayo de Denise Levertov cristaliza la cuestión de la escucha en la composición del poema: me refiero a "Technique and Tune-Up" (1981). Frecuentemente traducido como "Técnica y entonación", la expresión *tune-up* posee un marcado sentido musical, dado que remite, además, a la "afinación" y al ajuste de las clavijas que requiere un instrumento de cuerda. De acuerdo con Levertov, el oído del poeta, su

capacidad de escucha, es la herramienta de ajuste privilegiado del verso libre. De este modo, el oído puede detectar una forma de organización del discurso, que no se corresponde estrictamente con las pautas rígidas de la puntuación gramatical. La capacidad auditiva se transforma en un elemento expresivo. Como sostiene Roland Barthes en "El acto de escuchar": "la escucha habla" (1986: 256). Podríamos reformular: *en materia de poesía*, la escucha habla.

Ahora bien, "¿es posible *hacer escuchar una escucha*?" se pregunta, por su parte, Peter Szendy en *Escucha. Una historia del oído melómano* (Szendy, 2003: 22). Szendy sostiene, en correlación con lo anterior, y desde su formación musical como arreglista, que las escuchas quedan escritas en algún lado. Efectivamente, los lineamientos teóricos, que comienzan a aparecer en la crítica norteamericana de poesía, dan cuenta de una serie de procedimientos poéticos, cuyo efecto parece ser el de la partitura: no solo escuchar para escribir sino también escribir para *hacer escuchar*. Dice Szendy: "No escuchamos *como un solo cuerpo*: somos *dos* y (en consecuencia) siempre uno más" (172). La escucha poética, por lo tanto, triangula una instancia adicional, complementaria: la de volver audible un aspecto sonoro de la lengua, desapercibido en su uso convencional, comunicativo. Su condición parece doble o, más bien, *bífida*, para usar un término de Szendy: por un lado, la escucha poética opera como registro, como archivo sonoro, al captar fenómenos auditivos singulares del lenguaje; por otro lado, asimismo, intercede como audífono: no solo extrae de la escucha su materia primordial sino que hace que el lector o el público se encuentren *a la escucha*, tal y como entiende esta posición Jean-Luc Nancy (2007). Estar a la escucha implica, para Nancy, "estar a orillas del sentido o en un sentido de borde y extremidad" (2007: 20). Nancy sostiene que el sentido nunca es neutro, incoloro o áfono: aun escrito, tiene una voz (71). Por eso, la escucha quedaría registrada en la dicción que toda escritura comporta como resonancia.

En su libro *La interferencia* (1972), Michel Serres define la escucha como "la detección de una señal entre el ruido de fondo" (2000: 188). Habría algo *apuntalado*, entonces, en toda escucha poética: una recolección de acentos auditivos que el oído capta, aprehende, como en un pe-

llizco sonoro. La escucha sería, entonces, una especie de pinzamiento táctil del oído. Jorge Monteleone, en su artículo "Voz en sombras: poesía y oralidad", propone la existencia de una especie de entonación que funciona como "un dispositivo de la oralidad en la escritura": aquello que, interiorizado por el lector, "organiza los ritmos en una sucesión particular, que modula y acentúa los vocablos". Esta dimensión imaginaria de la voz en el poema "se conecta mediante sus articulaciones simbólicas en el ritmo, la prosodia, la sintaxis y el sentido" a la vez que, desde sus modulaciones tonales, establece linajes, parentescos, tradiciones, continuidades y rupturas (1999: 150). Algo de lo que Monteleone lee, por ejemplo, en Zelarayán y en la idea del poeta como aquel que es *hablado por la poesía*, reaparece como *dictum* en este poema de Blatt:

Todo el tiempo lo que decía era como si fuera
diciendo una poesía

o como que estaba por empezar a decirla,

pero capaz ya la había dicho

iba por el final

capaz por el principio

o una sola poesía larguísima

del tamaño de todo lo que decía

siempre que hablaba yo lo escuchaba

y decía para mis adentros

eso es poesía

eso también

poesía, poesía

más poesía

otra poesía

eso que dijo fue poesía. (2015: 48)

La escucha poética, entonces, como parece encontrarse en la búsqueda de lo que podríamos llamar un *punctum auricular*. Roland Barthes define al *punctum*, precisamente, como un fenómeno carente de organicidad: "ese azar que [en la foto] me despunta" (2004: 59). Si el *studium* está organizado como un saber determinado y establecido, en tanto "emoción impulsada racionalmente por una cultura" (2004: 57), el *punctum*, en cambio, no tiene una dimensión y una escala muy diferentes: "pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad" (Barthes, 2004: 59). Si desplazamos el centro visual que organiza la metáfora, para pensar en términos de escucha, el *studium auricular* sería, luego, el equivalente de un *saber de la medida*: la métrica; mientras que el *punctum auricular*, en cambio, sería la percepción punzante de un ritmo, de una cadencia que adviene al oído sin premeditación, que se vuelve audible más allá de su propia racionalidad: "la medida es dogmática, el ritmo es crítico" dicen Deleuze y Guattari (2002: 320). En el caso del citado poema de Mariano Blatt, la escucha opera como radar de sondeo poético: es absolutamente táctil, deíctica (el oído señala con un dedo: "eso") y se transforma en una metodología distintiva, en una poética que trata de captar la materialidad sonora, verbal, reconocida potencialmente como poesía. En todos los casos, el desplazamiento de la escritura a la voz, de la lectura a la escucha, implica un desplazamiento suplementario: del ojo al oído, de lo legible a lo audible, de la imagen al sonido, de la escena a la circunferencia, de lo lineal a lo simultáneo. Esto sucede no como exclusión, por supuesto, sino como reorganización de los centros y los márgenes de un régimen sensible. La aproximación a las cosas, desde su materialidad acústica, implica un estar ahí para ser tocados por el sonido: experimentar su presencia implica estar abierto, disponible al afecto, en tanto contacto con esa materia sonora, con sus reverberaciones.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2016). "Experimentum Vocis". *¿Qué es la filosofía?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Barthes, Roland (1986). "El grano de la voz" y "El acto de escuchar" en *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

---------- (1987). "De la obra al texto". *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

---------- (2004). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

Beckett, Samuel (1991). *Cómo es*. Madrid: Debate.

Blatt, Mariano (2015). *Mi juventud unida*. Buenos Aires: Mansalva.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.

Derrida, Jacques (2005). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Dolar, Mladen (2007). *Una voz y nada más*. Manantial: Buenos Aires.

Garbatzky, Irina (2013). *Los ochenta recienvivos. Poesía y performance en el Río de La Plata*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Levertov, Denise (1992). "Technique and Tune-Up". *New and Selected Essays*. New York: New Direction, 93-102.

Masiello, Francine (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

McLuhan, Marshall (1985). *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Planeta Agostini.

---------- (2015). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Buenos Aires: La marca.

Miller, Jacques-Alain (1997). "Jacques Lacan y la voz". Leonardo Gorostiza (dir.) *La voz. Colección orientación lacaniana. Serie testimonios y conferencias,* N° 2, Buenos Aires, pp. 9-22.

Milone, Gabriela (2015). *Luz de labio. Ensayos de habla poética*. Córdoba: Portaculturas.

Monteleone, Jorge (1999). "Voz en sombras: poesía y oralidad". *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria*, N° 7. Rosario, pp. 147-153.

Nancy, Jean-Luc (2007). *A la escucha*. Amorrortu: Buenos Aires.

Olson, Charles (1959). *Projective Verse*. New Yorkl: Totem Press.

Perloff, Marjorie (1991). *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago: Chicago Press.

Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal*. Entropía: Buenos Aires.

Serres, Michel (2000). *La interferencia. Hermes II*. Buenos Aires: Almagesto.

Szendy, Peter (2003). *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós.

SECCIÓN 3

Nuevo cine fantástico argentino: una aproximación

Lucio Ferrante

El cineasta estadounidense Quentin Tarantino ha dicho una vez "Yo no fui a la escuela de cine, fui al cine". Bueno, para toda una nueva generación de cineastas independientes esta misma frase podría ser adaptada a "Yo no fui a la escuela de cine, fui a la tienda de videos y tenía una cámara de video.
FELIPE M. GUERRA, *Manual de cine de género* (2015).

Hablar de "Nuevo cine argentino" presenta una problemática de orden tautológico en torno a la pregunta por la existencia de un *viejo* cine argentino. Si bien diferentes críticos en la materia coinciden en la dificultad de presentar un único punto de partida, podría tomarse como fecha tentativa 1996, año del estreno de *Rapado*, un film de Martín Rejtman, para pensar la diferencia: luego de las dos presidencias de Carlos Menem (1989-1995 y 1995-1999) y del estallido social del 2001, la devastadora realidad social será el tópico central del "nuevo cine" y sus agentes una camada de jóvenes realizadores que centrarán su atención en la representación de la crisis nacional a través de "crónicas neorrealistas de los márgenes sociales y geográficos" (Amado, 2002: 87-95). En paralelo podría tomarse el año 1997, y el estreno de *Plaga zombie*, para establecer el comienzo de un "Nuevo cine fantástico argentino". Si bien ambos movimientos comparten la cronología, las características intrínsecas establecen distancia entre ambos. Mientras que el NCA busca "construir una perspectiva distanciada y desplazada para dar cuenta del extrañamiento que todos los habitantes de Buenos Aires experimentan como resultado de la crisis urbana" (Andermann,

2015: 18), la estética del NCFA (Nuevo Cine Fantástico Argentino) parece responder a otras vertientes.

A partir de la intensificación y aceleración de las posibilidades de intercambios culturales, como también de la permeabilidad de las barreras lingüísticas, las industrias culturales construyeron mercados internacionales de circulación para sus mercancías. El punto más alto de este proceso es, sin duda, la industria del cine de Hollywood, con productos que se insertan en un circuito global y proveen un diseño de consumidor desde la niñez. En este sentido, si nos concentramos en el cine de terror como una rama del *fantástico* podríamos aceptar la idea de que para acceder a un mercado internacional los objetos culturales tienen dos posibilidades: apelar a algo muy básico, compartido por lectores y espectadores de diferentes culturas, o constituir un "formateo imperial de la sensibilidad" (Berardi, 2017). Es decir, para que el terror, producido en una cultura, tenga sentido en la otra, los espectadores tienen que temerle a las mismas cosas. De tal modo, la globalización del género implica un doble proceso: un desarrollo desde lo más "primitivo" -el trabajo con las causas recurrentes del miedo que tendrían permeabilidad intercultural- y un proceso de educación del consumidor acerca de a qué temer. En general, los espectadores del terror en Argentina se inician con el cine *mainstream* estadounidense que predomina en la oferta y que, si no fuese por leyes proteccionistas y antimonopólicas, habría ocupado la totalidad de la grilla desde hace décadas. Entendemos que la cultura argentina tiene una particular permeabilidad a la industria cultural estadounidense -visible también en el desarrollo del "rock nacional"- que supone la adopción de sus códigos y, al mismo tiempo, situaciones de traducción, reapropiación y parodia.

En este primer avance, el trabajo se centrará en el *fantástico argentino* que desde fines de los noventa conforma un circuito de producción cooperativa, no-comercial, en el que los equipos tienen un alto grado de endogamia y solidaridad.[1] Así, se armó una comunidad a través del

1 La frase que lleva como bandera la productora y distribuidora SARNA retrata este punto: "Películas que existen porque sí y debiendo sólo a los amigos".

gusto por el género pero, sobre todo, a través de un hacer desinteresado respecto de lo económico, con cierto grado de amateurismo y sin inserción en los circuitos comerciales. A su vez, es interesante ahondar en la incidencia que estas nuevas propuestas tuvieron dentro del mercado nacional e internacional y en los nuevos canales de distribución y exhibición alternativa -respecto de los circuitos oficiales-, inaugurados por este movimiento. Los agentes de este nuevo cine fantástico operan, al decir de Raymond Williams, como "figuras semánticas", puesto que, a pesar de ser artistas emergentes, no necesitan "esperar una definición, una clasificación o una racionalización antes de ejercer presiones palpables y de establecer límites efectivos sobre la experiencia y sobre la acción" (2009: 174).

1. Generación VHS

Desde los primeros años de su existencia el cinematógrafo fue un objeto altamente transitado a la hora de evaluar posibilidades y alcances. Sin embargo, no fue sino hasta finales de los años cuarenta cuando se esbozó la idea de una revolución tecnológica al alcance de usuarios particulares. En este contexto comienza a convivir el cine, en tanto espacio físico, con la posibilidad de acceso y consumo casero. De tal suerte, interesa traer a colación un artículo titulado "Del bolígrafo a la cámara y de la cámara al bolígrafo" publicado por Alexandre Astruc en el año 1948. El trabajo comienza con el presupuesto de que el cine hasta ese momento solo ha sido un espectáculo, dado que las películas se proyectan en salas:

> pero con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, se acerca el día en que cada cual tendrá en su casa unos aparatos de proyección e irá a alquilar al librero de la esquina unos films escritos sobre cualquier tema y sobre cualquier forma, tanto crítica literaria o novela como ensayo sobre las matemáticas, historia, divulgación, etc. Entonces ya no podremos hablar de un cine. Habrá unos cines como hay ahora unas literaturas, pues el cine, al igual que la literatura, antes de ser un arte especial es un

> lenguaje que puede expresar cualquier sector del pensamiento. (1989: 220-221)

Astruc no deja de notar cómo a mayor flujo de tecnología y, por consiguiente, mayores usuarios utilizándola, mayores serán las diferentes visiones del cine. Si bien el trabajo resulta anacrónico, la recuperación de su contenido es pertinente. Su tesis gira en torno a pensar que si no hay *un* solo tipo de cine, sino varios conviviendo en simultáneo, es en gran medida por la insistencia de diferentes cineastas, cada uno con su visión particular, rodando sus películas en paralelo.

Antes de la década de los noventa, hablar de un circuito de "cine fantástico en Argentina" resultaba una anomalía, tal denominación era inexistente. Si bien hubo intentos sostenidos por parte de diversos cineastas (siendo el caso de Emilio Vieyra el más relevante), la construcción de un cuerpo sólido de obras en torno al género no aparecía aún como un hecho fáctico. Al trabajar con un circuito que, lejos de haber finalizado su recorrido, se encuentra en permanente crecimiento y transformación, la noción de "estructura de sentimiento" de Williams resulta útil para referirnos a ciertos cambios -intangibles- en una cultura: "es la hipótesis de un modo de formación social explícito y reconocible en tipos específicos de arte, que se distingue de otras formaciones semánticas y sociales mediante su articulación de *presencia*" (2009: 179). Al respecto, los modos de pensar el presente, el autor plantea que:

> Si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la innegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización de este instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, dentro de lo cual podemos discernir y reconocer efectivamente las instituciones, las formaciones y las posiciones, aunque no siempre como productos fijos, definidos […] También ocurre que la producción del arte no se halla nunca ella misma en tiempo pasado. Es siempre un proceso formativo dentro de un presente específico. (2009: 169-170)

Entonces, "estructura de sentimiento" se aviene a la hora de preguntar por los cambios que ocurren en determinada área de la sociedad para comprenderlos -como relaciones internas específicas, entrelazadas, pero también en tensión- teniendo en cuenta al "pensamiento tal como es sentido, y [al] sentimiento tal como es pensado" (2009: 175). Por lo tanto, se trata de observar los vínculos que se dan entre los elementos de la cultura y de otras esferas de la vida social pero también se trata, en palabras de Néstor García Canclini, de tener en cuenta que "Estudiar procesos culturales es […], más que afirmar una identidad autosuficiente, conocer formas de situarse en medio de la heterogeneidad y entender cómo se producen las hibridaciones" (1997).

La convergencia de nuevas tecnologías, como el por entonces novedoso sistema VHS que llegó al país durante la década del ochenta -en sintonía con la posibilidad de editar imágenes en computadoras personales- permitió a una generación de jóvenes realizadores plasmar aquella cinefília extranjera con la que se habían nutrido en la adolescencia pero que no tenía una contrapartida local. Utilizando la clasificación del director de cine brasilero Felipe Guerra, se hablará de la generación de los "hijos del video" para referirnos a una generación de cineastas que empezaron a hacer sus películas con cámaras VHS, sin formación técnica y cuyas únicas escuelas de cine eran los video-clubs. En este punto sería interesante pensar cómo la convergencia de elementos tecnológicos, en teoría dispares (cierta educación sentimental *pop* brindada por la cultura del *video club,* en relación con la primer democratización real del *hacer cine*) constituyen, en palabras de Williams; "La formación de una nueva clase, la toma de conciencia de una nueva clase, y dentro de esto, en el proceso real, el surgimiento (a menudo desigual) de elementos de una nueva formación cultural" (2009: 164).

Situada a finales de los ochenta y principios de los noventa, esta generación de jóvenes cinéfilos con aspiraciones a cineastas se caracteriza por el autodidactismo pero, sobre todo, por el ímpetu salvaje de realización inmediata. Cambian el formato fílmico (Super 8 mm) en pos de una herramienta más práctica y simple de operar: el VHS. A diferencia de las cámaras analógicas, que requerían una revelación y montaje ma-

nual, el nuevo sistema de grabación permite la visualización del material grabado de forma inmediata y una captura de sonido más práctica a través de un micrófono incorporado. En esta lógica generacional se ubica FARSA Producciones, piedra elemental y fundadora del Nuevo Cine Fantástico en Argentina. Los responsables del sello adjudicaron su existencia a las *nuevas* tecnologías:

> FARSA Producciones es el resultado de que a algunos inconscientes se les ocurra lanzar al mercado unas cámaras muy prácticas de un formato extinto que se llamó VHS […] Mucho antes de saber qué les depararía el destino, unos niños de la localidad de Haedo (al oeste de la provincia de Buenos Aires), jugaban con esas viejas cámaras a hacer lo que siempre les gustó: cine. Precisamente, desde comienzos de la década del '90, con sólo 5 años de edad […], comenzaron filmando cortometrajes de obvios tintes infantiles; posteriormente, con el cauce lógico del tiempo, algunos mediometrajes más atrevidos; y ahora, no sin antes pelear contra épicos monstruos medievales para lograrlo, establecidos como cumbre del movimiento denominado Nuevo Cine Independiente, cosechan legiones de fanáticos a lo largo y ancho del mundo. (Farsa producciones, s/f. Cit. por Rodríguez, 2014: 99)

Al aprovechar el abaratamiento de los costos de producción propios del desarrollo tecnológico de fines de siglo XX (la filmación en VHS o digital, la edición en computadoras personales), el circuito del cine fantástico nacional lleva al extremo el gesto del *hacer*. Esto implica la torsión entre técnica y estética. El *hacer* explota al límite las posibilidades técnicas y articula modos estéticos despreocupados en términos de "calidad" o con una ligazón ajustada entre lo estético, el soporte y la técnica. Sin embargo, una de las problemáticas inmanentes a la grabación en VHS será su rudeza en cuanto a imagen y, entonces, la escasa competitividad del producto final respecto de los filmados de manera profesional.

El principal problema con el que se encontraron los "hijos del video" a la hora de querer narrar un *film* de tintes fantásticos estuvo

en torno a cómo realizar una película de género serio, en un país sin tradición, sin recursos técnico/económicos. Podríamos pensar que en el cine "de género" *under*, de finales de los noventa, hay un modo de apelar al terror con conciencia de su carácter implantado. Conciencia también respecto de la fricción que producen los elementos originales del género al hacerlos funcionar en Argentina. Gran parte de estas propuestas optan, entonces, por salir por la tangente y saturar su pertenencia: ya sea con giros hacia el humor para desactivar la tensión con la risa o la permanente parodia. Sin pretender hacer un cine "serio", FARSA optó por tomar los defectos técnicos para exacerbar el carácter paródico y humorístico de sus películas, apelando a sus experiencias "adolescentes" de formación como espectadores de cine de videoclub y televisión.

2. 1997: La punta del iceberg

La fecha de referencia se toma como punto de partida para analizar el circuito. En 1997 se estrena la película *Plaga zombie* (Parés, Saez) y a partir de su aparición es posible identificar un cambio de paradigma en los modos de producción y circulación del cine independiente en Argentina. Pablo Parés, uno de sus directores, comenta que creció sin la posibilidad de ver realizado en el país el cine que más lo atraía. Parés señala que hasta el año 2008 el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) tuvo una política rígida respecto a los subsidios para este tipo de cine cuando, simultáneamente, el país había generado gran cantidad de leyendas y monstruos autóctonos pero no en lo cinematográfico. Al respecto, dice:

> El mismo artilugio que hace existir a nuestro cine, hizo que no exista la posibilidad de tener una *Star Wars* nacional o una *Historia sin fin* en la que hablen en mi idioma o suceda en mi barrio, ya que durante muchos años esos géneros fueron considerados mala palabra. (Parés, 2010: 14)

Podría arriesgarse la hipótesis de que el NCFA nace por la necesidad de saldar una deuda pendiente con la no existencia de un circuito de cine de género en Argentina. Aquí radicaría el principal motor de FARSA Producciones, que es también el del circuito en sí mismo. La prepontencia de trabajo, la acción permanente, el hacer, hacer y hacer. Parés sigue diciendo: "Tanto tiempo bajo este sistema, sumado a la aparición de las nuevas tecnologías generaron la necesidad del otro cine. De un cine de otros géneros y de un cine hecho con otros métodos, al sistema no le importábamos, por eso hicimos un nuevo sistema" (14).

Plaga zombie fue realizada por un grupo de adolescentes que, sin estudios en la materia y con un presupuesto acotado decidieron poner en la pantalla la cinefilia con la que se formaron: el cine *trash* -por lo general comedias de horror- de videoclub y televisión. Nació entonces en un marco cultural específico y a partir de una doble vertiente: una cierta experiencia generacional y la posibilidad de acceso a nuevas tecnologías como el VHS que da lugar tanto al registro como a la edición. Al respecto, "los primeros proyectos […] eran para filmar en Super 8, que estaba muerto en los ochentas y principio de los noventas […] y llegaron las cámaras de VHS y la idea de poder grabar y ver los resultados inmediatos nos abrió los ojos" dice Parés (2016).

La película está saturada de referencias en diferentes niveles, desde los parlamentos hasta la trama narrativa, desde los personajes hasta los conflictos y los enemigos (que no solo son los zombies o los extraterrestres, también las "fuerzas internacionales" que antes que ayudar ponen palos en la rueda). El *film* podría resumirse de la siguiente manera: frente a un inminente ataque alienígena, el gobierno norteamericano decide pactar con los invasores; a cambio de protección, los extraterrestres tendrán "vía libre" para realizar experimentos con humanos en un radio limitado. La zona elegida es Haedo, provincia de Buenos Aires. El experimento, que rápidamente se va de las manos extendiéndose al mundo entero, supone la conversión de humanos en zombies. Frente a este panorama, los únicos héroes que podrán salvar a la humanidad son Max Giggs, un matemático aficionado a las computadoras,

Bill Johnson, un ex estudiante de medicina devenido jardinero y John West, un antiguo luchador de *catch* que busca regresar al ring.

Una de las particularidades más relevantes de lo que se convertirá en una trilogía[2] es que las referencias a las películas (en su mayoría anglosajonas), de las que de alguna manera FARSA quiere ser heredera, no solo se dan en el plano del homenaje explícito sino también en los modos en que las películas fueron recibidas. Los realizadores de FARSA advirtieron que el terror se hablaba allí en un español neutro, propio de los doblajes hechos en España o México. Y en esa línea, los nombres de los personajes también respondían a esa lógica, dado que, lejos de ser *locales*, asumieron los nombres de los "héroes" de Hollywood como *John West, Max Giggs* y *Bill Johnson*.

Respecto de la herencia cultural Carina Rodríguez plantea que "Argentina se ha alimentado sistemáticamente de esos monstruos importados, a pesar de poseer un rico acervo de seres mitológicos, principalmente en provincias mediterráneas" (2014: 88) y, en este sentido, las referencias de *Plaga Zombie* son múltiples y apelan no solo al imaginario del cine de terror y fantástico sino también al lenguaje del cómic (en sus versiones serias) y al cine de tintes humorísticos y absurdos, en la línea de *Diabólico* (*Evil Dead* de Sam Raimi, 1983) y *Mal gusto* (*Bad taste* de Peter Jackson, 1987).

Cabría, entonces, preguntarse dónde reside lo *nacional* en *Plaga zombie*. Frederic Jameson asegura que "Todos los textos del tercer mundo […] son necesariamente alegóricos y de un modo muy específico: deben leerse como […] *alegorías nacionales*" (2011: 170). Así, sostiene que ninguna cultura tercermundista puede concebirse autónoma en tanto, cada una a su manera "está trabada en una lucha de vida o muerte contra el imperialismo cultural del primer mundo, una lucha cultural que es en sí misma el reflejo de la situación económica de esas áreas penetradas por distintas fases del desarrollo capitalista" (2011: 168).

2 *Plaga zombie* es una trilogía conformada por *Plaga zombie: ¡La venganza alienígena ha comenzado!* (1997), *Plaga zombie: Zona mutante* (2001) y *Plaga zombie: Zona mutante - Revolución tóxica* (2012). Todas dirigidas por Pablo Parés y Hernan Saez y realizadas por un equipo relativamente estable.

Podría pensarse, entonces, que la *alegoría* de la colonización cultural en *Plaga zombie* reside en el permanente ida y vuelta entre lo nacional y lo extranjero. Esto se observa no solo en el plano lingüístico (la decisión de que los *films* estén hablados en un español neutro) sino también en el plano narrativo. Por ejemplo, la presencia de una entidad extranjera (el FBI) que, aliada con los extraterrestres, permite que se realicen experimentos entre los habitantes de Haedo. El *espíritu nacional* se logra por la amalgama entre parajes definidos de la geografía local en paralelo con la presencia de entes extranjeros. En la primera parte de la trilogía, Mike, un personaje menor, lee un cómic, de una editorial estadounidense (*DC Comics*), en el que se describe un ataque alienígena. El comienzo de *Zona mutante*, la segunda parte de la trilogía, es aún más explícito: a partir de una proyección de diapositivas del mapa de Haedo, el espectador observa como se esparce la enfermedad por la ciudad. Un poco más tarde, en la misma película, por una conversación entre dos agentes del FBI, el espectador descubre que el gobierno había participado en una misión denominada "Kaihoro", en alusión directa a la anteriormente nombrada *Mal gusto*.

Pese a las dificultades técnicas, al casi *inexistente* capital invertido y la experiencia no "institucionalizada" de sus realizadores, *Plaga zombie* de FARSA Producciones logró dar el puntapié inicial en el circuito cinematográfico (marcado por la amistad y la camaradería) para acumular una buena cantidad de *films*. Carina Rodríguez comenta al respecto que "Una década (a partir del año 2000) bastó para poblar la producción nacional con casi 100 largometrajes de zombis, asesinos y vampiros, superando en poco tiempo la marca histórica de alrededor de 30 filmes en 70 años de historia" (2014: 13). Así, al margen de la industria, estos *guerreros del cine* -como los denomina Matías Raña "por su lucha profunda y desigual" (2010: 17)- encontraron su lugar generando espacios de pertenencia inexistentes hasta ese momento. Los agentes del movimiento entendieron que *la unión hace la fuerza* y trabaron una red entre directores, productores, guionistas, actores, técnicos, editores y demás profesionales involucrados en el cine de género local. A fuerza de insistencia y de un permanente *hacer ante todo pronóstico* edificaron las

bases para su crecimiento: nuevos festivales como el *Buenos Aires Rojo Sangre* y el *1000 Gritos* y nuevos canales de distribución especializados, como VideoFlims y SRN Distribution.

3. Distribución especializada

El nacimiento de la distribuidora VideoFlims es, sin lugar a dudas, un punto de inflexión. Hasta su nacimiento la mayor parte de las películas, que luego editaría, circulaban en DVDs piratas de la mano de sus realizadores sin instancia de institucionalización, DVDs con mayor o menor dedicación al *packaging*, muchas veces grabados *ad hoc* para una ocasión concreta y sin stock que pudiera comercializarse de manera regular. Su catálogo se integra por películas que, realizadas por fuera del ala del Estado, quedan excluidas de la distribución clásica, las salas de cine o la venta en comercios especializados. En este sentido, VideoFlims nace para ofrecer a los realizadores de cine independiente una vía de difusión para sus películas que solo se veían en ciclos o festivales especializados. Si bien algunos títulos de su catálogo habían tenido ediciones (e inclusive estrenos comerciales) en el extranjero, en la Argentina parecían estar signados por el denominador común del olvido. Películas, como *Habitaciones para turistas* (2004) de Adrián García Bogliano o la mencionada *Plaga zombie: Zona mutante*, lograron tener estrenos y ediciones oficiales en formato físico en Estados Unidos y España pero de manera muy limitada en Argentina.

Casi de forma inconsciente el sello nace de un grupo de cineastas independientes que deciden autoeditar sus propias películas y venderlas en la feria de San Telmo para financiar proyectos por venir. Poco a poco, VideoFlims se profesionaliza, genera una red de distribución y se convierte de manera gradual en una distribuidora con proyección internacional. Si bien en el catálogo predominaba el cine nacional, comenzaron a aparecer producciones chilenas, españolas y uruguayas. Hernán Panessi, uno de sus fundadores comenta que la distribuidora surgió para mostrar las películas que no tenían llegada al público. "Emerge,

también, a partir de una falencia de mercado: el cine verdaderamente independiente fue, en forma sistemática, menospreciado" (2012).

Ahora bien, ¿qué público consume este tipo de productos? Alejo Rébora, responsable de la editora SRN Distribution, tiene plena conciencia de que gran parte responde a un sector de fanáticos del cine *underground* o coleccionistas que buscan ediciones especiales, el objeto físico. No obstante, comenta que con SRN intentaron hacer circular el "cine under en ediciones de lujo" (como reza el slogan de la distribuidora) por ámbitos variados, "armando stands en eventos diferentes (no exclusivamente de cine), participando en festivales y haciendo que el catálogo crezca con títulos atrayentes para el público no acostumbrado al bajo presupuesto" (2015: 443). Podríanos generalizar y afirmar que los consumidores habituales de ambas distribuidoras (así como los espectadores más fieles de este "Nuevo cine") son los *habitués* del festival especializado *Buenos Aires Rojo Sangre* por donde desfilan gran parte de los títulos que forman parte de ambos catálogos. En contraposición, y con una cierta indiferencia de los espectadores de festivales de cine estándar, los concurrentes al *Rojo Sangre* son fanáticos del cine de bajo presupuesto y conocedores de la carrera de las productoras.

Tanto VideoFlims como SRN entendieron que, para alcanzar una mayor visibilidad no era suficiente comercializar DVDs sino conquistar diferentes espacios. Así, en 2011, SRN organizó la *Primera Semana de Cine Punk en Buenos Aires* en el Espacio INCAA de Constitución. El evento nucleó a más de una decena de productoras y realizadores unidos por la autogestión, la militancia, la independencia, pero también la irreverencia, la constancia y, sobre todo, el poder de producir con poco supliendo con esfuerzo, técnica e ingenio la falta de recursos económicos. VideoFlims comenzó a organizar proyecciones en espacios alternativos y comerciales. Su slogan sintetizaba la propuesta comunitaria, "La unión hace la fuerza". Al respecto, Esteban Rojas, socio fundador, comentaba:

> El otro efecto secundario que apareció paralelamente a nuestro nacimiento es, según los propios protagonistas de esta movida, una novedad: diálogo, discusión, fraternidad, camaradería,

> unidad y compromiso entre todos los que componemos el llamado "Nuevo cine independiente". […] Existe una verdadera comunidad, algo impensado tiempo atrás, donde cada uno defendía su propio rancho y veía al par como la competencia en vez de un aliado. Ahora estamos todos en el mismo bando. (Rojas, 2010: 103)

En conciencia con la dificultad que supone hacer cine independiente en Argentina, VideoFlims y SRN actuaron como gestores culturales antes que "empresarios del mercado cinematográfico". Ambos sellos, además de encargarse de que este tipo de cine tenga copias físicas en ediciones de lujo, militan el cine independiente curando muestras, organizando eventos, realizando estrenos. Podría pensarse, en última instancia, que la distribución oficial apareció en un momento interesante para el panorama cinematográfico nacional, dado que después de años de prepotencia de trabajo, la prensa comenzó a fijarse en sus productos. El *Festival Internacional de Cine de Mar del Plata* (único Clase A en toda Latinoamérica), por ejemplo, comenzó a premiar *films* de género, otorgando el galardón a "Mejor película argentina" a películas cómo *Diablo* (2011, Loreti), *Hermanos de Sangre* (2012, De La Vega) o *TL-2 La Felicidad es una Leyenda Urbana* (2009). Todo parecería indicar que el nacimiento de ambos sellos había respondido al fetichismo de los fanáticos y a un verdadero cambio de paradigma en el cine argentino.

4. Afuera del *ghetto*

Así, el año 2008 resultó bisagra para el cine fantástico en Argentina. Diferentes realizadores que "venían filmando alejados de la financiación estatal, comenzaron a instrumentar las maneras de salir de una especie de clandestinidad cinematográfica" (Rodríguez, 2014: 123). En este sentido, resulta imprescindible destacar el estreno de *Visitante de invierno* (2008) de Sergio Esquenazi. Su importancia reside en ser la primera película de horror realizada con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) en dos décadas. Un camino alternativo para los realizadores fue el de los concursos organizados

por el INCAA que, a pesar de ofrecer un monto menor respecto de las vías de financiación oficiales, funcionó como puntapié inicial para que determinadas películas pudieran ser realizadas. Javier Diment financia así su película de horror *La memoria del muerto* (2011), con actores destacados como Gabriel Eduardo "Puma" Goity. Del mismo modo, los directores Demian Rugna y Fabian Forte post producen y realizan la transformación, de digital a fílmico, del film episódico de género fantástico titulado *¡Malditos sean!* (2011).

Cuando todo parecía indicar que el cine de género nacional quedaría reducido a una anécdota, el circuito comenzó a salir del *ghetto* logrando rendimientos notables para propuestas atípicas en el panorama nacional. Uno de los casos que mejor ilustra este punto es el de *Aterrados*, film de horror sobrenatural dirigido por Demian Rugna en el año 2018. A pesar del alcance limitado (un estreno en noventa pantallas oficiales y escasa publicidad tradicional), logró ser una de las películas de terror más exitosas del cine argentino. Estrenada en mayo, al cierre de su recorrido en pantallas oficiales para junio, vendió 27.229 entradas.[3]

Entendemos que la profesionalización del ámbito del cine de género llevó a que hubiese otro tipo de pretensiones a la hora de la distribución y la comercialización de las películas que, en algunos casos, implicaban grandes inversiones privadas y, en otros, subsidios del Instituto. En este sentido, es notorio cómo un movimiento que nació al margen de la industria cinematográfica estatal se fue incorporado a esta. Los mismos directores que fundaron el movimiento y el circuito, dándole la espalda al INCAA, son contratados ahora por el Instituto, reciben subsidios estatales y una cuota de pantalla para la proyección de sus películas. Si bien la exhibición comercial está dominada por capitales transnacionales, que programan sus propios productos, el estreno de films fantásticos, con códigos autóctonos y rodados en espacios reconocibles de la geografía local, es el inicio de una apuesta a largo plazo que ya ha generado cambios en el paradigma de financiación y exhibición cinematográfica del país.

3 En <https://web.ultracine.com>.

Bibliografía

Aguilar, Elian (2016). *D.I.A. (Directores Independientes Argentinos)-Pablo Pares Primera Parte*. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=okJL57Qb3Gk&t=891s>

Amado, Ana (2002). "Cine argentino: cuando todo es margen". *Pensamiento de los confines* Nº 11, septiembre, pp. 87-95.

Andermann, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.

Astruc, Alexandre (1989). "Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámera-stylo". Joaquim Romaguera i Ramió; Homero Alsina Thevenet (eds.) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, pp. 219-224.

García Canclini, Néstor (1997). "El malestar de los estudios culturales". *Fractal* N°6, julio – septiembre, año 2, volumen II, pp. 45-60. En línea: <http://www.mxfractal.org/F6cancli.html>

Jameson, Fredric (1986). "La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional". *Revista de Humanidades* Nº 23, junio de 2011. 163-193. En línea: <http://revistahumanidades.unab.cl/numero-23-junio-2011>.

Moyano, Hernán y Rodríguez, Carina (comps.) (2015). *Manual de cine de género (experiencias de la guerrilla audiovisual en América Latina)*. Quilmes: Fan.

Panessi, Hernán (2012). *El Barril Del Amontillado*. Entrevista a Hernan Panessi (26 de septiembre de 2012). *Behind the scenes of Videoflims*. En línea: <https://elbarrildelamontillado.wordpress.com/2012/09/26/entrevista-a-hernan-panesi-behinnd-the-scenes-of-videoflims/>

Parés, Pablo (2010). "Prólogo". *Guerreros del cine argentino fantástico e independiente*. Buenos Aires: Fan Ediciones, pp. 13-16.

Raña, Matías (2010). *Guerreros del cine argentino fantástico e independiente*. Buenos Aires: Fan Ediciones.

Rébora, Alejo (2015). "Cómo filmar y hacer distribución artesanal", *Manual de cine de género (experiencias de la guerrilla audiovisual en América Latina)*. Buenos Aires: Fan Ediciones, pp. 437-445.

Rodríguez, Carina (2014). *El cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado (2000-2010)*. Buenos Aires: UNQ.

Rojas, Esteban (2010). "La punta del Iceberg". *Guerreros del cine argentino fantástico e independiente*. Buenos Aires: Fan Ediciones, pp. 101-104.

Williams, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Black mirror o la (ciencia) ficción en tiempos de redes

Fernando Valcheff

We are an impossibility
in an impossible universe
Ray Bradbury

In this world, we're all so caught up in our own heads. It's easy to
lose sight of what's real
Lacie Pound, (protagonista de) *"Nosedive"*

Black mirror es una serie de televisión creada en el año 2011 por Charlie Brooker y producida por Zeppotron para la cadena británica Channel 4. Luego de dos temporadas al aire, fue adquirida por Netflix en el año 2016 y renovada para una tercera temporada cuyo éxito de público y crítica garantizó otra tirada de episodios estrenados a comienzos del 2018. Su formato antológico, en el que cada episodio relata una historia diferente, encuentra como factor cohesivo, núcleo temático e hilo conductor, el fenómeno de los avances tecnológicos y su impacto sobre las vidas de los seres humanos. Como su título lo sugiere, la serie muestra "la otra cara" de los *gadgets* tecnológicos, el lado oculto que se esconde detrás de su potencial, y las sombrías consecuencias de su manipulación, en tanto ese "espejo negro" que da nombre a la ficción –vinculado con la parafernalia digital y las oscuras pantallas espejadas de los dispositivos electrónicos– es también un reflejo del cuestionable uso de dichas herramientas por parte del ser humano.

Si bien la serie plantea una línea narrativa en la que el elemento de la ciencia ficción cumple un papel central en relación con la dinámica social, son los miedos, las inseguridades y los anhelos frustrados los que

adquieren un protagonismo equivalente o superior al de la tecnología. En ciertos casos, el peso de la reflexión (y, por ende, de la trama) recae casi exclusivamente en el uso que la humanidad hace de los dispositivos, al margen de su carácter innovador (1x03: "The entire history of you") o de que las historias se sitúen en una temporalidad futura o alternativa (3x05: "San Junipero"). En esta línea, algunos episodios que tratan el tema de las redes sociales problematizan la concepción tradicional del género en cuestión al plantear una disolución de las fronteras entre la realidad empírica y la ciencia ficción dura o clásica tal y como se la concibe en otras manifestaciones artísticas pertenecientes al género. A este particular fenómeno hace alusión la descripción abreviada de la colección "Futuros próximos" publicada por la editorial *Caja negra*, que compila obras teórico-críticas de diversos autores cuyos intereses se centran en los fenómenos contemporáneos vinculados con las nuevas tecnologías y el advenimiento de la "era digital":

> la corriente de eventos que conforman nuestra vida cotidiana adquirió en el último tiempo un nuevo y exótico tono. Cada vez con más frecuencia nos sorprendemos desenvolviéndonos en escenarios cuyas características parecen pertenecer más al mundo de la ciencia ficción que a lo que habitualmente interpretamos como realidad, y cuyas claves de comprensión parecieran venir a nosotros desde la proximidad de un futuro inminente antes que del pasado (s/d).

Frente a tal contexto de extrañamiento, en el que el corrimiento de los límites tradicionales reclama la necesidad de una atención crítica permanente, nuestro trabajo busca reflexionar, en el caso puntual de tres capítulos de *Black mirror*, acerca del vínculo que se establece entre el género de la ciencia ficción y las redes sociales (*Twitter, Instagram, Facebook* y *You Tube*) en tanto espacios virtuales funcionales y vigentes en la actualidad. En efecto, la notoria cercanía entre este fenómeno social y su reapropiación como temática de género (y, en alguna medida, entre el plano real y el de la ficción) resulta tan explícita en los episodios a trabajar que lleva a plantear numerosos interrogantes en cuanto a los

límites y los alcances de la ciencia ficción en el siglo XXI, así como un cuestionamiento crítico acerca de cuál es el campo que abarca la ciencia ficción producida, ambientada e inserta en un mundo informatizado, multimediático y atravesado por la virtualidad como el actual. Los capítulos de la serie que serán objeto de nuestro análisis -1x01: "The National Anthem" ("El himno nacional"), 3x01: "Nosedive" ("Caída en picado") y 3x06: "Hated in the nation" ("Odio nacional")- tratan acerca del impacto que las redes tienen en la vida cotidiana contemporánea, problematizando la concepción tradicional del género al impulsar un borramiento de las fronteras entre la realidad empírica y los parámetros de la ciencia ficción dura o clásica. Al respecto, resulta propicia la observación realizada por Éric Sadin, quien advierte en su obra más reciente que:

> probablemente no captamos en su total medida la dimensión históricamente excepcional de nuestro tiempo presente, que reviste aspectos futuristas que nuestras capacidades de adaptabilidad integran "a la velocidad de la luz" […] Es la sucesión ininterrumpida de innovaciones vividas dentro de flujos densificados al infinito y que contribuyen a ocultar la magnitud de las incidencias que no cesan de rediseñar silenciosa o manifiestamente las características inestables de nuestra condición. (2017: 30)

Esta volatilidad inherente al ser humano, agudizada en la "era digital", se problematiza en los capítulos abordados, impulsando la reflexión acerca de lo vertiginoso de los avances del corriente siglo en materia de redes sociales, sus consecuencias para el hombre común y el modo en que la ficción recupera/retrata los conflictos que surgen a partir de su interacción. Porque, como sostiene Nicolás Mavrakis:

> la pregunta más interesante sobre la tecnología ya no se concentra en la expansión de dispositivos conectados a la web, sino en las cualidades con las que las sociedades digitales establecen y regulan sus propios símbolos y sus propias costumbres. (2017: 79)

Por este motivo, y en última instancia, nos interesa también analizar de qué modo se plasma en estos episodios la crítica social (factor que religa las nuevas manifestaciones de la ciencia ficción con las tradicionales) en relación con los modos de vinculación por medio de redes, la construcción de la propia imagen/identidad en el mundo virtual, la proyección e impacto de estos fenómenos en la vida real y su reapropiación ficcional, teniendo en cuenta la relevancia del conjunto para pensar en la configuración actual del género y en la potencial necesidad de reformulaciones teóricas en torno a su definición.

El capítulo 1x01, "The National Anthem" ("El himno nacional"), protagonizado por Rory Kinnear y estrenado el 4 de diciembre de 2011, retrata el calvario del primer ministro británico Michael Callow tras haber salido a la luz un video en el que la joven princesa Susana (Lydia Wilson), secuestrada presuntamente por terroristas, es obligada a leer un comunicado que anuncia como demanda de sus captores la transmisión en vivo del más alto funcionario del país teniendo relaciones sexuales con un cerdo. Los responsables del secuestro son claros en su ultimátum y establecen una serie de reglas que deben ser cumplidas para garantizar la liberación de Susana: el suceso debe ser transmitido por cadena nacional, en todas las repetidoras televisivas de aire y cable, debe ocurrir en vivo -a las 16 hs. de ese mismo día- y tiene que respetar determinadas pautas técnicas que permitan verificar su autenticidad. Al margen del pedido en cuestión, el conflicto se desata a raíz de la progresiva difusión del metraje en redes sociales y a la consecuente reacción por parte de la opinión pública. Los asesores del primer ministro le comentan que, si bien el video estuvo solo nueve minutos disponible en *You Tube*, alcanzó 50.000 visitas y se convirtió en *Trending Topic* (TT)[1] en *Twitter*, por lo que, a pesar de haberse emitido una orden ejecutiva para evitar que se haga pública en los medios de

1 En la jerga de la red social, el *Trending Topic* es, como su nombre en inglés lo indica, un tema sobresaliente, un tema "de moda" o "del momento" que se convierte en "tendencia" a partir de su replicación mediante *hashtags*, es decir, etiquetas que recogen menciones dentro de la red.

comunicación, la noticia logra expandirse y llegar a distintos rincones del país y el mundo.

Los primeros minutos del episodio plantean el eje problemático en cuestión y las dificultades con las que debe lidiar un gobierno puesto en jaque por la influencia que las redes sociales ejercen sobre la población. El poder de difusión de *You Tube* –plataforma audiovisual fundada en 2005 por *Chad Hurley*, *Steve Chen* y *Jawed Karim,* y adquirida un año después por Google–, y de *Twitter* –red social de *microblogging* creada por Jack Dorsey en 2006– garantiza un desorden a nivel institucional y político: "¿Y ahora qué? ¿Cuáles son las reglas del juego?", pregunta el jefe de estado a uno de sus asesores, quien le responde "Es un territorio virgen, primer ministro. No hay reglas de juego". Esta frase resulta elocuente para comprender la manera en que el alcance de las redes sociales excede el control del hombre. Como mencionábamos, incluso la orden restrictiva impuesta sobre los medios de comunicación tradicionales queda obsoleta luego de que internet se hace eco del hecho. La escena en la que un grupo de periodistas de una cadena de noticias discuten acerca de qué corresponde (o qué desean) hacer con la información que se encuentra a su disposición, deja al descubierto no solo los conflictos éticos enfrentados a los intereses económicos de las corporaciones mediáticas sino, también, su impotencia frente a la masividad con la que circulan las noticias en las redes. Durante el intercambio, dos de los involucrados bromean sobre la negativa del productor en jefe de liberar la noticia para honrar la orden ejecutiva de carácter no vinculante que emitió el gobierno, comentando la necesidad de informarlo cuanto antes: "Mi perfil está 100 por ciento lleno de espectadores que preguntan por qué no lo emitimos", comenta una de las periodistas, "es como si sucediera el 9/11 y emitiéramos recetas de emparedados", mientras que uno de sus compañeros agrega, en tono burlesco, "escuché que la cobertura de *Facebook* es bastante completa".

La mención a la red social creada por Mark Zuckerberg en el año 2004, completa, junto con *You Tube* y *Twitter*, la tríada de plataformas virtuales con mayor vigencia y cantidad de usuarios en la época en que el episodio fue filmado y estrenado, redes que, sumadas a los medios

tradicionales (principalmente, la televisión, otra de las pantallas oscuras a las que remite el título), controla el flujo de la información. La retroalimentación que surge con los medios televisivos cuando finalmente deciden poner al aire la noticia, excede la capacidad de contingencia del gobierno de manera definitiva: prácticamente todos los detalles salen a la luz y, como informa de manera ominosa una placa televisiva, los 50.000 espectadores iniciales del video pasan a ser 18.000.000 en cuestión de horas, al tiempo que, como *Trending Topic* global, la noticia alcanza los 10.000 tweets por minuto. Al contador de menciones, se suma la *shitstorm* de las redes sociales (Han, 2013: 15), es decir, la oleada de comentarios negativos y dañinos que la gente comienza a emitir. La esposa de Callow resulta una de las principales afectadas por esta afluencia de opiniones de los usuarios debido al grado de crueldad y exposición al que someten a su esposo, con quien mantiene una seria conversación mientras la crisis se encuentra en curso:

> - Todos se ríen de nosotros.
> - Eso no lo sabes.
> - Conozco a la gente. Amamos la humillación, no podemos no reírnos.
> - Nada sucederá.
> - Ya está sucediendo en sus cabezas.

A partir de este punto, el capítulo hace explícita la reflexión acerca de las intenciones que se encuentran tanto detrás de la cobertura de los medios, como de la catarata de comentarios intercambiados en las redes. Al margen de que el suceso reviste de importancia por tratarse de un episodio dramático en el que la vida de una persona se encuentra en juego, es el carácter truculento del caso lo que moviliza el interés del público. De hecho, el absurdo y la ironía sobrevuelan todo el capítulo, puesto que la demanda terrorista responde a un pedido que supone la humillación personal y la puesta en ridículo del mayor representante del país, su cara visible a nivel nacional e internacional. Los *posts* en las redes, así como las conversaciones de quienes se reúnen a presenciar el inminente suceso en diferentes espacios físicos de socialización, reve-

lan un trasfondo que pone en evidencia el fin último al que se destina el uso de los medios de comunicación y de las redes sociales: la alimentación del morbo. En este sentido, la crítica social adquiere un lugar preponderante en el contexto del episodio, factor que parece oficiar como enlace entre la ciencia ficción tradicional y una nueva manifestación del género, cuya principal diferencia radica en la existencia en el plano empírico de los medios tecnológicos a los que se hace alusión en la ficción. Mientras que en clásicos literarios de ciencia ficción -como *Brave new world* de Aldus Huxley-, o cinematográficos -como la más reciente *Matrix* de las hermanas Wachowski- el elemento tecnológico supera las barreras de lo hasta ahora conocido por el hombre común en materia científica, en este episodio de *Black mirror* -así como en los que analizaremos más adelante- se trata de un componente que forma parte de nuestra vida diaria y que se encuentra inserto en las dinámicas sociales.

El elemento crítico, realzado a nivel argumental, también se hace presente en el plano de lo estético, alcanzando un clímax particular hacia el final del capítulo. Luego de que el rescate planeado fracasa, y consciente de que Susana continúa desaparecida y en peligro, el primer ministro no encuentra otra opción más que acceder al cumplimiento de la demanda. Mientras se prepara para hacerlo, las escenas muestran a todo un país pendiente del suceso. No solo impactan las imágenes de las personas que se juntan masivamente a presenciar el acto en bares y casas, como si de un espectáculo digno de ser visto se tratara, sino también las calles desiertas, que dan cuenta de un país completamente paralizado. Ese elocuente vacío exterior contrasta con el amplio espectro de lo gestual condensado en miradas y reacciones de los espectadores reunidos a la espera del suceso. La antítesis de ambos escenarios transmite un mensaje de gran impacto visual que se torna explícito al ser verbalizado por uno de los personajes. Luego de finalizada la transmisión, la princesa Susana aparece ilesa, y uno de los asesores del primer ministro comenta a su mano derecha que, según lo que muestran las cámaras de seguridad viales, la liberación de Susana ocurrió media hora antes de llevado a cabo el acto. Cuando ella pregunta el motivo de esta anticipación, el hombre responde "en mi opinión, [el secuestrador]

sabía que todos iban a estar enfrente de la pantalla", y ella reflexiona "Entonces fue una declaración (*a statement*) […] Eso es de lo que se trató esto, de dejar en claro algo (*to make a point*)". Este diálogo repone, en gran medida, la crítica a la que aludíamos: lo que el secuestrador quiso demostrar desde un principio fue la perversión de la naturaleza humana radicada en su afán por observar la desgracia ajena. "Si de lo que se trata es de habitar a través de las pantallas un mundo donde la imagen da sentido a la realidad, las posibilidades de la imagen se equiparan con las posibilidades del deseo", señala Mavrakis (2017: 78). Por lo tanto, la presencia masiva frente a las pantallas es un resultado anticipado del que el secuestrador parte como base para poner en evidencia el funcionamiento de ese *black mirror* televisivo que, siguiendo el planteo de Mavrakis, refleja y a la vez proyecta el deseo abyecto del hombre común.

El objetivo del captor queda refrendado por el hecho de que no solo descarta realizar otras demandas o solicitar algún tipo de rescate, sino que libera a Susana ilesa y se suicida luego de cometer el ilícito. Aunque no queda claro si lo hace por culpa o por haber comprobado que, efectivamente, estaba en lo cierto con respecto a la reacción del público, su muerte parece dejar un mensaje pesimista con respecto a las posibilidades de un cambio positivo en la sociedad. Las escenas post-créditos confirman esta visión: un crítico interpreta el hecho como "la primer gran obra de arte del siglo XXI", dejando a un lado las implicancias éticas del acontecimiento y aceptándolo como una legítima *performance*, mientras que el matrimonio ministerial, según se muestra en la última escena, sufre las secuelas del siniestro en su intimidad. Pero lo que sí mejora es la imagen pública de Callow. Los medios lo presentan como un político estrella con altos índices de popularidad mientras siguen con atención el casamiento y el embarazo de la princesa Susana mediante frívolas coberturas que muestran la hipocresía de una sociedad que, por sobre la dimensión crítica y la empatía humana, privilegia las apariencias.

El segundo episodio, 3x01: "Nosedive" -estrenado el 21 de octubre de 2016 y que, en una traducción aproximada al español, se conoció en el ámbito hispanohablante como "Caída en picado"- lleva un poco más

lejos el alcance del uso de las redes, ambientándose en un mundo en el que las relaciones interpersonales se encuentran mediadas por una puntuación que se asigna a cada individuo de acuerdo con sus actitudes y su "rendimiento social". Dicho puntaje varía según el impacto de las acciones, los comentarios o las impresiones que los sujetos tengan sobre el otro, generando un ranking personal que, en un rango del 1 al 5, determina la posición social del sujeto en cuestión. Cuanto más bajo sea el puntaje, menor es la reputación del individuo, con lo cual se reduce la posibilidad no sólo de acceder a círculos de prestigio, o a beneficios y privilegios, sino también a bienes, servicios y espacios de socialización de la vida cotidiana. La protagonista de esta historia, Lacie Pound (interpretada por Bryce Dallas Howard), busca adaptarse a las condiciones impuestas por esta "construcción contemporánea de relevancias y afinidades" (Mavrakis, 2017: 85) con un objetivo en mente: comprar "la casa de sus sueños", como se la presenta en los anuncios visuales y holográficos personalizados que ella consume con avidez. Para alcanzar esta meta, se ve en la obligación de formar parte del "grupo de influyentes" (personas con puntaje superior a 4.5), por lo que necesita aumentar su calificación. Recurre, entonces, a los servicios ofrecidos por una agencia en la que una suerte de *community manager* le aconseja que encuentre un *boost* (impulso) para lograr incrementar su arco de puntuación en un período de tiempo breve. La oportunidad llega de la mano de Naomi, una amiga de la infancia de Lacie que la contacta para que se convierta en la dama de honor de su boda, un evento al que asistirán numerosos "over 4.5" que le permitirán expandir su esfera de influencia y alcanzar su cometido. Bajo esta premisa, el episodio muestra las distintas etapas que Lacie atraviesa, las dificultades con las que se enfrenta y, finalmente, los resultados que su deseo inicial –ejemplo paradigmático de otros cuyo trasfondo siempre involucra el acceso a un mayor nivel de prestigio social– acarrea en su vida.

Los puntos de contacto entre el funcionamiento de las herramientas tecnológicas y el uso de las redes sociales en el episodio y en nuestra época actual son numerosos. En principio, la inmediata y fugaz valoración de las personas, que se realiza mediante un dispositivo electrónico

manual –muy similar al teléfono celular-[2] asociado a un perfil virtual, recuerda las prácticas llevadas a cabo cuando se expresa un "Me gusta" (o, en la actualidad, un sentimiento o estado de ánimo) en *Facebook* o *Instagram*. El diseño de la red virtual presentada en el episodio, a la que también se puede acceder por medio de otros dispositivos como computadoras y televisores inteligentes, muestra correspondencias claras con las características de Instagram: el formato circular de la foto de perfil, los someros datos de presentación de la biografía, los comentarios, las notificaciones, la utilización de *tags* y la posibilidad de revisar a toda hora los movimientos de los contactos. Además, si se observa la estética del capítulo, podrá notarse que existe una gran similitud entre los filtros fotográficos de esta red social, y los colores claros y de la gama pastel utilizados en los ambientes, la vestimenta, las viviendas, los decorados y los interiores del capítulo. La cuestión de la imagen impostada propia de *Instagram* resulta esclarecedora desde la perspectiva de Mavrakis, quien comenta que "Instagram […] no olvida en principio su aporte al aspiracionismo estético de la cultura digital […] ni deja de ofrecer las 'herramientas de desaparición' para que, como escribió sobre la imagen digital la ensayista Hito Steyerl, 'cuanto más se representa la gente, menos queda de ella en realidad' " (2017: 73). En este sentido, así como en *Instagram* la imagen real se ve distorsionada, en primera instancia, por el lente fotográfico y, luego, por los filtros aplicados a la fotografía, en "Nosedive" la realidad circundante es percibida por una lente intraocular artificial que muestra, a modo de pantalla implantada en el órgano visual, un conglomerado de datos y variables relativas a las personas con las que se tiene contacto en la vida diaria.[3]

2 Algunas de las características de diseño y funcionalidad de este dispositivo han sido llevadas a la realidad por el modelo X de Iphone (Fecha de lanzamiento: 12 de septiembre de 2017) que, en su descripción oficial, resalta cómo el teléfono "convierte tu cara en contraseña" (ver https://www.apple.com/la/iphone-x/).

3 Además de su notoria similitud con los Google Glass, vale destacar que este tipo de lente, sin haber sido desarrollado aún, ya se encuentra patentado. Los sitios consignados a continuación proveen mayor información: http://www.laprensa.hn/tecnologia/948097-410/samsung-patenta-lentes-de-contacto-de-realidad-virtual; http://

En la misma línea, la proyección de la subjetividad y la particular configuración de la imagen personal en la red, fenómeno que Paula Sibilia denomina "espectacularización de la personalidad" y que "consiste en exponer la propia intimidad en las vitrinas globales de la web" (2008: 16), revela un entramado social en el que la impronta virtual resulta tan importante como la real. En referencia a esta cuestión, es elocuente una de las escenas iniciales del capítulo en la que Lacie practica diferentes formas de reírse frente al espejo del baño (nuevamente se hace presente la metáfora del reflejo), así como la escena en la que mantiene una conversación vía internet con Naomi, para la que se prepara especialmente cambiándose la ropa y ensayando una pose elegante con una copa de vino en la mano. Estos intentos por sostener la "imagen ideal" –cuyo anclaje en el plano de la realidad se encuentra mediado por el deseo de gustar, atraer y lograr notoriedad– se condicen con el análisis de Mavrakis, quien observa que "en su escala máxima, Instagram es uno de los más poderosos dispositivos proyectando fantasías sobre lo amorfo de lo real, algo con lo que funda verdaderos templos digitales a la Belleza: el espectáculo de un Olimpo de la Perfección" (2017: 75). De este modo, los lazos virtuales se estrechan a partir de un condicionamiento de lo real que consiste en la presentación de una versión artificial y mejorada de uno mismo, concebida para garantizar la pertenencia y el estatus, motivo por el cual, según nota el autor, "en Instagram todavía funciona la prueba visible de la armonía 'que complace a la vista o al oído': la belleza que interpela, jerarquiza y diferencia" (2017: 74).

Así como en nuestras vidas actuales la presencia *de* y *en* la red es percibida como un hecho usual, casi indispensable, la sociedad que se recrea en el episodio le otorga un valor central a dicha herramienta, aunque con una salvedad: la fuerte intervención institucional que controla su funcionamiento. Si en *1984*, de George Orwell, o en *Farenheit 451*, de Ray Bradbury, se plantean sociedades distópicas en las que

tn.com.ar/tecno/f5/samsung-patento-lentes-de-contacto-inteligentes-con-camara-incorporada_663806; https://hipertextual.com/2016/05/lentes-de-contacto-futuro

las vidas de los ciudadanos han sido intervenidas como consecuencia del desarrollo de la tecnología, "Nosedive" muestra un escenario similar en cuanto a la práctica de la "vigilancia", aunque con una importante diferencia: la estrecha cercanía del fenómeno con nuestra vida contemporánea,[4] transformada en terreno de cruces entre lo real concreto y la ficción *sci-fi*. En este caso, no es un dispositivo tecnológico el que genera la distancia entre ambos planos, sino la implementación de mecanismos formales de regulación de su uso vinculado a prácticas sociales que, en nuestra era digital, poseen un peso simbólico fuerte asumido de manera plena por el conjunto de la ciudadanía. Como afirma Byung-Chul Han:

> el Estado vigilante en Orwell, con sus telepantallas y cámaras de tortura, se distingue sustancialmente del panóptico digital, con internet, el *Smartphone* y las Google Glass, en las que domina la apariencia de la libertad y la comunicación ilimitadas. Aquí no se tortura, sino que se *tuitea* o *postea* (…). La nueva concepción de poder no consiste en el control del pasado, sino en el control psicopolítico del futuro. (2014: 60-61)

Aunque todo el episodio retrata ese control moderado por distintas normas impuestas, tanto a nivel estatal como social y económico, los dos ejemplos más claros son la imposibilidad de Lacie de acceder a su vivienda de ensueño por no contar con la cantidad de puntos suficientes y el del frustrado viaje en avión que pierde por haber disminuido su calificación luego de una mala racha. Bajo estas circunstancias, la

4 Pocas semanas antes de las instancias preliminares de confección de este trabajo, la embajada de Estados Unidos en Argentina informó que comenzaría a exigir datos de redes sociales a solicitantes de visados. Algunos días antes de la revisión del texto final, la reglamentación fue registrada en nuestro país, por lo que incluso la posibilidad de efectiva regulación parece no encontrarse tan lejos de la realidad. Al respecto, consultar los sitios consignados a continuación:
https://www.elnuevodia.com/noticias/eeuu/nota/estadosunidosexigedatosderedessocialesasolicitantesdevisado-2327397/; https://www.clarin.com/mundo/eeuu-pedira-datos-redes-sociales-solicitantes- visa_0_Hy17O9pqf.html

protagonista llega, incluso, a recibir una multa –y su consecuente quita de puntos– por no respetar las reglas de cortesía con las empleadas del aeropuerto, en lo que supone el primer gran paso en falso que la conduce por un camino desafortunado.

Las consecuencias de sus acciones derivan en un frustrado itinerario que la lleva a asistir al casamiento en que, por su quita de puntos, ya no es bienvenida. La búsqueda de capital social modifica su personalidad y su manera de ver el mundo, conduciéndola a cometer actos desesperados que bordean el desequilibrio. En este sentido, a la protagonista le toca vivir, tal y como señala el título, una "caída en picado", un proceso de deterioro físico y moral plasmado en la estética visual del episodio, que pasa de una gama cromática clara asociada con una atmósfera artificial relajada, a un ambiente oscuro y claustrofóbico como el de la prisión en la que termina luego de irrumpir en la boda de Naomi y causar una conmoción entre los invitados. Se hace explícita, entonces, la paradoja del encierro que, lejos de oficiar como privación limitante de la libertad, genera en Lacie la posibilidad de establecer un vínculo interpersonal con el otro. En la escena final, tras llevar a cabo prácticas tan primarias y catárticas como el llanto desconsolado y el intercambio de insultos con uno de sus vecinos de celda, su máscara identitaria, distorsionada por lo virtual, cede paso a una experiencia corporal que resulta valiosa en la medida en que le permite recuperar las expresiones más básicas y, por lo tanto, más genuinas del ser humano.

De este modo, el mensaje final resulta un tanto pesimista, puesto que solo el sometimiento a condiciones extremas parece generar la posibilidad de una instancia reflexiva o de contacto real con las profundidades del ser. El único asomo de crítica dentro de este entorno lo encarnan dos personajes que, en alguna medida, se resisten al sometimiento impuesto por la red. Por un lado, Ryan, el hermano de Lacie, quien no se interesa por las consecuencias que pueda acarrear la falta de puntaje es el único personaje que se muestra sumamente crítico con el accionar de la protagonista. Por otro, el personaje de la camionera (interpretado por Cherry Jones), a quien Lacie conoce por azar en su derrotero hacia el casamiento y que, luego de sufrir una tragedia fami-

liar, decide dejar de lado el estatus alcanzado en la red para disfrutar de una vida libre de imposiciones. Aunque con sus diferencias, ambos se oponen a la superficialidad de la sociedad en la que viven y se convierten en atisbos de resistencia antihegemónica. No obstante, sus incipientes posturas críticas se encuentran indefectiblemente atadas a experiencias negativas que moderan el optimismo de un cambio: Ryan mantiene una actitud antisocial en cuanto a la red, pero se encuentra sometido a la realidad virtual de sus videojuegos, mientras que la conductora del camión solo consigue apartase del sistema a expensas del sufrimiento y la pérdida personal. En ambos casos, los personajes logran vivir al margen de la red de influencias, pero sin poder evitar las consecuencias negativas que dicho alejamiento trae aparejado.

3x06: "Hated in the nation" –estrenado, al igual que "Nosedive, el 21 de octubre de 2016– narra los pormenores de un caso que comienza a ser investigado por la detective de la policía inglesa Karin Parke (Kelly McDonald) y su compañera Blue Colson (Faye Marsay) –ex oficial de ciberdelitos– a partir de la muerte de Jo Powers, una reconocida periodista difamada por la opinión pública luego de escribir un artículo burlándose de una activista en silla de ruedas. Tras investigar algunas pistas iniciales no concluyentes, la autopsia al cuerpo de Powers las conduce a "Granular Project", una empresa encargada de fabricar drones digitales en miniatura que reemplazan a las abejas,[5] extinguidas en el entorno natural desde hace décadas. Estos IDAs (Autonomous

5 Estas abejas-dron no están lejos de funcionar como alter ego de las "Robobees", insectos electrónicos inventados por científicos de Harvard en el año 2013. Para conocer el proyecto, visitar la web oficial de la Universidad: https://wyss.harvard.edu/technology/autonomous-flying-microrobots-robobees/
Para mayores detalles acerca de su funcionamiento: http://clipset.20minutos.es/robobee-robot-abeja/
Además, en la actualidad se encuentra en desarrollo otro prototipo que emularía casi de manera mímica a las abejas del episodio: se conoce con el nombre de "DragonflEye" y está siendo testeado por la compañía Draper, responsable de su creación y financiamiento. Más información disponible en:
http://www.lavanguardia.com/tecnologia/20170602/423137966973/dron-libelula-dragonfleye.html

Drone Insect, según su sigla en inglés) son encontrados tanto en el cadáver de Powers, como en el cuerpo de una segunda víctima, un famoso cantante criticado por su actitud displicente hacia un niño que pretende imitar sus pasos de baile. Blue descubre que, además de la abeja robótica, un factor común enlaza a las dos víctimas: un *hashtag* que ha sido replicado con insistencia antes de sus respectivas muertes. Con estos datos en sus manos, las detectives infieren que los hechos ocurridos son el resultado de una serie de asesinatos planificados a cargo de una persona que ha tomado control de los IDAs y los ha utilizado para cumplir con una "demanda popular de justicia" expresada en las redes. Esta hipótesis queda confirmada luego de que Blue encuentra un video en el que se explica la dinámica y reglas del "Game of consequences" ("Juego de consecuencias") ideado por el responsable de las dos muertes. "Es un concurso de impopularidad", repone Blue, "si eliges a alguien que te disgusta y muchos otros lo eligen, pasa a ser el objetivo". El video en cuestión revela una serie de etapas que forman parte del procedimiento:

> 1. Elige un objetivo.
> 2. Publica su nombre y una foto con el hashtag "#DeathTo" ("MuerteA").
> 3. El objetivo más popular será eliminado a las 17: 00 hs cada día.
> 4. El juego vuelve a empezar a medianoche.

Al igual que en los episodios previamente comentados, el poder que las redes ejercen sobre la sociedad se pone de manifiesto con una gran contundencia: lo que en un principio simula ser un juego en el que, como sugiere Karin, "la honestidad del odio" resulta cuestionable por su carácter virtual y anónimo, se transforma en una votación que crece exponencialmente y determina la ejecución real de personas no gratas. Como en "The National Anthem", la perversidad del ser humano es revelada y puesta en jaque: a pesar de que las consecuencias del uso del *hashtag* para la vida de las personas involucradas son palpables, el

"linchamiento digital" continúa su camino[6] y alcanza su tercera víctima: una mujer común y corriente que comienza a recibir amenazas e insultos luego de subir una foto en la que puede vérsela fingiendo orinar un monumento en honor a los caídos en guerra. Tras este episodio, Blue descubre dentro de la abeja-dron que ataca a la joven un archivo encriptado con un manifiesto firmado por Garret Scholes, el responsable intelectual del "Game of consequences". En él, se explicitan las razones por las que se convoca al juego y se ofrece el sustento ideológico que respalda la dinámica: "Gracias a la revolución tecnológica podemos acusar a quien queramos y desquitarnos sin consecuencias. Solo cuando reconozcamos el poder que nos da la tecnología y asumamos responsabilidad individual", lee Karen antes de interrumpirse para darle la palabra a Blue, quien cuenta que el autor del manifiesto "compara personas con insectos. Dice que disfrutamos la crueldad y que esa debilidad debería extirparse. El tema recurrente es querer que la gente asuma consecuencias (de lo que hace y dice)", con lo cual, como observa Karen, el escrito se convierte en un panfleto que pretende aleccionar moralmente a la sociedad llevando a la práctica medidas drásticas.

Las implicancias de la propuesta de Scholes son múltiples. En principio, demuestra que es factible ejercer un uso no responsable de las redes, reflejado no solo en su propio accionar al convocar al juego, sino también en el de las personas comunes y corrientes que, investidas del poder acrático que les confiere internet, participan de una dinámica que les permite decidir quién merece morir. Asimismo, logra exponer la crueldad del ser humano y el fracaso de una sociedad que elige ejercer una suerte de justicia por mano propia frente a acciones puntuales de sujetos que generan descontento popular. La red asume el rol de canalizar la crispación social al margen de cualquier regulación institucional, convirtiéndose en un anárquico tribunal de justicia *ad hoc*.

6 "Como una droga discursiva rápida y barata, *Twitter* resultó ideal para *hacer cosas malas con palabras*", apunta Mavrakis (2017: 50), afirmación que puede leerse como un claro paralelismo del mecanismo implementado en este capítulo.

En combinación con el uso de las redes, la manipulación de tecnología robótica también resulta fundamental, puesto que posibilita a Scholes cometer los asesinatos a distancia. Estas abejas-dron, según explican sus creadores a las detectives, cuentan con sensores ópticos que les permiten identificar las flores para polinizarlas; son autónomas (es decir, se manejan por sí solas), funcionan con energía solar e incluso se reproducen por su propia cuenta replicando el mecanismo de las impresoras 3D, según observa Blue. Un factor no menor tiene que ver con la proveniencia de los fondos para la ejecución del proyecto. Como comenta Rasmus Sjolberg (Jonas Karlsson), el ingeniero a cargo de los enjambres, se trata de un programa financiado por el gobierno que apunta a revertir el caos ecológico generado por la extinción de las abejas. No obstante, como revela más adelante Shaun Li (Benedict Wong), quien se suma al caso como detective de la Agencia Nacional contra el Crimen, las intenciones detrás del respaldo económico al proyecto son otras: el gobierno utiliza los sensores oculares de los IDAs como dispositivos de espionaje para combatir la inseguridad, lo cual plantea un nuevo conflicto ético de múltiples ramificaciones. En relación con este aspecto, Byung-Chul Han, autor de numerosos estudios acerca de los cambios sociales que impulsa la expansión constante del medio digital, sostiene que:

> vigilancia y control son una parte *inherente* a la comunicación digital. Lo peculiar del panóptico digital consiste en que comienza a desaparecer la diferencia entre el *Big Brother* y los habitantes. Aquí, cada uno observa y vigila al otro. No sólo nos vigila el servicio secreto del Estado. Empresas como Facebook y Google trabajan ellas mismas como servicios secretos. (2013: 101)

Así, tanto las abejas a cargo del gobierno como las redes funcionan fuera de toda legislación y a discreción de sus usuarios, quienes, al tomar decisiones mediadas por la virtualidad, aplican criterios espontáneos, impulsivos e irreflexivos de acuerdo con "ese principio de inercia emocional que domina las redes" al que refiere Mavrakis (2017: 23). Como sucede en la actualidad, un control total de estas herramientas

parece resultar imposible, puesto que al diversificarse su manipulación y descentrarse su manejo, los mecanismos de regulación tradicionales se ven excedidos, tornando imprevisibles los actos humanos y sus consecuencias.

Otro ejemplo de la problemática que involucra el manejo de las redes surge al comenzar el cuarto día de la investigación, cuando se pone en evidencia el aluvión de comentarios, declaraciones e interpretaciones por parte de los usuarios en relación con los hechos de público conocimiento ocurridos durante esas últimas jornadas. "Buenos días, ¿publicaron el *hashtag*?", puede oírse a un periodista preguntar en un programa de televisión, mientras otro acota que "miles de personas participaron, pero ¿son culpables?", abriendo la puerta al planteo de un debate ético que se desvirtúa por su tratamiento en un ámbito de marcado sensacionalismo. "Hubo varios muertos, y queremos saber qué piensan", exclama otra de las voces puestas en escena, lo que supone una invitación a los usuarios de las redes a opinar sobre lo que ocurre con el *hashtag*. Comienzan, entonces, a escucharse toda clase de comentarios de personas que suben su video a internet para expresarse sobre lo ocurrido: "Me alegro de que esté muerta"; "No es el *hashtag* lo que los está matando, es solamente un juego. Si eres un imbécil, mereces que te humillen"; "Mi punto es... alguien tiene que encabezar la lista, ¿no? ¿Por qué no alguien que se lo merezca? Como alguien racista o algo así". Todas estas intervenciones no hacen más que reforzar la justificación por parte de quienes banalizan el planteo del juego y su mortal consecuencia. También se produce entre estos usuarios un intercambio en el que se pone de manifiesto un contrapunto de perspectivas opuestas frente al hecho: "Pero no por eso animas a la gente a que lo haga", señala uno de los involucrados en la discusión, a lo que su interlocutora responde que "el punto es que ya está ocurriendo. La gente sabe que puede participar porque nadie lo sabrá nunca".

El aludido anonimato es uno de los puntos centrales del conflicto: al poder esconderse en los confines de la virtualidad sin la necesidad de responder directamente por sus actos, las personas se muestran más propensas a tomar decisiones drásticas de manera despreocupada y

acrítica. No obstante, el autor del "juego de consecuencias" reparó en dicho factor y, siguiendo la lógica de su doctrina que busca que las personas "asuman las consecuencias de sus actos", registró a cada uno de los usuarios que utilizaron el *hashtag*, tendiendo una trampa a la policía para que ejecute un protocolo en el que los IDAs se encarguen de asesinar a quienes participaron del juego, haciéndolos sufrir en carne propia los resultados su accionar. Si bien no se conoce la cifra exacta de muertos, se menciona que fueron cerca de 400.000 las personas que estuvieron involucradas en la replicación del *hashtag*, número que respalda la "magnitud de las perdidas" referida en la audiencia que funciona como marco narrativo del episodio y en la que Karen cuenta los hechos ocurridos durante la investigación. Este golpe de gran impacto muestra de manera descarnada los efectos del uso irresponsable de las redes y las nuevas tecnologías, conduciendo a un final que resulta pesimista en cuanto a las posibilidades de obtener otra justicia que no sea la infligida por mano propia. Como se muestra en las últimas escenas, Blue finge un suicidio para buscar al prófugo Scholes y hacerlo pagar por sus actos. Finalmente lo encuentra y le avisa a Karen, quien borra el mensaje de texto recibido, dando a entender que el accionar de su compañera se encuentra fuera de los límites de la ley.

La progresión que opera en estos tres episodios parece evidenciar una gradual inclinación de la visión crítica hacia el pesimismo. Si en "The National Anthem" sobrevuela una ironía ácida que apunta a poner en evidencia la hipocresía de las redes, y "Nosedive" transmite una paradoja desesperanzadora radicada en la idea de que la verdadera libertad solo puede alcanzarse con padecimientos, "Hated in the nation" se instala en el terreno de la crudeza sin filtros, señalando las mortales y devastadoras consecuencias que el uso de la tecnología puede acarrear para el hombre. Lo que en el episodio de 2011 surge como advertencia frente a la masificación del uso de las redes, se refuerza en los episodios del 2016, que buscan, en una primera instancia, despabilar al espectador, para luego derivar en la denuncia de una realidad concreta

en la que la muerte se banaliza[7] e incluso se promueve.[8] De este modo, la serie asume un rol crítico a partir del tratamiento de una temática plagada de elementos afines a la ciencia ficción que, sin embargo, se encuentran presentes en nuestras vidas actuales, articulando el análisis del elemento tecnológico con la experiencia vital en tanto, como señala Mavrakis:

> casi nunca hubo un pensamiento valioso sobre la tecnología que no fuera o buscara ser un pensamiento valioso sobre la manera de representar el mundo. De ahí que la tecnología sirva, en realidad, para pensar cómo se construyen, cómo se friccionan y cómo a veces, también, se derrumban los marcos a través de los cuales le damos sentido a esa inmensa precariedad cotidiana que llamamos 'realidad'. (2017: 9)

En la misma línea, Sadin opina que el desarrollo tecnológico supone un fenómeno orgánico de crecimiento sostenido que es a la vez proceso y producto de la naturaleza ambigua del ser humano, por lo que resulta imperativa una reflexión permanente y sostenida acerca de sus desarrollos y consecuencias. La tecnología, con sus ventajas y desventajas, amerita, así, un análisis desde una perspectiva crítica que tienda a la revisión de sus potencialidades y usos, tal y como sostiene el autor en relación con su obra:

> si lo que inspira este libro es la voluntad de establecer una constatación amplia y reflexiva, no lo hace, sin embargo, sobre una patología cualquiera de nuestro tiempo a la cual habría

7 A modo de ejemplo, la noticia consignada a continuación es una de las muchas manifestaciones de esa actitud "liviana" frente a la muerte: http://www.lacapitalmdp.com/adolescentes-filmaron-y-se-burlaron-de-un-hombre-mientras-se-ahogaba/

8 Un ejemplo contundente es el de "Ballena azul", juego promovido este año en las redes en el que se incita a cumplir una serie de objetivos que culminan con el suicidio del participante: http://www.perfil.com/sociedad/de-que-se-trata-el-peligroso-juego-de-la-ballena-azul.phtml; http://www.panorama.com.ve/curiosidades/Asi-es-el-juego-de-la-ballena-azul-que-lleva-a-los-jovenes-hasta-el-suicidio-20170425-0117.html

> que oponerse o, peor aún, "resistir" ingenuamente, sino sobre un metabolismo en fusión con valores ambivalentes producido por la inteligencia humana y con el cual *nuestra inteligencia* puede y debe, en contrapartida, confrontarse de modo activo. (2017: 33)

Como conclusión parcial de este complejo entramado, podría afirmarse, recuperando las metáforas planteadas por Eco en su libro del año 1964, que en los intersticios de la tensión generada entre apocalípticos e integrados, hiperconectados y marginados digitales, usuarios alienados por la red y sujetos que se rebelan contra ella, persiste el genuino cuestionamiento en cuanto a las nuevas tecnologías y su incidencia en la vida de los seres humanos. En *Black mirror*, el rol de la ciencia ficción asociado con estos dos factores parece ser el de asumir la crítica social, es decir, "un estado de vilo o vigilancia continua respecto de las innovaciones […], así como una atención a los usos individuales y a las prácticas sociales en perpetua reconstitución" (Sadin, 2017: 32). De este modo, la serie se plantea como instancia superadora que invita a abrir la discusión acerca de las potencialidades del género en el siglo corriente, así como numerosos interrogantes en torno a su tratamiento y despliegue. ¿Plantea *Black mirror* una vuelta de tuerca a la concepción tradicional de la ciencia ficción como parte de un gesto inscripto en una lógica transgresora / posmoderna? ¿Ejerce una ruptura violenta de las convenciones del género? ¿O simplemente busca problematizar, al margen de una pertenencia genérica concreta, los bordes entre realidad y ficción? Estas inquietudes, y otras que surgen a partir de las lecturas que tanto la serie como numerosos discursos contemporáneos similares habilitan, dan el pie para el desarrollo de complejas reflexiones acerca de un fenómeno que, de persistir el impetuoso avance de los medios tecnológicos, no tardará en convertirse en un objeto de estudio tan productivo como problemático.

Bibliografía

Charlie Brooker (Escritor) y Hawes, James (Director) (2016). "Hated in the nation" [Episodio de serie de televisión]. En Charlie Brooker (Productor Ejecutivo), *Black mirror*. Reino Unido: Zeppotron/Netflix. Temporada 3, Episodio 6.En línea:<https://www.netflix.com/title/70264888>

Charlie Brooker (Escritor) y Bathurst, Otto (Director) (2011). "The National Anthem" [Episodio de serie de televisión]. En Charlie Brooker (Productor Ejecutivo), *Black mirror*. Reino Unido: Zeppotron. Temporada 1, Episodio 1. En línea: <https://www.netflix.com/title/70264888>

Charlie Brooker, Michael Schur, Rashida Jones (Escritores) y Wright, Joe (Director) (2016). "Nosedive" [Episodio de serie de televisión]. En Charlie Brooker (Productor Ejecutivo), *Black mirror*. Reino Unido: Zeppotron/Netflix. Temporada 3, Episodio 1. En línea: <https://www.netflix.com/title/70264888>

Eco, Umberto (1984 [1964]). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.

Febbro, Eduardo (2017, 23 de junio). "El tecnoliberalismo se lanza a la conquista integral de la vida". En *Página 12*, sección "El mundo". En línea: <https://www.pagina12.com.ar/45754-el-tecnoliberalismo-se-lanza-a-la-conquista-integral-de-la-v>

Febbro, Eduardo (2013, 19 de noviembre). "Las tecnologías digitales debilitan la capacidad de decidir" (Entrevista a Éric Sadin). En *Página 12*, sección "Sociedad". En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-233880-2013-11-19.html>

Flusser, Vilem (2015). *El universo de las imágenes técnicas*. Buenos Aires: Caja Negra.

Han, Byul Chun (2013). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.

Han, Byul Chun (2014). *Psicopolítica*. Barcelona: Herder.

Mavrakis, Nicolás (2017). *La utilidad del odio. Una pregunta sobre internet*. Buenos Aires: Letra Sudaca.

Páez, Natalia (2017, 22 de junio). "Éric Sadin; 'La tecnología pone en peligro nuestra capacidad de actuar libremente'". En *La Nación*, sección "Ideas". En línea: <http://www.lanacion.com.ar/2036030-eric-sadin-la-tecnologia-pone-en-peligro-nuestra-capacidad-de-actuar-libremente>

Sadin, Éric (2017). *La humanidad aumentada. La administración digital del mundo*. Traducción de Javier Blanco y Cecilia Paccazochi. Buenos Aires: Caja Negra.

Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Traducción de Paula Sibilia y Rodrigo Fernández Labriola. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Speranza, Graciela (2017, 28 de abril). "El libro de la semana: *La humanidad aumentada,* de Éric Sadin" (Reseña). En *Telam*, suplemento "Cultura". En línea: <http://www.telam.com.ar/notas/201704/187186-el-libro-de-la-semana-por-graciela-speranza-la-humanidad-aumentada-de-ric-sadin.html>

Freestyle: la ira como espectáculo

Luis Doeyo

Muchos hablan, pocos riman,
sólo los mejores improvisan
Slogan, Batalla de Gallos "Red Bull" (2005)

Este trabajo, resultado del seminario "Nuevas teorías, nuevos objetos", toma como objeto de estudio el fenómeno del *hip-hop*. Dentro de este movimiento cultural realizamos un recorte que lleva a poner el foco en el subgénero del *freestyle* (estilo libre). Para comprender con mayor detenimiento esta relación, es necesario realizar una breve introducción a la historia del *hip-hop* y, para facilitar algunos conceptos, hemos organizado un glosario de términos al final del trabajo.

En el libro *Generación Hip-Hop* (2014), Jeff Chang realiza un estudio exhaustivo de la historia musical y cultural del *hip-hop*.[1] Allí describe el fenómeno desde sus raíces en los *sound systems* jamaiquinos, pasando por las guerras de pandillas y fiestas callejeras en los guetos negros de Nueva York. En poco menos de 600 páginas, el libro despliega la historia social de la generación *hip-hop*, que va desde los años sesenta hasta los inicios del siglo XXI. Chang escribe acerca de los contextos sociales y políticos que originaron y posicionaron ese movimiento entre las clases populares, por lo que su trabajo apunta más a un abordaje sociológico que propiamente musical. El autor reconstruye la evolución del género interpretando su desarrollo como reflejo de las tensiones políticas e ideológicas que atravesaron la comunidad afroamericana. A

1 En inglés, *Can't Stop Won't Stop. A History of the Hip Hop Generation*, editado en 2005, recién se publica en Argentina por la editorial Caja Negra en 2014.

su vez, advierte el rol de una generación, que debió debatirse entre la conciencia negra engendrada en las luchas históricas de la comunidad y la cultura del individualismo, la competencia y el consumo, exacerbada por la sociedad capitalista contemporánea. A raíz de la publicación del libro en Argentina, Juan Duarte escribe:

> El hip-hop constituye hoy una vía de expresión cultural popular, juvenil, de denuncia y lucha social globalmente extendida. Chang muestra cómo las letras refractan la situación social de las comunidades más pobres, signadas por la desindustrialización, la descentralización, las políticas militares de la Guerra Fría, el tráfico de drogas y armas y la brutalidad policial. (2012: 45)

De esta manera, el libro detalla cómo el movimiento *hip-hop* se ha ido convirtiendo en la voz de muchas revueltas juveniles. Para este trabajo en particular resulta imprescindible la enumeración que Chang establece entre los elementos característicos. En su libro define cuatro: el dj, el mc, el *breakdancing* y el grafiti (2014: 146). Cada una de estas cuatro "patas" se han convertido en un canal diferente capaz de expresar el malestar y, entre todas, promueven una cultura en común: la del *hip-hop*. El elemento que nos interesa en especial es el denominado M.C. (Master of Ceremonies), todo aquel que se dedica a componer letras de RAP (Rhytm and Poetry) o a recitar de manera improvisada. Es el caso del *Freestyle*. Dentro de este elemento del *hip-hop,* que atañe a los MCs, existe una rivalidad entre quienes componen sus letras y quienes las improvisan. Aunque, con el correr de los años, la distancia se ha ido disolviendo, hoy resulta común que los *freestylers* incursionen en el mundo del rap escrito y grabado.

Chang termina su libro con un acontecimiento histórico, y ese suceso es el verano de protestas del 2000, momento en que el rap se encuentra en su apogeo comercial, con los artistas Eminem y 50 Cent a la cabeza. *Generación Hip-Hop*, sin embargo, no profundiza sobre el fenómeno del *freestyle*. En cambio, ese mismo año, se estrena el multipremiado documental *Freestyle: The Art of Rhyme,* dirigido por Kevin

Fitzgerald que resulta bastante esclarecedor para aquellos que desconocen el subgénero. Con imágenes que datan del año 1992 la cámara muestra círculos (Cypher), formados por jóvenes que improvisan letras sobre la base de un ritmo a cargo de un *beatbox*. Allí se puede apreciar cómo cada MC suelta palabras y rimas, de manera improvisada, sobre la base rítmica. Como en los solos de jazz, el *freestyle* existe solamente en el momento, es espontáneo, la letra se encuentra viva: "No tenés idea de lo que vas a decir a continuación", dice Supernatural, uno de los *freestylers* entrevistados en el documental. Sobre el ritmo se manifiestan las experiencias, ideologías y creencias políticas. De alguna manera, resulta una mezcla perfecta entre canción y discurso. El *freestyle* es ecléctico, cualquier elemento sirve a sus propósitos: lecturas, noticias, programas de televisión, dibujos animados, videojuegos, objetos. Todo vale al momento de improvisar. El film refleja la cultura *underground* del mundo del *hip-hop*. Desde allí, podemos apreciar la diferencia que existe con respecto a aquellos que rapean por amor al arte, y aquellos que lo hacen por dinero. En el *freestyle*, los artistas, tanto conocidos como no, expresan sus historias, sus pasiones, mediante el lenguaje, las ideas y el espíritu. Fred Camper, en *Chicago Reader,* define al documental como "una mirada comprometida con el submundo del rap improvisado, concentrado en artistas menos interesados en el éxito comercial que en vivir el momento de la rima" (2014). El *freestyle*, dentro del *hip-hop*, es un fenómeno que pretende mantenerse al margen de las leyes del capitalismo y ocupar una posición de resistencia.[2] En el documental puede verse a policías desarmando los *cyphers*, mientras que los MCs descargan su furia por medio de sus improvisaciones, dedicadas íntegramente al cuerpo policial.

El objeto de nuestro trabajo serán las batallas de *Freestyle* puesto que, a nuestro criterio, definen el subgénero. Para realizar una batalla es necesario tener un destinatario a quien manifestar la ira acumulada.

2 El libro *Generación Hip-Hop* narra de qué manera el grupo *Rapper´s Delight,* ya en 1979, convierte el *hip-hop* de las calles en un nuevo género de música popular y comercial. Así, dice Chang: "la tensión entre la cultura y el comercio se convertiría en una de las principales historias de la generación hip-hop" (2014:176).

Los policías que aparecen en el documental no contraatacan (al menos en el plano de lo retórico). En cambio, en las batallas de *Freestyle* resulta imprescindible la respuesta del oponente. Como aquella batalla de contrapunto entre Martín Fierro y el Moreno, que inmortalizaría José Hernández, el meollo de esta competencia consiste en desarticular al rival mediante la improvisación y el ingenio. El jurado, que por lo general suele ser el público, es quien decide qué MC resulta victorioso. En caso de empate, se lleva la batalla hacia una nueva instancia, denominada Réplica.

En las batallas no hay ningún tipo de regla, excepto que queda prohibido el contacto físico. Cada uno de los MC dispone de un tiempo determinado para atacar y otro para recibir, luego vuelve a contestar, y así sucesivamente hasta que alguno resulta ganador. Cada MC elige un alias, un nombre ficticio y, en la improvisación, suele caracterizarse por dominar con mayor destreza algún recurso en particular, como el *flow, punchline*, doble-tempo, o las estructuras (ver Glosario). La estrategia de la batalla no pasa solo por lo que se dice, sino por la manera en que se lo hace. Desde ya, lo que el público más celebra son los versos hirientes (*punchline*) y, a la vez, ingeniosos. En algún punto, la violencia verbal reemplaza a la violencia física: "I like battleing, it´s healthy -dice Medusa, una de las *freestylers* de Los Ángeles-, it´s better tan fighting and shooting."[3] (Freestyle…: 2000). De este modo, podemos decir que el *freestyle* surge de la ira y, en cierta medida, sirve para sanar.

Como hemos dicho, el libro de Chang finaliza en el momento en el que el rap, a principios del siglo XXI, ya se ha convertido en un fenómeno masivo pero a las batallas de *Freestyle* aún le queda alcanzar su punto álgido. En el año 2002 se estrena la película *8 Mile* (Grazer & Hanson, Estados Unidos, Universal Studios). Este film se encuentra protagonizado por el rapero Eminem y es de carácter autobiográfico. Las acciones transcurren en la ciudad de Detroit y narran los primeros pasos de Eminem en el mundo del rap. Es a partir de las batallas de

3 "Me gusta batallar, es saludable. Es mejor que pelearse y matarse" *Freestyle: The Art of Rhyme*. (Traducción propia)

Freestyle que este rapero blanco logra ganarse el respeto en el mundo del rap, dominado por negros. La película resulta todo un éxito, es bien recibida por la crítica e, inclusive, logra ganar un Oscar a la mejor canción original "Lose Yourself" siendo Eminem el primer artista *hip-hop* premiado por la academia.

Pero, más allá del éxito comercial y de la crítica, lo que logra el film es dar a conocer mundialmente, Hollywood mediante, las batallas de *Freestyle* y es a raíz de esta película que llegan las batallas a Latinoamérica.

A partir de entonces comienzan a verse en nuestro país, con mayor frecuencia, grupos de jóvenes en ronda improvisando sobre una base. Tanto hombres como mujeres eligen batallar con palabras en las esquinas, en los parques o en los transportes públicos. Advirtiendo este potencial, en el año 2005, la empresa multinacional Red Bull patrocina la primera batalla de *Freestyle* que agrupa a competidores de toda Latinoamérica. Enfocaremos este torneo en particular por ser el primero en su género, enmarcado temporalmente por los diez años desde su origen. Así, podremos abordar el crecimiento del fenómeno en un lapso determinado. Desde ya, cabe destacar que hay diversos tipos de modalidades dentro de las batallas de *freestyle* y, a su vez, cantidad de torneos y competencias. Hemos decidido trabajar únicamente con este torneo, debido al alcance que ha logrado en los países latinoamericanos, llegando a ser considerado el "mundial" de *freestyle*.

Para abordar este objeto, a su vez, resulta indispensable tener en cuenta la expansión de los portales de internet, tales como *Youtube*, que han permitido consolidar un alcance masivo del fenómeno. De esta manera, el trabajo pondrá el foco en ambos fenómenos, que crecieron prácticamente juntos. Pretendemos advertir en qué medida ambos se retroalimentan, en una suerte de relación simbiótica que posibilita que una cultura prácticamente desconocida se transforme en un fenómeno masivo que año tras año logra superarse. La pregunta que intentaremos responder gira en torno a los fenómenos que permitieron que las batallas callejeras se transformaran en un espectáculo masivo y redituable. Para respondernos, entre otras cosas, nos detendremos en el rol de las multinacionales, el crecimiento de los portales de internet como

Youtube y la identificación de los espectadores y/o usuarios con la ira expresada.

Por otro lado, cabe aclarar que no estamos trabajando con un objeto literario. Aunque esto resulte una categoría por demás discutible, teniendo en cuenta, por ejemplo, que el último Premio Nobel de Literatura ha sido entregado al músico Bob Dylan. Como dice Eagleton, tanto las normas como las desviaciones cambian al cambiar el contexto histórico o social y, en este sentido, lo poético depende del punto donde uno se encuentra en un momento dado:

> Algunos textos nacen literarios; a otros se les impone el carácter literario. A este respecto puede contar mucho más la educación que la cuna. Quizá lo que importe no sea de dónde vino uno sino cómo lo trata la gente. Si la gente decide que tal o cual escrito es literatura parecería que de hecho lo es, independientemente de lo que se haya intentado al concebirlo. (2012: 20)

Creemos que, de esta manera, el carácter poético del rap, puede ser sometido a un análisis retórico, sin perder de vista que no estamos analizando poemas, sino estructuras integradas a una música, es decir, discursos para ser escuchados.

Llegada del *freestyle* a Latinoamérica

"Muchos hablan, pocos riman, sólo los mejores improvisan" es el *slogan* del primer evento de batalla internacional de *Freestyle* latinoamericano. Quien lo organiza es la empresa multinacional de bebidas energéticas Red Bull. La compañía invita a los mejores *freestylers* de habla hispana a San Juan, Puerto Rico, y los pone a competir en un torneo salvaje por primera vez, por el título de Campeón. Evidentemente, el hecho de que la organización del torneo estuviese en manos de una empresa de esas características, genera ciertas controversias. "Mucha gente en la escena se preguntaba: *¿Qué hace una multinacional acá?"* recuerda Dobleache, uno de los MC, que en aquella época dirigía la revista *Hip Hop Nation* en España (Ortelli: 2016).

En una entrevista realizada a Jeff Chang por *Página 12*, con motivo de la presentación de su libro en Argentina (casi una década después de su primera publicación), el autor de *Generación Hip-Hop* dice:

> Lo que ahora es diferente es que vende un montón de cosas simultáneamente, pues el consumismo estadounidense puso su foco en los suburbios más blancos y usa al hip hop para estimular a un conjunto de jóvenes que no pertenecen a ese mundo. Así que, cuando el público reacciona al aparente materialismo del rap, en realidad lo hace contra el hecho de que el hip hop se convirtió en la nueva cara de la sociedad de consumo. (Chang en Rojas: 2014)

Como hemos dicho, desde 1979 ha existido cierta tensión creativa entre el lugar que ocupa el hip-hop como producto dentro de la industria mediática mundial, y el que ocupa como núcleo de una vasta red de escenas *underground* locales. Sin embargo, a mediados de los noventa, la balanza se inclina definitivamente a favor de los monopolios de medios. El *hip-hop* se convierte en un negocio y las batallas de *freestyle* no quedan al margen de este capitalismo salvaje. Su origen e ideología son tan marginales que la industria del entretenimiento entiende que puede dominarlos para capitalizarlos.

Ahora bien, el hecho de que la organización estuviese en manos de una multinacional, no garantizó que no se tomara una postura implícita o explícitamente política sobre la naturaleza del capitalismo en el rap. Sin escapar del sistema, el *freestyle* propone, entre otras cosas, reflexionar sobre el presente del mundo y de la cultura. Hay que tener en cuenta que, en Puerto Rico, en ese momento, el auge musical se encuentra en manos del reguetón, que luego se expandiría al resto de Latinoamérica. Desde el punto de vista musical el *hip-hop* ocuparía un lugar de resistencia frente al reguetón: "Dame más gasolina" suena en todas las radios y boliches y se adapta perfectamente a la moda que la industria musical necesita, versos simples, pegadizos, videos con au-

tos, mujeres y cadenas de oro.[4] En términos de Raymond Williams, podemos hablar de una pauta cultural "dominante", frente a la que el *Freestyle* latinoamericano representaría una forma "emergente" (2000: 143). Sin embargo, con los años, este fenómeno se ha acrecentado hasta ocupar un rol preponderante con videos en *Youtube* que superan las 20 millones de reproducciones y escenarios que congregan a 25.000 personas.

La *Red Bull Batalla de Gallos* tiene ese nombre porque las primeras batallas de *Freestyle* se realizaron en galleras donde, efectivamente, había riña de gallos. Rodeados por una tribuna circular, desde arriba, el público tira billetes a la pista a los dos MC que se encuentran combatiendo. En el año 2005, ocho MCs de siete países compiten en rimas, improvisando uno contra uno la noche del 2 de octubre en el Club Gallístico de San Juan. Antes de la batalla, se realiza un sorteo para definir los cruces, y luego se van eliminando hasta que quedan dos MCs finalistas. Todo esto ocurre en una sola noche. La receta de las batallas contiene solo unos pocos ingredientes: algo de ira, un poco de diversión y, lo más importante, muchísimo orgullo. Pero el elemento favorito del público es el ingenio. El objetivo consiste en desarticular al rival, respondiéndole de la manera más efectiva posible. Como dice uno de los finalistas de ese año:

> Requiere un nivel de atención superior, porque tienes que escuchar lo que te dicen y estar preparado para contestar en 20 segundos algo más brillante: es tu única oportunidad de seguir adelante. Y Fresco y yo no parábamos. Seguíamos disparando, disparando y disparando (Ortelli: 2016).

4 "En 2005, Puerto Rico ya era indiscutiblemente la cuna del reguetón. Editado en julio del año anterior con una fórmula de laboratorio y un estribillo *catchy* que decía exactamente qué era lo que le gustaba a esa chica, "*Gasolina*" de Daddy Yankee había convertido a esta isla del Caribe –un Estado Asociado de Estados Unidos donde se habla en español– en una nueva superpotencia de la música urbana global" (Ortelli: 2016).

De este modo, para lograr efectividad en la respuesta, los oponentes suelen utilizar episodios ocurridos en batallas anteriores, anécdotas de la intimidad, e inclusive mentiras: en el *freestyle* todo vale. Cada MC estructura sus respuestas con la mayor voracidad posible. Sobre una base rítmica, armado solo con su voz y una cabeza llena de rimas, se enfrenta al rival y a toda una multitud de gente que está dispuesta a aplaudirlo o a abuchearlo. El público tiene un peso importante a la hora del veredicto final pero la última palabra la tiene el jurado, compuesto por cinco personas del ambiente, en su mayoría MCs. Ese año, el argentino Frescolate resulta ser el primer campeón con el título a Mejor *Freestyler* de habla hispana. Es el título más importante reconocido por la cultura rapera. El hecho de que sea hispanoamericano se debe pura y exclusivamente al lenguaje y no a un "antiamericanismo". De hecho, muchos *freestylers* reconocen que la película *8 millas* fue la que los introdujo en el ambiente. La frase que termina otorgándole el título a Frescolate hacia el final de la batalla, está inspirada en la película. Veamos el fragmento del film.

> Now, who´s afraid of the Big Bad Wolf?
> one, two, three and to the four
> one Pac, two Pac, three Pac, four
> four Pac, three Pac, two Pac, one
> You´re Pac, he´s Pac, no Pac, none

Esto lo dice el personaje B. Rabbit (Eminem) mientras señala a su rival Papa Doc. El ingenio está en que desmerece las condiciones de MC del rival a la vez que realiza un juego de palabras que refieren a uno de los raperos más influyentes de Estados Unidos: Tupac (2pac) Shakur, quien vivió en el Bronx, el barrio donde se originó el *hip-hop*. Mientras que al sur del Río Bravo, el argentino Frescolate lanza un *punchline* letal a su contrincante "El Niño": "Amigo esto es freestyle te lo digo en el momento / Un MC, dos MC, tres MC, un intento" (frescolate: 2009). Naturalmente, todos los que están allí aquella noche han visto la película, todos en la tribuna entienden la referencia, y el público enloquece

dando por finalizada la batalla. Lo que pasa aquella noche en el club gallístico cerca del viejo San Juan cambia al rap en español para siempre. Mientras tanto, durante la presidencia de George W. Bush, en San Bruno, California, tres ex empleados de PayPal acababan de fundar la llave para entender la explosión del *freestyle* de la última década: el portal *You Tube*.

Evolución de *Youtube*: de los algoritmos al éxito del *freestyle*

La clave del *freestyle* es la improvisación. Por lo tanto, difícilmente se podría recuperar lo dicho en una batalla de no ser por el rol que cumple *You Tube,* el gigante de los videos en internet. Contra lo efímero de la improvisación, un video permite capturar el momento y, una vez capturado, ser subido a la red global. *You Tube* transforma lo efímero de la improvisación del *freestyle* en algo concreto, palpable. Dependiendo de la cantidad de reproducciones y sus recomendaciones, el video puede hacerse viral en cuestión de minutos. Esta novedosa circulación del material, a su vez, implica una nueva configuración de la cultura: son los usuarios del portal quienes deciden qué video tiene éxito y qué video no a partir de sus reproducciones, votos y recomendaciones. En apariencia estamos ante una democracia virtual. Pero, resulta imprescindible tener en cuenta aquí el funcionamiento silencioso detrás de esta maquinaria: los algoritmos. A grandes rasgos, un algoritmo es un método de optimización, una herramienta que encuentra y analiza las relaciones entre los datos, para hallar las soluciones que mejor cumplen un objetivo o resuelven un problema que se plantea inicialmente. Detrás de las recomendaciones que hace la página hay un millar de ingenieros informáticos que trabaja para que millones de internautas las reciban. Según estudios, el 75 por ciento de las elecciones de los usuarios se rigen por las recomendaciones que hace la propia página (Caballero, 2014: 36). Sistemas similares son los que utilizan, entre otros,

Google, Netflix y *Spotify*.[5] Los algoritmos también se usan en medicina para detectar enfermedades y en meteorología para predecir el clima.

El funcionamiento de los algoritmos no es ninguna novedad. Alan Turing desarrolló su potencial durante la segunda guerra mundial.[6] Lo novedoso es que se adapten a las nuevas demandas tecnológicas. Lo que posibilita el funcionamiento es un ingente número de datos que entran en una vorágine de programas informáticos, para salir convertidos en resultados concretos. "Quizá, los algoritmos, vieja pesadilla de muchos estudiantes, se están revelando, gracias a sus infinitas aplicaciones, como una útil herramienta para vivir mejor" dice Caballero (2014: 37). Hoy en día, casi todos poseen un celular con conexión a internet. En el transcurso de los últimos diez años se ha pasado del *casette* al cd, luego al Ipod, mp3, y a los "omniscientes" *Smartphones*. Kirkpatrik, un periodista que trabaja para *Facebook*, dice: "por momentos, la diferencia entre lo digital y lo no digital se borra. Nuestra vida es cada vez más electrónica. No se trata de estar on-line, sino que ya estamos siempre. Ya no existe el concepto de estar conectado" (Martos, 2012: 82) A raíz de ello, los videos alcanzan una exposición masiva instantánea puesto que los usuarios están prácticamente inmersos en la red.

A quienes realizan *freestyle*, *You Tube* les permite pausar, revisar y estudiar los videos de las batallas. Cada *freestyler* suele desarrollar, con mayor énfasis, uno de los aspectos de la improvisación: *flow, punch-line*, doble-tempo, y son reconocidos por ello. Mientras que, por otro lado, también suelen tener su punto débil: muletillas, rimas copiadas o no-

5 Los algoritmos de personalización de Netflix registran el momento en que se puso en pausa su reproducción, si se llegó a ella a través de una búsqueda, si se terminó de ver o no… Con toda esa información, los programas establecen diferentes categorías y orden de colocación de las sugerencias según cada usuario, recomendaciones que aplicarán a quienes hayan mostrado intereses parecidos (Caballero, 2014: 38).

6 Turing es considerado uno de los padres de la ciencia de la computación y precursor de la informática moderna. Proporcionó la formalización de las nociones de algoritmo y computación con "la máquina de Turing", demostrando que dicha máquina era capaz de resolver cualquier problema matemático que pudiera representarse mediante un algoritmo. Véase: http://www.turing.org.uk

toriamente escritas, combates perdidos, momentos en que se traban o dicen cosas sin sentido. Pero algo tienen en común: todos los MCs conocen y estudian a sus rivales en *You Tube* y, a partir de allí, plantean su estrategia de combate.

Mientras tanto, la competición ha ido evolucionando y se ha complejizado. Por ejemplo, se incluyen más desafíos para los raperos, como lanzarles palabras o temas para que rimen con ellas. En la página oficial de Red Bull vemos cómo, año tras año, los seguidores se han multiplicado de manera exponencial. En la segunda edición (2006), 700 personas llenaron la gallera de Bogotá. En el 2007 (Venezuela), fueron mil personas. En el 2008 (México), Red Bull comienza a intervenir lugares de la ciudad ofreciendo espectáculos masivos. En este caso, el lugar elegido resulta el patio del Museo Anahuacalli. Durante aquella noche, hay 2.500 personas en las gradas alrededor del escenario, y otras 2.000 afuera. En 2012, vuelven los torneos luego de un receso. Ese año, por primera vez las clasificatorias son *online*: se graba un minuto de *freestyle* con la *webcam* y, luego, es subido a la página de Batalla de los Gallos. Ya en 2014, los usuarios que siguen la batalla por *streaming* alcanzan casi el medio millón. De esta manera, resulta notable el crecimiento que las batallas han tenido en tan poco tiempo.

A partir del año 2011, *You Tube* comienza con el proyecto "Youtube Partner" que consiste en otorgar ingresos reales por medio de Google Adsense.[7] Es decir, hay empresas que pagan a los usuarios que poseen mayor audiencia por sus videos de *You Tube*. A partir de allí, comienzan a existir los sujetos conocidos como *youtubers*. Este proyecto ha permitido que usuarios que reciben grandes cantidades de reproducciones sean capaces de recibir un ingreso económico con el fin de mejorar la calidad del trabajo. A los que forman parte de este contrato, a su vez, se les da la opción de poner anuncios (sea dentro del vídeo o a un costado del mismo), con la finalidad de obtener ingresos por parte de

7 En octubre de 2006 *You Tube* fue adquirido por Google Inc. a cambio de 1650 millones de dólares y ahora opera como una de sus filiales. BBC, "Google buys YouTube for $1.65bn". Tuesday, 10 October 2006, UK. Véase http://news.bbc.co.uk/2/hi/business/6034577.stm

los anunciantes que invierten por publicidad dentro de los vídeos almacenados en esta página web. De esta manera, el sitio se ha convertido en un medio de difusión tan popular que, incluso, es utilizado por importantes personalidades. Una nueva configuración cultural en la que las recomendaciones, los algoritmos, las publicidades, son algunos de los engranajes de la maquinaria y dan ritmo a la democracia virtual. El rol central lo ocupan los usuarios, que con sus reproducciones logran crear "estrellas" en cuestión de minutos.

La batalla más vista

Nos ocuparemos ahora de la batalla de *freestyle* que más reproducciones, y repercusiones, ha tenido en el portal *You Tube* y tendremos en cuenta factores que exceden la batalla como cuestiones referentes al nacionalismo, ediciones anteriores y el fanatismo de los espectadores. Para completar el trabajo tomamos los cien comentarios más relevantes del video y relevado ciertos datos que analizaremos a continuación.[8] La batalla se realiza dentro del marco de los cuartos de finales de la *Red Bull batalla de los Gallos*, en Chile, 2015. Ese domingo 13 de diciembre, en Santiago, unas 15.000 personas llenan la Plaza de La Paz mientras las redes sociales están a la orden del día con más de medio millón de usuarios conectados al *streaming*. Se trata de la batalla más convocante de la historia hasta ese momento. Por un lado, se encuentra Arkano, campeón Nacional de España en 2009, con apenas 15 años y poseedor de un récord Guiness.[9] Por el otro, el argentino D-toke, campeón de la Red Bull en 2013.

La batalla comienza con dos rounds de un minuto cada uno, formato clásico, con temática: primero D-toke, luego Arkano, el segundo

8 Red Bull Batalla de los Gallos - Cuartos: Arkano vs Dtoke - Final Internacional 2015. Ver en https://www.youtube.com/watch?v=cU7C7Fhz4us

9 "Arkano hace historia y bate el record mundial con 24 horas y 34 minutos". (29 de octubre de 2016) Véase http://www.redbullbatalladelosgallos.com/noticias/reto-conseguido

minuto a la inversa. Entonces aparece en pantalla la primera palabra: *Bullying*. D-toke empieza a encadenar *punchlines* con metáforas alrededor del tema: que a Arkano en la escuela le hacen *bullying* "hasta los profesores", "hasta los de limpieza" y en el momento en el que se para a rapearle frente a frente, Arkano lo besa. El contacto físico está prohibido, pero paradójicamente, en la batalla más vista de la historia, el jurado parece no haber visto nada. La batalla continúa y, a continuación, el español le saca la gorra a D-toke y la tira al suelo. El argentino se quita de encima a Arkano con un empujón y, mientras especula entre darle un puñetazo en la cara o no, sigue rimando con el concepto que le habían dado, como puede: "En esto yo lo ejecuto, no le voy a hacer *bullying*, este tipo es medio puto", le contesta.

En el minuto de Arkano hay algunos juegos de palabras: "¿Dices escuelas de profesores? Yo soy el profesor de tu escuela". Luego utiliza astutamente lo que había pasado en la final de D-toke contra Stigma en 2013: "Arkano brinda por el *bullying* que te hace Chile / Esto es la venganza por Stigma". La gente suelta un alarido y Arkano lo capitaliza. En este sentido, hay que destacar que, en 2013, D-toke vence al candidato favorito de Chile en la final de una manera polémica: luego de cumplir su minuto de *freestyle*, el argentino deja el micrófono en el piso y esto enfurece al trasandino. El episodio origina una forma nueva de conflicto bilateral entre los dos países. La final había tenido lugar en Argentina y, ahora, el público chileno tenía la revancha en su tierra. De esta manera, se añade un factor externo importante a lo que acontece en el escenario. El público, desde este punto de vista, está del lado de Arkano y espera que el MC haga una referencia a aquel episodio. Sin embargo, exceptuando este suceso, el torneo Red Bull actúa como una apertura a las barreras de diferentes culturas, demostrando que el rap y las batallas unifican. El nacionalismo en este caso es un componente fuerte pero no es decisivo, ya que los que tienen en sus manos el veredicto final son los jueces. El público, en este sentido, resulta bastante parejo, como destaca un usuario en los comentarios: "el publico gritó

casi parejo… a pesar de la bronca que habia con D-toke… y que por cierto ya no la hay"[10] (Angel Zurian, 2017).

El segundo tema a utilizar es "contaminación". El alicantino tiene un segundo minuto más débil que el primero. "En la improvisación la cosa se pone dura / D-toke, deja de contaminar mi cultura". El argentino sale a responder los dos minutos de Arkano. "En esto yo lo abrocho", dice, "tu rap está más contaminado que el Mapocho." D-toke logra encadenar *punchlines* con mayor poder y cierra sus golpes con la frase: "Dense cuenta que pongo el detalle / ¿Me saca la gorra?" pregunta al público, y mirando fijo a Arkano le aclara: "No hubieras hecho lo mismo en la calle". El culto al coraje logra incentivar al público y forzar el combate a una réplica. Así, la batalla se definirá con una réplica de 120 segundos libres, en el que cada uno debe utilizar versos en formato 4x4. Arkano usa rimas más genéricas; sus rimas son menos sobre el momento que las de Dtoke quien usa la palabra "convexo" para apalancar un *punchline* cargado de ironía -"qué raro un español hablando de sexo"- y empalmarlo con otro, en el que le habla a Invert, sentado en el sillón del jurado: "Lo hago bien y esta mierda embiste / Invert, lo estoy cogiendo, no estés triste". La mención a Invert (MC español) se debe a que se le critica su favoritismo hacia Arkano. Mientras el argentino habla de "coger", el español utiliza la palabra "follar". El público chileno lo entiende, y es a partir de este choque de lenguas que se genera la frase más polémica de la noche. D-toke le dice: "Me quiere coger a mí porque no puede con las chicas", y Arkano responde:

> ¿Cómo que con las chicas no puedo follar?
> Ahora mismo sabes te voy a reventar
> ¿Saben por qué llaman Nintendo a este chaval?
> ¡Porque cada año Sony[11] lo vuelve a superar!

10 Todas las citas de comentarios se corresponden con el hilo de este video: https://www.youtube.com/watch?v=cU7C7Fhz4us

11 MC argentino, que en ese momento se encuentra en el jurado.

He aquí un claro ejemplo de lo que se denomina "rima preparada" o "escrita". Vale aclarar que todos los *freestylers* tienen rimas preparadas, pensadas minuciosamente, escritas y rescritas, pero hay veces en que esto resulta demasiado evidente y eso, para el ambiente, resulta mal visto. Que Arkano use el episodio contra Stigma en territorio chileno es algo que está dentro de lo esperable pero esa rima de Sony, cuando faltan 40 segundos para terminar, no es un movimiento limpio: Sony no está compitiendo en este torneo, no había enfrentado a D-toke en un año y además Sony no había sido mencionado por D-toke en ningún momento de la batalla. A esta altura, el combate ya resulta un escándalo en las redes. Entre los comentarios de *You Tube* abundan ejemplos como el siguiente: "parecia que las tenia preparadas por que menciono ah stigma y sonny como que ya sabia que iba decir en cambio dtoke si improviso, en mi opinión gano dtoke" (mau_r10, 2017).

El video "Red Bull Batalla de los Gallos - Cuartos: Arkano vs Dtoke - Final Internacional 2015" cuenta con más de 32.000 comentarios. A casi un año y medio de su publicación, la cantidad de comentarios que siguen apareciendo demuestra la vigencia que la batalla tiene entre el público virtual. Cada usuario sigue dando su opinión sobre este enfrentamiento. Gran parte de ellos, reconoce las faltas de Arkano y da por ganador al argentino. Después de perder en Chile, D-toke ha entendido que había conseguido algo mejor: es el protagonista de la batalla más vista de la historia. Al día de la fecha, cuenta con más de 20 millones de visualizaciones.

La ira se traslada a internet

Estas batallas tienen dos tipos de espectadores: los que están presentes y pueden incidir en el veredicto final de los jueces y aquellos que siguen el torneo vía internet, por *streaming*. Una vez terminada la batalla, el video es subido al canal oficial de Red Bull en el portal *Youtube*. Allí comienza una nueva instancia, una apropiación en la que los usuarios realizan sus descargas y sus opiniones sobre lo ocurrido esa noche en Chile. Suelen tomar parte por alguno de los MCs y en caso de disentir

con la decisión del jurado resulta común leer opiniones en contra o, directamente insultos. Al igual que los competidores, los usuarios de *Youtube* utilizan alias y realizan sus comentarios de manera anónima.

Byung Chul-Han analiza la forma en la que la revolución digital, internet y las redes sociales, han transformado la sociedad. Según él, se ha formado una nueva masa, la del "enjambre digital" que contiene una masa de individuos aislados, sin alma, sin acción colectiva, sin sentido, sin expresión. Con respecto a la identidad anónima, dice:

> El respeto va unido al nombre. Anónimo y respeto se excluyen entre sí. La comunicación anónima, que es fomentada por el medio digital, destruye masivamente el respeto. Es, en parte, responsable de la creciente cultura de la indiscreción y de la falta de respeto […] La *shitstorm* es anónima. (2014: 15)

Para este tipo de vínculos digitales, la manifestación de la ira en los portales de internet, el crítico ha acuñado el término *Shitstorm*. Dice que la comunicación digital deshace, en general, las distancias, y que la destrucción de las distancias espaciales va de la mano con la erosión de las distancias mentales. La medialidad de lo digital, por ende, es perjudicial para el respeto, es la técnica del aislamiento y de la separación. Para Han, la sociedad de la indignación es una sociedad del "escándalo". La histeria y la obstinación, características de las olas de indignación, no permiten ninguna comunicación discreta y objetiva, ningún diálogo, ningún discurso. En los comentarios que hemos analizado, el destinatario preferido de las descargas es el jurado. Su decisión había dado por ganador a Arkano de manera unánime, a pesar de su comportamiento, y todos aquellos usuarios que no coincidieron con el veredicto decidieron manifestarse con impunidad detrás de la distancia y el anonimato. Con frecuencia, pueden leerse comentarios como los siguientes:[12]

> JesuaBarrientos que se podía esperar con farruko y nickyjam de jurados (03/2016)

12 Comentarios vistos el día 03/03/2017.

> McTango INVERT LA PUTA QUE TE PARIO !! Que bronca me da sobre todas sus actitudes, en especial esa ! el problema no es por quien votes sino esa actitud de chupa pija hacia arkano! por eso hoy en dia no te quieren ni en españa gallo fracasado; q para ganar algo en la vida tuvieron q darte un tongo contra Aczino ... Verguenza al igual q Noult ! (02/2016)

Dos usuarios, dentro de la *shitstorm*, manifiestan su ira contra aquellos que no pueden contestar. El primero compara a los jurados con reguetoneros y el segundo es un tanto más explícito. A los sujetos que se refugian en el anonimato que otorga internet para manifestar su ira se los denomina *Trolls* y son, básicamente, usuarios cuya única finalidad es irritar a otros. Lo que une a estos comentaristas seriales es su negatividad y cualquier intento de eliminarlos o controlarlos a través de normas, registros y castigos implica un delicado debate sobre la libertad de expresión y la censura en Internet. Los *trolls* se alimentan rápido y hasta han llegado a profesionalizarse. Como con el jurado no les alcanza y su naturaleza les pide herir ostensiblemente a alguien, deciden buscar a otro usuario. Los *trolls* que no prestan sus servicios a cambio de algo, actúan al azar y por el placer de la batalla. En el siguiente comentario puede leerse una opinión en contra de la decisión del jurado pero que, con la intención de ser objetivo, se declara español para decir que el argentino ha sido el justo ganador de la batalla: "k batallon pero creo q gano dtoke (soy español)" (Juan Gonzalez Perales, 2017). A su vez, dentro de este comentario, dos usuarios le responden y comienzan a pelearse entre ellos:

> adrianalbacete Lo que tu digas niñato, no tienes una puta idea de rap. (27/02/2017)

> killanickbic +adrianalbacete ratilla de cloaca detectada. me insultas por tener una opinión diferente a la tuya? has encontrado la verdad absoluta cartesiana o que? escombro. (29/02/2017)

Lo curioso, en este caso, resulta que en otro de los comentarios ocurre lo mismo. Un usuario opina que la batalla debió haber sida otorgada al

argentino -"en mi opinión gano dtoke" (fabianalejandro, 2017)- y en las respuestas aparecen los mismos dos usuarios que se habían enfrentado en el comentario anterior:

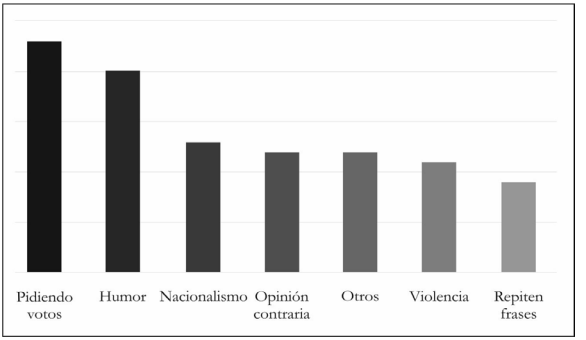
> adrianalbacete MENUDO GILIPOLLAS ESTAS HECHO COMPADRE... (27/02/2017)

> killanickbic +adrianalbacete mientras tu sigues siendo el niño mugre jjajjajaja. muy fanboy debes de ser, escoria. miserable no es mi opinión , miserable es tu madre. la mayoría de la gente se ha dado cuenta de que esta batalla LA GANÓ DTOKE. (30/02/2017)

No pretendemos entrar en un análisis lingüístico ni retórico de los insultos sino simplemente reflejar algunos de los tantos comentarios que permiten percibir esta red de *shitstorm*. El nivel de ira, que lleva a decir "miserable es tu madre", parece importante. Ahora bien, ¿a qué vamos con todo esto? ¿Es acaso naturaleza del ser humano entregarse al placer de la batalla, independientemente de si es o no en internet? Si pensamos por un segundo, sucede algo parecido a lo que ocurre en las batallas de *Freestyle*. En estas competencias resulta válido utilizar todo tipo de descalificaciones, mientras se lo haga de manera ingeniosa y se aplique al ritmo. Hay una suerte de continuación de la batalla en los comentarios de *You Tube*. Cada uno de los usuarios toma parte por uno de los MCs y descalifica a quien no comparte su opinión. Hasta ahí, resultan actitudes semejantes; pero hay una diferencia sustancial entre lo que ocurre en el *freestyle* y en internet, y tiene que ver con la identificación de una comunidad. Dice Dj Kool Herc en el prólogo del libro *Generación Hip-hop*:

> Para mí el Hip-Hop lo recibe a uno con los brazos abiertos. Somos una familia [...] Lo importante no es la cantidad de balas que dispara tu arma, ni usar zapatillas de doscientos dólares, ni ver si soy mejor que tú o eres mejor que yo. Lo importante es la relación entre nosotros, conectarse el uno con el otro. (Herc en Chang, 2014: 8)

Mientras que los *freestylers* se reconocen dentro de una comunidad, en este caso habla un referente de los orígenes del hip-hop, en el rap hispanoamericano ocurre lo mismo. Por el contrario, los usuarios de la red, dice Han, se manifiestan preocupados por sí mismos. La comunicación digital hace que se erosione fuertemente la comunidad, el "nosotros". "El enjambre digital no es ninguna masa porque no es inherente a ninguna alma, a ningún espíritu. El alma es congregadora y unificante" (Chul Han, 2014: 26). El enjambre destruye el espacio público y agudiza el aislamiento del hombre. Lo que domina la comunicación digital no es el "amor al prójimo", sino el narcisismo y el sujeto individual mantiene su identidad privada, aun cuando se presente como parte del enjambre. Este sujeto, dice Han, se manifiesta de manera anónima aun cuando, por lo regular, "tiene un perfil y trabaja incesantemente para optimizarlo" (28). De esta manera, dentro de la gran cantidad de comentarios, los usuarios votan a los que creen más valiosos mediante el sistema de "me gusta". También circula el reconocimiento dentro del enjambre. De hecho, el portal *You Tube* otorga la posibilidad de ordenar los comentarios de dos maneras: "Mejores comentarios" o "Más recientes primero". Hemos optado por la primera opción y hemos analizado los 100 comentarios más votados creyendo que representarían con mayor fidelidad la opinión general de los usuarios virtuales. El resultado, para nuestro asombro, ha sido el siguiente:



El cuadro muestra que el mayor porcentaje de comentarios (23) se encuentra asociado a pedidos explícitos de votos, es decir comentarios de esta índole: "batallón like si quieres que en 2017 se vuelvan a enfrentar" (Cesar sanchez martin, 2017). Los usuarios piden "me gusta" o "*likes*" por tal o cual cuestión. En este sentido, el dato obtenido resulta interesante porque demuestra que hay un interés general de los usuarios por obtener la valoración de los demás. Con el 20% aparecen los comentarios que apelan al humor, demostrando que la *shitstorm*, si bien existe, no es la que predomina. Luego le siguen comentarios de temática nacionalista, siendo tres los países involucrados, Argentina, España y Chile. En cuanto a la violencia (11%), los datos no demuestran su totalidad, ya que esta no suele predominar en los comentarios sino en las respuestas a los comentarios, como hemos visto en ejemplos anteriores. Es allí donde los insultos y las agresiones toman el carácter de ida y vuelta y van creciendo en intensidad a medida que las respuestas crecen. Hay comentarios que logran exceder las 60. Aun así, hay que advertir que no en todas hay agresiones. Por tal razón, los cien comentarios más votados siguen representando a los usuarios promedio. Para mayor exactitud habría que relevar los más de 32 mil comentarios. Pero, a partir de estos datos, por lo pronto, se puede llegar a la conclusión de que si bien el anonimato permite la impunidad también es cierto que a los usuarios les resulta grato el reconocimiento de los demás, aunque sean sujetos virtuales. Como dice Paula Sibilia: "en esta aldea global del siglo XXI el anonimato no parece deseable; todo lo contrario, pues en este escenario la sola posibilidad de pasar desapercibido puede convertirse en la peor de las pesadillas" (2008, 88). Desde este punto de vista, cabría repensar a Chul Han quien utiliza el concepto de comunidad para plantear una relación de amor, colocando en el otro extremo al narcisismo. En el enjambre predominaría el narcisismo. Ahora bien, a partir de los datos relevados, se podría pensar en una instancia de narcisismo colectivo, es decir, que el lazo que une a determinados sujetos a una comunidad no es el amor, como dice Han, sino justamente el narcisismo. De esta manera, el intento de captar la atención resulta más importante para los usuarios que la ne-

cesidad de manifestar su ira. Han habla de enjambre, de sujetos unidos desde la individualidad pero los datos obtenidos demuestran que, más allá de la ira, el usuario de internet pretende ser reconocido, desea que los demás valoren su comentario. En este caso, no hablamos de amor pero si del sentimiento de ser reconocido por la comunidad virtual. En el fondo de la *shitstorm* hay una sutil sensibilidad colectiva que sirve como motor a gran parte de los comentarios. El sujeto virtual integra un conjunto que trasciende al individuo narcisista y se constituye a partir de su relación con los otros. Estaríamos en presencia de una comunidad narcisista. El asunto es para qué se utiliza este narcicismo. Viendo el avance que ha tenido el *freestyle* en estos años y, en gran parte gracias a las redes virtuales, no nos queda más opción que creer que un narcisismo positivo, más poderoso que el narcisismo negativo, del que se desprende la *shitstorm*.

Un arte sometido a las leyes del progreso

No está a nuestro alcance dar por terminado el tema. Damos por sentado que este fenómeno va a seguir creciendo y aun habrá mucho por problematizar. Es más, algunos están convencidos de que el siguiente paso serán las batallas *pay-per-view* que utilizan deportes como el boxeo o la UFC en Estados Unidos. De hecho, las batallas de *Ultimate Rap League* (URL) y *King of the Dot* (KODT) son *on demand*. La diferencia es que, mientras tienen medio millón de *views* como máximo, la batalla entre Arkano y D-toke ya supera las 20 millones de reproducciones. El *freestyle* en español parece estar frente a un futuro de infinitas posibilidades. El negocio que generan estas batallas se encuentra en crecimiento y, como ocurrió en 1979, la influencia de la economía en el *hip-hop* resulta inevitable. En definitiva, lo que hacen estos raperos es entretener a la gente y brindar un espectáculo. Es cierto también que mucha gente cree que las batallas no son positivas pero, a nuestro entender, se ha generado un movimiento que ayuda a expandir y generar un nuevo público dentro del *hip-hop*. En el *under* hay un alto nivel y algunos MCs están en proceso de convertirse en grandes raperos. El

Quinto Escalón es un ejemplo, un torneo surgido íntegramente en una plaza, organizado y protagonizado por raperos sin fines de lucro, desde donde los MCs dieron el salto a la *Red Bull*, BDM y otras competencias internacionales. El fenómeno se expande a toda Latinoamérica y su cultura crece. No sabemos cuál es su techo.

Las redes virtuales, por su parte, permiten que al haber más videos, más usuarios se interesen por el asunto y empiecen a improvisar. Y a la vez, es la red social la que da el poder al artista, mediante el voto de los usuarios. Gracias a las reproducciones, las batallas se mantienen vigentes. Hoy en día, algunas clasificaciones se realizan por medio de batallas online, facilitando la competencia desde cualquier parte que el usuario se encuentre. Cada vez hay más batallas, tanto a nivel internacional como nacional, y el fenómeno se halla en pleno proceso de crecimiento.

Glosario

Beatboxing: es una forma de percusión vocal que se basa en la habilidad de producir sonidos de batería, ritmos y sonidos musicales utilizando la propia boca, labios, lengua y voz.

Cypher: círculo de raperos.

Doble hache: *hip-hop*.

Doble tempo: consiste en rapear a gran velocidad, rimando varias palabras que deberían ir en dos o más bits en uno solo.

MC: maestro de ceremonias. Se considera M.C. a todo aquel que se dedica a crear letras de Rap o a recitar de manera improvisada.

Estructuras: es el tipo de rima que tienen los versos, se puede analizar al igual que en la poesía (ABAB, ABBA, etcétera).

Flow: se refiere a la capacidad para improvisar adaptándose correctamente a la base. Su importancia es variable y muy subjetiva, ya que cada MC lo valora de diferente manera.

Muletilla: son palabras o frases hechas que permiten pensar al MC lo que va a elegir a continuación, casi todos las usan. Por ejemplo, D-toke, en esta batalla, dijo "Dense cuenta" 14 veces.

Punch-line: por lo regular se ubica en la última línea de la estrofa. Esta frase-remate es una necesidad para asegurar su triunfo y agradar a la multitud. Un remate debería causar escozor dentro del público, es decir, si un *Punchline* se hace bien el público reaccionará con gritos de asombro y burla.

Réplica: cuando la batalla resulta pareja, se alarga y se continúa en la instancia de la réplica.

Streaming: transmisión en directo vía internet.

Bibliografía

Caballero, Lucía (2014). "Algoritmos: Una herramienta fascinante", *Muy Interesante*. Número 342, Año 29.

Camper, Fred (2014). "Freestyle: The Art of Rhyme". *Chicago Reader*, 24 May. En línea: <http://www.chicagoreader.com/chicago/freestyle-the-art-of-rhyme/Film?oid=1052149>

Chang, Jeff (2014). *Generación Hip-Hop*. Buenos Aires: Caja Negra.

Chul Han, Byung (2014). *En el enjambre*. Herder: Barcelona.

Duarte, Juan (2012). "Generación Hip-Hop. De la guerra de pandillas y el grafiti al gangsta rap, de Jeff Chang". *La izquierda Diario*. Septiembre. En línea: <http://www.laizquierdadiario.com/ideasdeizquierda/wp-content/uploads/2015/09 /45-Untitled-Extract-Pages.pdf>

Eagleton, Terry (2012). *Una introducción a la teoría literaria*. México: FCE.

Martos, José Ángel (2012). "Los programadores informáticos son los nuevos revolucionarios". *Muy interesante*. Número 322, Año 27.

Rojas, Vera (2014). "La industria no podría sobrevivir si los adolescentes no tuvieran tanta inventiva". *Página 12*. Viernes, 8 de agosto.

Ortelli, Juan (2016). "Aczino: El mejor maldito freestylero que se ha parido". *Rolling Stone*. Noviembre.

---------- (2016). "Puerto Rico 2005: La primera final". En *Red Bull Batalla de los Gallos: La historia*. Abril. En línea: <https://www.redbullbatalladelosgallos.com/noticias/puerto-rico-2005-la-primera-final-parte-ii>

Sibilia, Paula (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: FCE.

Williams, Raymond (2000). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Videografía

Grazer & Lovine (prods) y Hanson, Curtis (dir.) (2002). *8 Mile*. Estados Unidos: Universal Studios y Imagine Entertainment.

frescolate (2009). *Final Internacional 2005 Puerto Rico - Red Bull Batalla de los Gallos*, 7 de febrero. [archivo de video]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=4GK0CyCceVw>

Red Bull Batalla De Los Gallos (2015). DTOKE vs ARKANO – Cuartos: Final Internacional de Chile 2015, 13 de diciembre. Red Bull Batalla De Los Gallos [archivo de video]. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=-cU7C7Fhz4us>

Rubin, Henry Alex (prod.) y Fitzgerald, Kevin (dir.) (2000). *Freestyle: The Art of Rhyme*. Estados Unidos: Bowery Films, Organic Films, The Center for Hip-Hop Education.

La villeritud virtual
César González en las redes sociales

Manuel Vilchez

Jugando a lo incomprensible

Existe un juego en el cual un miembro del grupo sale de la habitación mientras el resto inventa una regla, una especie de código comunicativo. Entonces, el jugador regresa y debe descubrir la norma que desconoce y que lo excluye. El mundo de ese juego es el de la Modernidad: la sociedad regida por la razón impone sus reglas, el individuo lucha por decodificarlas y adaptarse; o las rechaza, como el artista y el loco, y crea su propio caos armónico. Pero la crisis de la Modernidad, con las Guerras Mundiales y los Totalitarismos como escenario y las Vanguardias estéticas como actores principales, pusieron de relieve la arbitrariedad y el artificio constitutivo de las normas, su carácter de ficción instituida, más que de realidad objetiva.

Sin embargo, la caída del paradigma modernista no rompió con la lógica excluyente del juego sino que la profundizó. Agotadas y deslegitimadas las reglas humanas, los *gamers* más expertos implantaron una máquina capaz de crear nuevas reglas cada vez más complejas. El nuevo juego, en *loop* automático de códigos, terminó por reemplazar la comunicación por la conexión y prescindir de los jugadores, cuyo ritmo de comprensión no alcanza a acercarse a una "regla" cuando ya ha surgido otra. No obstante, se sigue jugando. La participación de las mayorías en las redes sociales es una muestra.[1]

1 Según datos del Observatorio de Internet en Argentina, en nuestro país el 79% de lxs ciudadanxs se conecta a las redes sociales. De este modo, Argentina se ubica por encima del promedio mundial, que es del 50% de la población en otros países.

En este marco, nos preguntamos qué relación establece en estos primeros años del siglo XXI, en Argentina, un escritor joven, nacido en la era de la tecnología digital, con la red global que constituye internet. Podemos prejuzgar que ese vínculo resulta "natural" si pensamos al sujeto, en términos de Marc Prensky,[2] como un "Nativo" de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TICs). Sin embargo, la figura en la que enfocamos estas reflexiones pone en evidencia que ese tipo de clasificaciones no es neutral, no es solo descripción de un fenómeno contemporáneo sino parte de un posicionamiento cuya generalización implica subsumir la diversidad de sectores sociales, económicos y culturales en una única clase social: los usuarios informáticos. Los teóricos de la "Sociedad Digital", como Prensky, parten de la selección de un espectro social para su análisis, el que podemos considerar "incluido" y "dominante" en el ambiente digital, frente a otro sector definible como "excluido" y "dominado". Por lo tanto, el criterio etario (la generación formada en un marco tecnológico postanalógico) encubriría desigualdades sociales: oculta que en una misma fracción espacio-temporal el sistema genera y mantiene a amplios sectores marginalizados de los bienes simbólicos y tecnológicos que se producen. La "brecha tecnológica" no es solo entre una generación de "nativos" y otra de "inmigrantes" sino que se complejiza si tenemos en cuenta las distancias estructurales que obstaculizan el acceso a los productos tecnológicos y al conocimiento para su uso. En este sentido, Jean-Francois Lyotard (1999) presenta su trabajo de la siguiente manera:

2 En "Nativos e Inmigrantes Digitales" (2001), el diseñador de juegos on-line y conferencista norteamericano afirma: "Los estudiantes del Siglo XXI han experimentado un cambio radical con respecto a sus inmediatos predecesores. No se trata sólo de las habituales diferencias en argot, estética, indumentaria y ornamentación personal o, incluso, estilo, que siempre quedan patentes cuando se establece una analogía entre jóvenes de cualquier generación respecto a sus antecesores, sino que nos referimos a algo mucho más complejo, profundo y trascendental: se ha producido una discontinuidad importante que constituye toda una 'singularidad'; una discontinuidad motivada, sin duda, por la veloz e ininterrumpida difusión de la tecnología digital, que aparece en las últimas décadas del Siglo XX."

> Nuestra hipótesis es que el saber cambia de estatuto al mismo tiempo que las sociedades entran en la edad llamada postindustrial y las culturas en la edad llamada postmoderna. Este paso ha comenzado cuando menos desde fines de los años 50, que para Europa señalan el fin de su reconstrucción. Es más o menos rápido según los países, y en los países según los sectores de actividad: de ahí una discronía general que no permite fácilmente la visión de conjunto. (6)

Como se observa, hace hincapié en la dificultad que implica el desarrollo no homogéneo de las sociedades postindustriales para establecer una visión general. Frente a esta relativización de sus hipótesis, el investigador opta por centrarse en el análisis de las clases sociales dominantes (y dominadas por el proceso tecnológico) que constituyen el campo de los profesionales en las diversas áreas del saber.[3]

Pero ¿qué acontece con la tecnología digital entre las clases sociales en ocasiones invisibilizadas desde el rigor teórico? ¿Cómo se vincula un joven que nació y se crió en una "villa miseria" del conurbano bonaerense con internet? ¿Cómo se vinculará ese joven si es un sujeto marginado y vive la experiencia de la incomunicación en contextos de encierro? ¿De qué forma y bajo qué condiciones tiene acceso a la red? ¿Para qué la utiliza? ¿En qué se distingue su uso de las redes sociales? ¿Qué apropiación opera sobre la tecnología, una vez que consigue cierto acceso, si además se convierte en poeta y cineasta?

3 En los *Cuadernos de la Cárcel* Antonio Gramsci analiza la relación entre la estructura de los medios de producción, la formación educativa y la selección de profesiones, es decir, los medios que conforman la esfera de la superestructura. Establece así que la mayoría de los sectores medios y altos se forman hasta alcanzar niveles secundarios y universitarios de educación y se dedican a la profesionalización en las ciencias, trabajos intelectuales; mientras que en los sectores populares, la educación se reduce a niveles primarios o analfabetismo y los trabajos son principalmente de categoría manual. A partir de este panorama, propone la necesidad de formar "intelectuales orgánicos" en las clases subalternas que logren superar la grieta que separa la labor manual de la intelectual, de manera tal de pensar la técnica y reflexionar desde la experiencia concreta de trabajo.

El laberinto de la exclusión

Los villeros no están capacitados para hacer arte, esa idea está metida hasta en los huesos de la gente. ¿Cómo un pibe que estuvo preso, se crió en la calle y encima fue pibe chorro va a saber hacer una película o escribir un libro?
César González

González nació en la Villa Carlos Gardel en 1989. Su crianza estuvo marcada por los rasgos excluyentes del contexto: pobreza, violencia, drogas, padre alcohólico y una educación expulsiva. Tras formar parte de actos delictivos, transitó por varios institutos de detención para menores. Ya joven adulto, las cárceles se volvieron su espacio. Precisamente en el marco del encierro tomó contacto con la literatura, a partir de las actividades propuestas por un profesor mago. Allí tuvo lugar lo que él denomina un "*click*" que le permitió quebrar con la predestinación social de una "muerte con fragancia a plomo policial" (2011). La transformación subjetiva se llevó a cabo en el escenario de la cárcel. No es casual que el espacio del encierro se constituya como generador de un discurso anti-institucional, por contraposición a la opresión, de un sujeto que resiste ante los discursos totalizantes.

Según Ioan Davies, en *Writers in prisión* (1990), existe una tradición internacional de lo que denomina "Literatura Carcelaria". Esta genealogía de escritura, producida por detenidos en y sobre el encierro, es tan amplia que puede remontarse al origen de la escritura, dado que, como analiza Davies, la organización social parece estar vinculada con la reclusión de las personas cuyas conductas resultan inaceptables para los marcos establecidos desde el poder hegemónico. De manera complementaria, Ana Casado Fernández distingue entre las obras producidas *in-situ* (dentro de la prisión) y las realizadas *ex-situ* (desde afuera). Entre ambos polos que articula el espacio carcelario, la primera obra de César González se ubica en la literatura producida *in-situ*.

La venganza del cordero atado, de 2010, publicada bajo el pseudónimo de Camilo Blajaquis y editado por Ediciones Continente, se incluye el paratexto "Apéndice del autor". Allí González presenta un "Reco-

rrido cronológico de una obra fabricada contra el tiempo y pensada para contradecir al destino" (119). Toda su obra está atravesada por la idea de predestinación aunque no por elementos trascendentales sino ubicados en el tiempo de vida terrena. El modelo neoliberal impone ciertas condiciones desde la década del noventa en Argentina dando forma a un nuevo territorio: la "villa", un círculo de exclusión trazado por la pobreza, el crimen y el encierro.[4]

Si volvemos al paratexto del "Apéndice", encontramos detallado el momento y el lugar en que un joven preso comienza a convertirse en poeta: "Un año y medio en el instituto Agote (mediados 2007 a fines 2008)" (119). En ese contexto, se produce el encuentro con la poesía y la vida cambia por completo. Cabe resaltar el criterio espacio-temporal empleado en este apartado: cada conjunto de poemas está dividido según el lapso que dura la detención y el sitio en el cual se halla preso el escritor. Por lo tanto, se hace evidente la intencionalidad de inscribir la práctica escrituraria en el marco del territorio del encierro. Se trata de una especie de anti-prontuario: en lugar de antecedentes penales, Blajaquis enfatiza el choque entre el castigo y el arte; el peor de sus crímenes, negarse al silencio de los muros.

En líneas generales, se trata de una literatura que se construye en condiciones distintivas, con respecto a la imagen tradicional del espacio de escritura del trabajo intelectual: lejos de un escritorio, de los materiales básicos a disposición, de una biblioteca personal o pública, de una educación que sistematice una formación erudita. El título de uno de los textos, publicado en su blog el viernes 12 de diciembre de 2008, da cuenta de la tensa relación entre el sujeto y el entorno: "Encerrado pero no anestesiado (todavía)". La detención obligatoria del cuerpo no inmoviliza la capacidad de reflexión. Por el contrario, brinda la oportunidad de otra temporalidad, distinta a la velocidad irrefrenable de la vida postmoderna, para ser explorada. Atrapado en el dispositivo

4 En "Literatura villera" Roberto Elvira Mathez señala que el nombre de "villa miseria" fue impuesto por la crónica periodística, dejando ver la concepción de que el villero es incapaz de definirse por sí tanto como se lo considera excluido del conocimiento. De aquí, entonces, la idea de que también sea incapaz de escribir sobre sí.

integral de vigilancia constante, el sujeto es *sujetado*. Así lo representa el poema "PROYECTO ARQUITECTONICO", ingresado al blog con fecha del lunes, 20 de octubre de 2008. Remite intertextualmente a la figura arquitectónica de Bentham, analizada por Michel Foucault en *Vigilar y Castigar* (2012). En el Panóptico el apresado se vuelve objeto de la visión ajena, receptor pasivo de una jerarquía de la cual es el eslabón más bajo. La negación de su propia mirada actúa de manera metonímica, constituyendo el paradigma de su rol en el sistema. No solo es visto pero no ve sino que además siendo plenamente visible, es invisibilizado. Según la postura dominante en la sociedad es un paria, una mancha que debe ser borrada, apartada de la vista.[5]

> Pensé que un buen alivio sería
> comenzar a diagramar un mejor formato
> para el pabellón.
> Como digno primer paso, selecciono el sector de las últimas
> cuatro tarimas como la nueva plazita del barrio.
> Inventé mi propio cine que ahora será la isla de cemento
> que es nuestro comedor.
> Por supuesto que este húmedo y despintado rincón donde se encuentra la tarima más oxidada e invadida masivamente de cucarachas y donde aprovecho para escuchar música y escribir es la nueva sala de expansión artística.
> Como cada compañero de angustia carcelaria posee un gusto diferente, es gratificante saber que no se llegará a ninguna clase de discusión.
> El que logre el privilegio de poder alucinar, podrá elegir si gritar a la nada de las siempre cuatro paredes o saltar al infinito de las siempre ventanas cuadriculadas, (antídoto necesario para evitar rabia de berretines. Señor remedio para el asma marginal del encierro).
> Es hora ya mismo de abandonar esa maligna adicción de dejar

5 Por lo común, las prisiones se localizan a una distancia considerable de las zonas urbanas y periurbanas. El castigo parece mayor cuando la localización se da en islas: la cárcel-isla reduplica al individuo-isla.

> que te consuman las horas, las eternas exactas rutinas del -y repito, otra vez-: ¡ENCIERRO!;
> -pensar en nada más que en salir,
> -vivir todo el día dentro del mismo laberinto.
>
> ¿Quién puede superar el mundo propio que me inventé adentro de esta cueva?

El encierro articula la obra como un *leiv motiv*. Y la escritura, como catarsis de las experiencias sufridas, se constituye en tanto consuelo. Pero el poeta va más allá de la queja y denuncia el suplicio de los cuerpos. Emplea el lenguaje transmutando las cosas que toca: mediante la inversión del orden rutinario, la subjetividad se convierte en fuente de un "mundo propio". Lejos del escapismo romántico o modernista, en este proceso dialéctico se transforma a sí mismo y su metamorfosis modifica el entorno en que se piensa. La prisión es el escenario y también la condición de posibilidad de lo que denominamos una "poética de liberación" (2017/2018).

En oposición a la vigilancia y la represión del sistema carcelario, la etapa de reclusión marca definitivamente la visión del poeta acerca de sí, de su producción escrituraria, de la literatura, la cultura y la sociedad en general. Podría decirse que una "poética de liberación" surge de la tensión extrema entre la opresión del sistema totalitario de la prisión y las resistencias a través del arte. Tensión que se replica en el discurso entre lo dominante que silencia al joven preso y la emergencia de la propia voz. Ante la incomunicación, la escritura se transforma en la posibilidad de exteriorizar lo íntimo, una especie de grito contenido que espera el "oído" de un lector futuro para proyectarse. La negación al derecho básico de comunicación con el otro implica el despojo a la condición humana. La escritura como herramienta de exteriorización la restituiría de manera subrepticia, dado que no suple el diálogo, mediado por la distancia entre escritor y lector. No obstante, cabe preguntarse: ¿existe distancia entre un escritor de blog y los visitantes? ¿No es internet un productor de cercanía?

Una ventana al mundo

González publica su primer libro cuando sale en libertad. A primera vista pareciera que su obra nace ante el público mediante el formato tradicional del libro. Sin embargo, tras el rastreo de su presencia en las redes puede verse que la primera publicación de un poema de su autoría la realiza a través de su blog, camiloblajaquis.blogspot.com, en el año 2008. Con fecha "Lunes 20 de octubre" encontramos los primeros textos: "Siesta en el Agote"; "PROYECTO ARQUITECTONICO" y "Sensaciones de un domingo en cana". Este gesto inaugural lo incluye entre los autores de la sociedad digital contemporánea para la que el territorio virtual se presenta como espacio acorde antes de "llegar" a la estructura editorial o, incluso, desarrollar carreras literarias a través de las pantallas. La plataforma del Blog se configura como un medio de creación y distribución gratuito y accesible.[6] Pero, como decíamos, el punto de partida está marcado por obstáculos económicos que alejan al escritor del medio informático, la *pc*, a los que se añaden las dificultades de accesibilidad a la red para una persona privada de libertad. En este sentido, en "Cosas simples que piensa un pibe (preso)" el sujeto poético, asociado intencionalmente al empírico, afirma: "No usamos celulares […] acá / adentro / Internet es un profecía del destino" (2010: 109). La pregunta, entonces: ¿cómo ocurrió ese ingreso a la red global? ¿Cómo se realizó la *profecía*? Podemos suponer un acceso clandestino, motivado por la necesidad de comunicación, incrementada por la búsqueda de expresión del cambio interior y como exteriorización de una nueva subjetividad en formación a través del arte. Hasta ese momento clave, como Blajaquis lo llama, la distancia de la cárcel con respecto al resto de la sociedad y las ventanas blindadas de los traslados imposibilitan la comunicación con el afuera. Y aunque comenzaba a expresarse en el papel, el proceso de nombrar y nombrarse, aunque empezaba

6 Cabe señalar que la plataforma digital del blog se organiza por la acumulación de entradas que se presentan en forma vertical (como una especie de códice o papiro virtual), por lo que para ir al origen del blog debemos leer en orden ascendente de abajo hacia arriba.

cierta liberación todavía la voz no encontrara vía de escape. En la práctica, se trata de un giro fundamental en su vida y en su formación: el pasaje de la incomunicación constitutiva del aislamiento a la comunicación con el mundo. Internet representa una ventana al exterior en medio del laberinto de rejas y muros.

De esta manera, su palabra supera límites espaciales y la noción del afuera se ensancha abarcando el mundo entero. A través de los códigos virtuales los versos se hacen públicos, entran al ámbito privado de las casas y, unos años más tarde, se vuelven móviles, acompañando a los lectores con los *Smartphones*. En cuanto a la recepción de estos primeros textos, hay que pensar en un público limitado, los lectores de blogs de un artista desconocido; y esto se puede corroborar en el hecho de que el primer comentario (una práctica común entre *blog Gers* es recibir e intercambiar comentarios con lectores) está fechado recién el 17 de junio de 2009. Pasaron ocho meses desde la publicación hasta que alguien se puso en contacto con el autor dejando un registro de su lectura y una valoración de la obra del poeta. Cabe ser dicho, desde esa escena inicial hasta el presente el reconocimiento va en constante aumento, su público crece y, sobre todo, con salidas en los medios de comunicación masiva. A través de entrevistas televisivas, notas en los diarios y portales digitales, su figura y su producción se fueron abriendo paso en el escenario de la literatura argentina contemporánea.

La paradoja de los dominados

Podemos decir que César González experimenta una doble exclusión, la marginalidad de origen se duplica con el encierro, y para romper el cerco de ese "afuera interior" (Scribano, 2016) -la villa como la cárcel-, se necesita acceder a internet como primer nexo comunicativo. ¿Qué implicancias tiene su ingreso a la red global?

Pierre Bourdieu analiza el complejo entramado que subyace a las experiencias culturales de los sectores populares. Encuentra en los procesos de expresión de la "lengua popular" una contradicción "insoluble": la "paradoja de los dominados" en la que "la resistencia puede ser

alienante y la sumisión puede ser liberadora" (1988: 156). Entonces, ¿qué implica la apropiación de una tecnología digital ajena a la clase social en principio? ¿Puede hablarse en términos de "resistencia" ante la institución punitiva? ¿O se trata de "sumisión" e incorporación al sistema dominante? ¿El plano virtual "aliena" o "libera" al sujeto? Aunque la paradoja permanezca abierta y dependa en gran medida de las diversas perspectivas de la recepción de las publicaciones, debemos abocarnos a analizar las redes sociales y el uso que de ellas realiza César González. En este sentido, un problema central para el poeta en formación es la distancia: la separación tanto espacial como simbólica entre los cuerpos que imposibilitaba la ansiada comunicación. A través de su incorporación al blog se da un primer paso, un salto más bien: se logra superar el límite impuesto. Pero ¿Internet realmente acerca a las personas en general y, en particular, a los autores con los públicos? ¿Existen "riesgos" en este acercamiento virtual?

Un poeta en el enjambre

Según Byung-Chul Han, hoy estamos ante un cambio radical de paradigma que no llegamos a captar plenamente: "por debajo de la decisión consciente [… el medio digital modifica…] nuestra conducta, nuestra percepción, nuestra sensación, nuestro pensamiento, nuestra convivencia" (2014: 11). Se trataría de una crisis integral producto de la revolución informática. *En el enjambre*, su libro, hace hincapié en la pérdida de la intimidad ("lo privado se hace público") y esto como consecuencia de un modelo comunicativo que "deshace […] las distancias", para afirmar que "La destrucción de las distancias espaciales va de la mano con la erosión de las distancias mentales. La medialidad de lo digital es perjudicial para el respeto. Es precisamente la técnica del aislamiento y de la separación […] la que genera veneración y admiración." (14)

Nuevamente tenemos una paradoja: si bien entendemos que Han no se refiere a la prisión específicamente sino que pone como ejemplo el espacio cerrado de los antiguos templos griegos, el Ádyton, se hace evidente el paralelismo entre ambas estructuras de reclusión de

los sujetos. La cárcel, vista desde otro ángulo, reaparece como espacio propicio para la construcción de pensamiento crítico y la separación se resignifica en tanto punto de observación del afuera desde una "mirada distanciada". ¿La creación de un perfil en las redes no implica una constricción de esa necesaria distancia? ¿Es posible una práctica consciente del "acercamiento" comunicativo virtual? ¿Al exponer una biografía públicamente, como ha hecho González en los medios de comunicación masiva y en las redes sociales, brindando detalles personales y familiares, no incursiona en lo que Han (2014) llama la desaparición de la esfera privada y la conversión del *yo* en una imagen o un simulacro de sí? Cabe hacer notar que el nombre propio se constituye en el reconocimiento pleno de una identidad y, como se verá, en el caso de González, la construcción desde el "orgullo" de la subjetividad villera es fundamental. Si bien crea su blog y publica sus libros de poesía bajo pseudónimo, "Camilo Blajaquis", aclara que se trató de la necesidad de enmascararse debido a causas legales vigentes al momento de publicación pero que, por otro lado, esa necesidad también abrió paso a la tradición en el juego de los pseudónimos en el campo literario, patente en la continuación de su uso, la máscara poética, en los libros publicados en libertad. En los perfiles creados para las redes y en los posteos virtuales que realiza, lejos de esconderse en el anonimato, nombre y mensaje están fusionados. Los poemas recurren a un yo poético que juega con los límites entre auto-ficción y testimonio. Por ejemplo, en "Autobiografía":

> Me cansé de ser un delito y un legajo judicial
> me propuse contradecir mi destino
> me cansé del maltrato intelectual
> me cansé de que me nieguen la cultura
> por ser morocho y de una villa
> Comprendí que mi ignorancia era parte de un sistema
> que necesita excluidos para mantenerse estable... (2011)

¿Qué "representa" el nombre "César González"? Entre otras cosas, la distinción y la "rareza" de un joven que irrumpe en el campo intelec-

tual, en términos de Bourdieu, enseñando sus estigmas como emblema; rechaza las definiciones ajenas sobre sí y se posiciona como poeta y cineasta con perspectiva villera del arte y la sociedad. Retomando las ideas de Han, la masa de la Modernidad habría sido reemplazada por el "enjambre digital".[7] Paradójicamente, González se une al enjambre para romper con el aislamiento del encierro. ¿Reconoce en su discurso algún tipo de congregación o se identifica como individuo auto-suficiente?

Un "esclavo-liberado" en la red

Desde el 2008 González forma parte de las redes sociales. Si consideramos los datos básicos, su experiencia virtual, a mayo de 2018, se resume en varias cuentas activas: en *Blogspot* realizó 142 posteos y recibió 26.228 vistas del perfil, en *Facebook* posee 35.922 seguidores, en *Twitter* llevó a cabo 3.577 *tweets* y tiene 8.145 seguidores, en *You Tube* 27.265 suscriptores y en *Instagram*, 248 publicaciones y 4.518 seguidores. La ciencia número-lógica de la estadística evidencia que se trata de un miembro activo de las redes. Por su parte, Byung-Chul Han analiza:

> La palabra refiere al dedo (digitas), que ante todo cuenta. […] El hombre digital digita en el sentido de que cuenta y calcula constantemente. Lo digital absolutiza el número y el contar. […] La época digital totaliza lo aditivo […]. Hoy todo se hace numerable, para poder transformarlo en el lenguaje del rendimiento y de la eficiencia. (2014: 60)

Existe entonces una tensa relación entre la actividad digital, en tanto adición incesante de datos en una superficie virtual, y la posibilidad de elaborar desvíos a esta lógica dominante del rendimiento. El "*homo digitalis*", la persona que *teclea*, ¿realiza una acción (entendida como inten-

7 "El enjambre digital no es ninguna masa porque no es inherente a ninguna *alma*, a ningún espíritu. El alma es congregadora y unificante. El enjambre digital consta de individuos aislados" (2014: 26).

cionalidad, fuerza dirigida a un fin por un sujeto) o tan solo reproduce un mecanismo automático que escapa a su control? Puede considerarse que el lugar que ocupaba la publicación de un libro para la consagración de un autor hasta ha sido desplazado, en los inicios del siglo XXI, por la presencia en el territorio mediático y virtual. La figura de artista, la de César González, se autoconstruyó en las plataformas digitales. Las fotografías, empleadas como retrato de autor, muestran cómo fue delineando la propia imagen.[8] El simulacro desplaza a la realidad simulada. La continua "optimización" del perfil se vuelve una obsesión narcisista. Lo paradójico radica en que parte del desprecio por lo real, incluido el yo, es la contrapartida negativa a la cual el caso no quiere limitarse. Frente a esta simulación virtual de la vida, César González se autoconstruye y modifica. Si observamos las imágenes de sus perfiles, en el detalle de la elección de las prendas que viste, ornamentos de su "imagen pública", se verifica el cambio: en los primeros años su vestimenta era más informal, según el "estilo" popular para luego volcarse hacia un atuendo formal que lo vincularía a la figura de poeta o intelectual; actualmente, desde su inmersión en el cine, emplea el saco o el traje y una bufanda o chalina, representando así el perfil de director. Esta última imagen se complementa con ciertas poses que lo presentan como un observador reflexivo, a través del enfoque de una cámara. A su vez, en las fotos últimas se lo ve ofreciendo charlas frente a auditorios masivos en diversas instituciones académicas.

Como podemos apreciar, la imagen virtual "refleja" el proceso de transformación del sujeto real. No es casual que su estética defienda una vuelta al realismo, en una mímesis no ingenua sino consciente del artificio y deliberadamente autoficcional. Entonces, el artista hace de sí

8 Dice Han: "Hoy las imágenes no son solo copias, sino también modelos. Huimos hacia las imágenes para ser mejores, más bellos, más vivos […] ¿Podría ser que la evolución descansara en una imaginación, que la imaginación fuera constitutiva para la evolución? El medio digital consuma aquella inversión icónica que hace aparecer las imágenes más vivas, más bellas, mejores que la realidad, percibida como defectuosa" (2014, 49).

un proyecto artístico en continuo desarrollo, una obra abierta.[9] Cabe pensarse si la pregunta sobre el refugio de la intimidad no se ha invertido: ¿en la actualidad es posible mantener una vida privada ajena al tejido socio-virtual de las redes digitales? ¿Puede un artista formarse hoy como tal sin ser parte de la globalización de internet? ¿No es el campo del arte ya un campo digital? ¿No son las obras de arte, en tanto productos, mercancías en el Mercado global?

En *Fenomenología del Fin*, Franco Berardi analiza la mutación que ocurre con la imposición del modelo digital: la transición de una sociedad basada en la conjunción -un proceso de concatenación creativa entre las mentes humanas-, a una basada en la conexión -regida por la lógica de los automatismos tecnológicos del capitalismo financiero. Frente a este panorama, afirma que la mutación no puede ser resistida ni revertida: "Resistirla o rechazar el reconocimiento de sus efectos implica la automarginación y la incapacidad para comprender la transformación actual e interactuar con aquellos a quienes está afectando" (2017: 315). La negación de esta nueva realidad solo "elimina al negador". En cambio, propone: "La mutación debe ser interpretada de manera tal que el organismo consciente y sensible pueda encontrar nuevos caminos hacia la autonomía y su propio despliegue en los campos de la estética, la ética y la política" (2017: 315). Pareciera que la gran red se ha vuelto intrínseca a la conformación de los campos sociales. Y, asimismo, el rol del sujeto, puesta en crisis la racionalidad que funda el proyecto huma-

9 Un aparte: Fredric Jameson denomina "Posmodernidad" a la lógica cultural del Capitalismo Tardío y plantea que la abstracción constitutiva del sistema financiero atraviesa la totalidad de lo social, con la nota característica de la indiferenciación. Caídos los grandes modelos de la tradición (incluida la Vanguardia como tradición), se difuminan los límites y se quiebran las distancias que en la Modernidad establecían jerarquías: lo privado se hace público, lo popular y masivo se mezcla con lo culto y elitista, los espacios del "adentro" se confunden con los del "afuera", la indistinción se naturaliza como superación de las normas. Hay que tener en cuenta que este paradigma cultural sin embargo, dice Jameson, corresponde a la crisis de los estados nacionales y a la hegemonía de las empresas multinacionales, las que, al desarticular los modos de producción a lo largo del mundo, impiden identificar un centro de poder y corren todos los límites (institucionales, legales, sociales, ambientales).

nista, se reduce a mero reproductor de un orden social que no controla. Es decir, no se trata de una transición natural sino la consecuencia de un modelo de producción tecnológico que se autonomiza cada vez más. Ahora bien, el presente de este proceso –la disputa entre la evolución o la historia- se encuentra abierto. Y el arte, como dimensión que opera desde la subjetividad del deseo y los sentimientos, entre lo irracional que escapa al control semiológico, se constituye como medio de desconexión y posibilidad de trazado de una forma alternativa. El interrogante no es si un artista puede separar su obra de las redes sociales, sino de qué manera y para qué se incorpora al mundo virtual. ¿Solo es posible realizar este proceso de manera inconsciente? ¿O puede ser parte de una toma de consciencia sobre el lugar del sujeto en la sociedad, una forma de autogestión de la propia imagen de autor? ¿Puede haber espacio para concatenar subjetividades en torno a un proyecto colectivo alternativo? César González toma una serie de decisiones que configuran su particular modo de interactuar a la hora de conectarse con el mundo virtual y las personas detrás de las pantallas. A lo largo de sus ingresos, emplea las redes como medio de comunicación para masificar los mensajes que, además, se realizan de forma aparentemente gratuita y directa, desde el escritor al público lector, sin la mediación de profesionales correctores, ni empresas editoras.[10]

De este modo, la representación que constituía la comunicación unilateral de los medios masivos de la Modernidad es sustituida por la co-presencia de emisores-receptores. Y este proceso de desmediatización conlleva a la masificación de la información y, paralelamente, a la vulgarización producto de la ausencia de criterios que filtren el flujo informativo. Aun así, es innegable que la comunicación se vuelve más horizontal. Sin embargo, como decíamos sobre el caso González, entre los/las lectores/as también puede existir la brecha tecnológica

10 Según Han "El medio digital es un medio de *presencia*. Su temporalidad es el presente inmediato. La comunicación digital se distingue por el hecho de que las informaciones se producen, envían y reciben sin mediación de los intermediarios. No son dirigidas y filtradas por mediadores. La instancia intermedia que interviene es eliminada siempre" (2014: 33).

(económica y simbólica) que limita el acceso a internet. No obstante, esta decisión se complementa con la apuesta por fundar la revista "Todo piola", realizada integralmente entre presos, liberados y jóvenes de la villa. González eligió publicar sus libros de poesía en una editorial independiente, "Tinta limón", conformada por una cooperativa de trabajadores. Paralelamente, sus películas no solo muestran los escenarios de la villa sino que son protagonizadas por actores y actrices de origen humilde. Por lo tanto, sus producciones ponen en escena una deliberada construcción en red colectiva que revaloriza lo propio. Una especie de contra-red que se enfrenta al "Fin de las Ideologías", militando en la red globalizante que se pretende neutral, desideologizada o pura tecnología sin criterios. Las redes sociales permiten una comunicación de "ida y vuelta" en el espacio de los "Comentarios" asignados a los/las "visitantes" del *blog* o el muro de *Facebook* y allí vemos que González interactua respondiendo algunos comentarios, sobre todo los relativos a debates sobre filosofía, política, arte y sociedad.[11] De forma complementaria, la ruptura de las jerarquías es parte de la estética del poeta villero: lo "vulgar" se vuelve central y lo "culto" se embarra en la realidad marginal.

Por otra parte, el cineasta del conurbano utiliza internet como medio de difusión de sus obras, por la gratuidad como por el alcance. Así lo confirma Florencia Savarino: "En el año 2013 estrenó su primera película *Diagnóstico Esperanza*, la cual sin apoyo del INCAA ni de spots publicitarios logró más de diez mil espectadores gracias a las redes sociales y los medios de difusión alternativos" (2015). En cuanto a las dimensiones de su escritura, tanto en el *blog* como en la sección "Notas" de *Facebook*, desde el inicio encontramos textos poéticos; incorpora entradas que caracterizamos como la expresión de reflexiones sociales y políticas en prosa; y últimamente, también, textos críticos so-

11 En este sentido, Han asegura que "El tejido digital favorece la comunicación simétrica. Hoy en día los participantes en la comunicación no consumen las informaciones de modo pasivo sin más, sino que ellos mismos las engendran de forma activa. Ninguna jerarquía inequívoca separa al emisor del receptor. Cada uno es emisor y receptor, consumidor y productor a la vez" (2014: 16).

bre estética del cine. En una publicación del *blog*, del sábado 8 de julio de 2017, titulada "El aliento al racismo desde los que viven adentro de sus jaulas", se aprecia la intencionalidad de romper con el estereotipo, atravesando su origen (sin renegar de él sino resignificándolo) con el perfil de escritor y el de cineasta. Allí afirma:

> "Libre y esclavo son las dos categorías que tienen entidad, pero no así el esclavo-liberado", nos dice Gilles Deleuze en el "Abecedario" (1988). Al esclavo liberado la realidad no le hace lugar, no sabe interpretarlo, desborda las clasificaciones.
>
> Las cadenas que rompe si se libera son múltiples, no tan solo las visibles. Desde físicas y nutricionales hasta semióticas y alegóricas. (2015)

Demostrando la apropiación de un importante capital simbólico (el mismo que le fuera negado por el sistema cultural dominante), González logra un discurso híbrido, mezcla del lenguaje culto y popular, en el que las reflexiones nacen desde la experiencia (en este caso el encierro) para nada idealista. A su vez, las reflexiones le permiten pensarse y repensarse como sujeto histórico y social, construyendo en palabras y hechos la propia identidad. En este sentido, no hay sumisión que implique "importar" discursos ajenos ni una impostura o falso autopatetismo sino una constante búsqueda inconclusa por un yo en fuga. El cuerpo y su "disfraz", representados en las redes sociales mediante las fotografías y las publicaciones periódicas, van en búsqueda de una subjetividad que supera el pensamiento tradicional.

Por su parte, Berardi realiza un análisis crítico acerca de cómo la neurología está suplantando a las ciencias sociales en cuanto al enfoque dominante sobre el ser humano en la época de la tecno-economía. En ese marco, frente a una visión deudora del positivismo determinista, propone una disputa por el sentido de la neuroplasticidad: "la plasticidad es la relación que tiene un individuo con lo que, por un lado, lo ata originalmente a sí mismo, a su propia forma, y con lo que, por otro lado, le permite lanzarse al vacío de toda identidad, abandonar

toda determinación fija y rígida" (2017: 258). Si tomamos el caso de César González podemos pensar en un sujeto flexible que parte de su "herencia" (la genética y la socio-histórica) para desarrollar su propia "forma" imprimiendo desvíos, continuación y traición a la vez. Este proceso es posible no por inercia predeterminada, sino por una conciencia que interactúa con el entorno impulsada por su intencionalidad.

La *villeritud* virtual

Durante la Octava Edición del ciclo Cine Migrante, realizado en el año 2017, César González fue invitado a curar la sección nacional titulada "Las voces negras importan. La construcción de la villeritud". En este gesto queda patente el lugar que ha conseguido ocupar en el campo cinematográfico nacional. A través de su figura, se difuminan las fronteras entre periferia y centro. Desde su primera película, "Diagnóstico esperanza", la obra escenifica la centralización de los márgenes. En aquel encuentro, junto con la directora Andrea Testa, acuñaron el término "villeritud" como paradigma de una cultura marginada. Lo plantea como sigue:

> se inspira en el concepto creado por Aimé Cesaire, el senegalés Léopold Senghor y el guayanés León Gontran Damas en la década del 30 del siglo XX. Ellos buscaban que el pueblo de raza negra retome sus tradiciones culturales, que sepan valorar todo lo distinto, propio y original de sus raíces étnicas. Desde el lenguaje y los rituales hasta la vestimenta hay una amplitud de criterios estéticos: nadie le había dicho a los negros que eran igual de valiosos que los del hombre blanco. El concepto de negritud difundía que había que sentir orgullo y no vergüenza de ser negro. Creemos que el villero en la sociedad argentina es una escala que se corresponde en cuanto a injusticia, dolor y maltrato a lo que vive una persona de raza negra en Estados Unidos o Europa. En Argentina es sabido que los negros, que eran muchos en nuestras tierras, fueron exterminados en el transcurso del siglo XIX y comienzos del XX. A falta de negros

> en la conciencia colectiva del país se necesitaba una figura que ocupe ese lugar de símbolo bárbaro. Los llamados "cabecitas negras", luego rebautizados con el tiempo con el nombre de villeros, empezaron a cumplir esa función de ser "lo negro de la sociedad", "lo oscuro", los que llevan el mal "intrínsecamente" diría la gran Ángela Davis. (2015)

A partir de estas reflexiones, que expone tanto en sus posteos en las redes como en las entrevistas en las que participa, González desarrolla una visión alternativa sobre su propia identidad y la de sus pares. Opone a los discursos del poder una perspectiva intrínseca, surgida de la experiencia y apropiándose de un término que se emplea de manera despectiva para ser resignificado. Han observa, por el contrario, que la época está regida por la primacía del individualismo.[12] Sin embargo, este panorama general dominante no invalida la aparición de emergentes particulares como contrapartida: en nuestro país, periferia olvidada del mundo posmoderno, irrumpe un proyecto colectivo, una identidad autodefinida, una cultura alternativa que reafirma la humanidad hasta en las peores condiciones de existencia.

> Toda sociedad capitalista y reaccionaria necesita crear un enemigo interno, alguien que signifique el peligro […]. La villeritud entonces es por un lado desmontar todo ese racismo frente al villero y por otro indagar en cuáles son los elementos culturales particulares y autóctonos de la vida cotidiana en una villa. Es tiempo de presentar qué es lo propio de ser villero tanto en su sentido negativo -es decir la estigmatización, el asco con el que te miran, la falta de todo tipo de oportunidades-, como así también en lo que hay de positivo. Y ahí podemos mencionar

12 "Los sujetos neoliberales de la economía no constituyen ningún nosotros capaz de acción común. La creciente tendencia al egoísmo y a la atomización de la sociedad hace que se encojan de forma radical los espacios para la acción común, e impide con ello la formación de un poder contrario, que pudiera cuestionar realmente el orden capitalista. El socio deja paso al solo. Lo que caracteriza la actual constitución social no es la multitud, sino la soledad. […] Desaparece la solidaridad. La privatización se impone hasta en el alma" (2014: 31-32).

> la persistencia de un sentimiento de fraternidad, la algarabía constante reflejada en música que se escucha a alto volumen en la mayoría de los hogares, la solidaridad monetaria o alimenticia ante una mala racha o el presente adverso del vecino, los dilemas y problemas familiares que se resuelven de una forma explícita, donde sus habitantes casi no tienen tiempo para darse el lujo de atravesar un enrosque psicológico ante problemas existenciales (habitual en alguien de clase media), sino más bien donde vivir es estar buscando soluciones inmediatas ante problemas materiales de extrema urgencia. En ese punto considero que se mantiene una vitalidad asombrosa, ya que son lugares donde abunda la muerte. Se baila más y mejor en estas precarias sedes de la plebe, donde la existencia es una agonía latente. (2015)

Con su particular lenguaje, González aparece en las redes sociales como una voz disidente en un proceso crítico de deconstrucción del discurso oficial (mediático, cultural y gubernamental) sobre la vida precaria en las villas argentinas. Pone en evidencia el uso político y económico del "sujeto villero" como "enemigo interno" y aporta a la construcción colectiva de un "Nosotros", un espacio de pertenencia comunitaria con valores positivos de solidaridad y fuerza que se autonomiza de las visiones "extranjeras". Se trata de la irrupción de *lo otro* en el entorno de *lo uno*: "La experiencia, como irrupción de lo *otro*, en virtud de su negatividad interrumpe el narcisismo imaginario. La positividad, inherente a lo digital, reduce la posibilidad de tal experiencia. La positividad continua lo *igual*", sigue diciendo Han (2014: 43). A pesar de que el otro se encuentra ausente en el vínculo digital, ya que el sujeto que *teclea* se halla ante una pantalla, la aparición en la red global de actores comunicativos como César González constituye la interrupción, inclusive en este medio. La otredad, desprestigiada por la cultura dominante, se niega al rol pre-establecido desde su origen socio-económico y se postula desde la diferencia. En "El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión" (ingresado en su *blog* con fecha 21 de septiembre de 2016), González denuncia la ridiculización y animalización del pobre en la industria cultural. Comienza cuestionando la sobreabundancia de

la oferta de representaciones sobre "dos crueles escenarios de la realidad, como lo son la cárcel o las villas miserias de Argentina". Pero, desde su perspectiva, desde su experiencia vivida en ambos espacios, se trata de productos estandarizados que deforman y manipulan la realidad. Somos espectadores de "un *uso productivo* en términos monetarios de la misma miseria que produce el capitalismo" (2016). De este modo, critica el mercantilismo que predomina, una ideología subyacente a la que llama "microfascismo". En clave poética realiza una comparación entre la rentabilidad del negocio del morbo sobre la violencia y lo bizarro con la explotación del petróleo. La ironía es uno de los recursos que emplea para invertir el desprestigio y poner en ridículo a quienes hacen un uso grotesco de las clases desposeídas. En la proliferación de imágenes y noticias falsas que circulan por las redes, González opera con un discurso virtual contra-hegemónico sustentado en la experiencia cotidiana, íntima y social al mismo tiempo, de su propia vida.

Bibliografía

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

Bourdieu, Pierre (1988). "Los usos del pueblo". *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

Casado Fernández, Ana (2016). *Escritura entre rejas: literatura carcelaria cubana del siglo XX*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. En línea: <http://eprints.ucm.es/39983/1/T37975.pdf>

Davies, Ioan (1990). *Writers in prisión*. Massachusetts: Basil Blackwell.

Foucault, Michel (2012). *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.

González, César (2008). "Encerrado pero no anestesiado (todavía)", 12 de Diciembre. En línea: <http://www camiloblajaquis.blogspot.com>

González, César (2010). *La venganza del cordero atado*. Buenos Aires: Tinta Limón.

González, César (2011). "Autobiografia", 15 de Julio. En línea: <http://www camiloblajaquis.blogspot.com>

González, César (2016). "El fetichismo de la marginalidad en el cine y la televisión", 21 de Septiembre. En línea: <http://www camiloblajaquis.blogspot.com>

González, César (2017). "El aliento al racismo desde los que viven adentro de sus jaulas", 8 de Julio. En línea: <http://www camiloblajaquis.blogspot.com>

Gramsci, Antonio (1981). *Cuadernos de la Cárcel*. México D.F: Ediciones Era.

Han, Byung-Chul (2014). *En el enjambre*. Barcelona: Herder.

Jameson, Fredric (1991). *El Posmodernismo o La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidos.

Lyotard, Jean-Francois (1999). *La condición posmoderna*. Barcelona: Ediciones Altaya.

Máximo, Matías (2017). "Cine Migrante: La construcción de la villeritud" 8 de Septiembre. En *Cosecha Roja*. En línea: <http://cosecharoja.org/cine-migrante-la-construccion-de-la villeritud/>

Prensky, Marc (2001). "Nativos e Inmigrantes Digitales". *Cuadernos SEK*. Barelona: Distribuidora SEK.

Savarino, Florencia (2015). "El arte salva. Reflexiones sobre "¿Qué puede un cuerpo?" de César González". *Tierra en Transe*. En línea: <http://tierraentrance.miradas.net/2015/06/reviews/el-arte-salva-reflexiones-sobre-%E2%80%9C%C2%BFque-puede-un-cuerpo%E2%80%9D-de-cesar-gonzalez.html>

Scribano, A. (2016). "Introducción". *Sensibilidades villeras hoy: una búsqueda*. Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos.

Telam (2018). "Los argentinos viven hiperconectados a las redes sociales", "Tecnología". En línea: <http://www.telam.com.ar/notas/201708/199155-los--argentinos-viven-hiperconectados-a-las-redes-sociales.html>

Vilchez, Manuel (2018). "César González: *Escritura del encierro, poética de liberación"* en *Actas VI Congreso Internaciona CELEHIS-noviembre de 2017*. Mar del Plata: FH-Celehis-UNMDP, pp. 2335-2343.

eudem