

CULTURA DIGITAL Y CONSTRUCCIÓN DE PAISAJES NARRATIVOS

CONEXIONES – DISCONTINUIDADES

Johanna C. Ángel-Reyes | Joseba Buj (Coords.)

Alethia Alfonso

Roberto Barajas Chávez

Michelle Gama Leyva

Paulo Gatica Cote

Sergio Rodríguez-Blanco

Cecilia Sandoval Macías

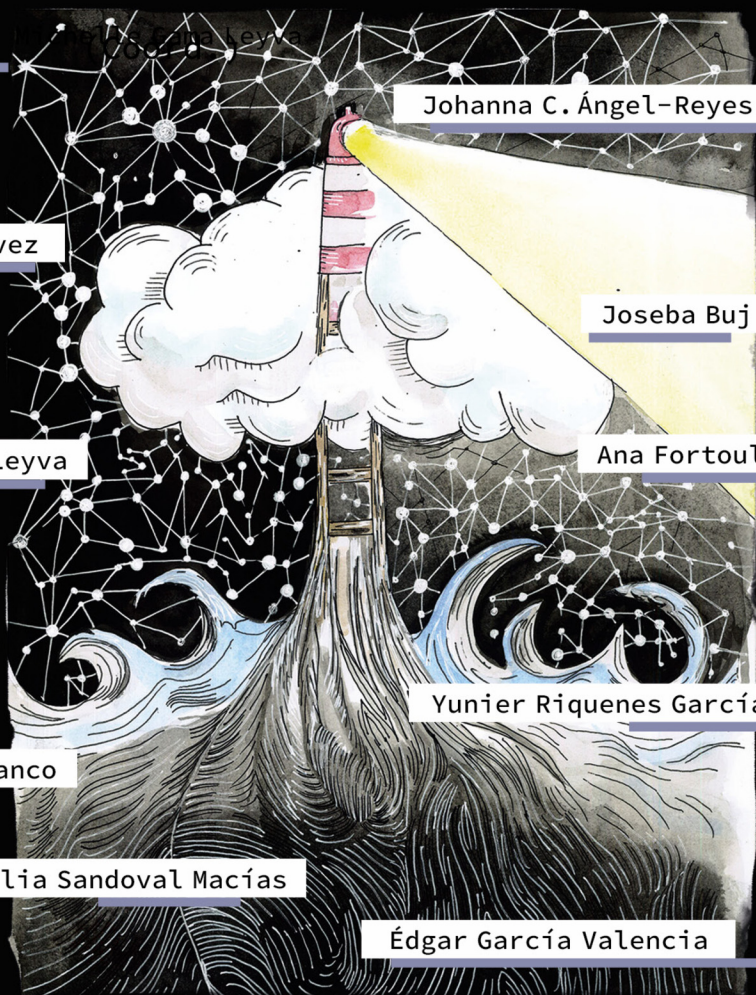
Johanna C. Ángel-Reyes

Joseba Buj

Ana Fortoul

Yunier Riquenes García

Édgar García Valencia



taurus


UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

 Fundación
Telefónica

Cultura digital y construcción de paisajes narrativos

Cultura digital y construcción de paisajes narrativos

Conexiones-discontinuidades

Coordinadores

Johanna C. Ángel-Reyes

y

Joseba Buj

taurus



UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



Cultura digital y construcción de paisajes narrativos : conexiones-discontinuidades / coordinadores, Johanna C. Ángel-Reyes y Joseba Buj Corrales ; [autores] Cecilia Sandoval Macías ... [et al].

1. Literatura e internet. 2. Literatura hipertextual - Historia y crítica. 3. Literatura y tecnología. 4. Literatura - Multimedia interactiva. 5. Inteligencia artificial. I. Ángel Reyes, Johanna C. II. Buj, Joseba, 1978-. III. Sandoval Macías, Cecilia. IV. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Letras. V. Fundación Telefónica México.

El papel utilizado para la impresión de este libro ha sido fabricado a partir de madera procedente de bosques y plantaciones gestionadas con los más altos estándares ambientales, garantizando una explotación de los recursos sostenible con el medio ambiente y beneficiosa para las personas.



Penguin
Random House
Grupo Editorial

Cultura digital y construcción de paisajes narrativos
Conexiones-discontinuidades

Primera edición: noviembre, 2024

D. R. © 2024, Johanna C. Ángel-Reyes y Joseba Buj Corrales, por la coordinación

D. R. © 2024, Juan M. Zafra
D. R. © 2024, Cecilia Sandoval Macías
D. R. © 2024, Édgar García Valencia
D. R. © 2024, Roberto Barajas Chávez
D. R. © 2024, Ana Fortoul
D. R. © 2024, Yunier Riquenes García
D. R. © 2024, Michelle Gama Leyva
D. R. © 2024, Sergio Rodríguez-Blanco
D. R. © 2024, Paulo Gatica Cote
D. R. © 2024, Johanna C. Ángel-Reyes
D. R. © 2024, Joseba Buj Corrales
D. R. © 2024, Alethia Alfonso

D. R. © 2024, derechos de edición mundiales en lengua castellana:
Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. de C. V.
Blvd. Miguel de Cervantes Saavedra núm. 301, 1er piso,
colonia Granada, alcaldía Miguel Hidalgo, C. P. 11520,
Ciudad de México

penguinlibros.com

Fundación Telefónica México A. C.
Nidia Chávez Montiel, Directora
Ana María Hinojosa Gutiérrez. Responsable de Cultura Digital

D. R. © 2024, Orly Echávarry, por las ilustraciones

Esta publicación puede descargarse de forma libre y gratuita en:
<http://www.fundaciontelefonica.com/publicaciones>

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright*. El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del Derecho de Autor y *copyright*. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores.

Queda prohibido bajo las sanciones establecidas por las leyes escanear, reproducir total o parcialmente esta obra por cualquier medio o procedimiento así como la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo público sin previa autorización.

Si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra diríjase a CemPro (Centro Mexicano de Protección y Fomento de los Derechos de Autor, <https://cempro.org.mx>).

ISBN: 978-607-385-336-1

Impreso en México – Printed in Mexico

ÍNDICE

Presentación 11

Prólogo. Convivir y crear con la IA

Juan M. Zafra 15

ARCHIVO, DATOS Y ESCRITURA

Del soporte analógico a la dimensión digital: lo visible y lo invisible en los archivos

Cecilia Sandoval Macías 31

Metadato: narrativas de adaptación, visibilidad e invisibilidad

Édgar García Valencia 47

Nelly Richard y las memorias insolubles de la dictadura chilena en los archivos digitales del ICAA

Roberto Barajas Chávez 59

Desde la oralidad hasta la literatura digital: un cambio en la materialidad del cuento “Caperucita Roja”

Ana Fortoul 85

NARRATIVAS DEL DISEÑO, GÉNERO Y CULTURA DIGITAL

- Discriminación por estereotipos de género en la narrativa juvenil cubana. Narrar historias infantiles para cambiar el mundo
Yunier Riquenes García..... 111
- El posthumanismo crítico como posición de resistencia
Michelle Gama Leyva 129
- Ascuas indómitas y potencia comunal: *re-enactment* y la reinención de la memoria migrante
Sergio Rodríguez-Blanco 141

CRÍTICA DE LA CULTURA

- Greenwashing data* en tiempos insostenibles: algunas ideas sobre ecoimposturas, centros de datos y *data blindness*
Paulo Gatica Cote 165
- (No) soy yo, es mi avatar. De ambiciones, promesas y des-figuraciones de la vida en digital
Johanna C. Ángel-Reyes 199
- Cultura digital y reproducción: reflexiones a casi diez años del inicio de un proyecto
Joseba Buj..... 219
- Narrativas digitales y *kincentric ecology*: *Los que regresan* de Javier Peñalosa, a partir de algunas herramientas digitales
Alethia Alfonso 245
- Semblanzas* 265

PRESENTACIÓN

Hoy, más que nunca, los espacios digitales son lugares de convergencia de nuevas narrativas, donde las historias trascienden el papel para habitar en videojuegos, redes sociales y plataformas multimedia. Habitamos un mundo en el que lo digital redefine nuestras formas de comunicar, educar y crear la literatura infantil y juvenil.

En Fundación Telefónica Movistar México creemos firmemente en el poder transformador de la tecnología como un medio que, cuando es bien empleado, tiene la capacidad de generar puentes hacia el conocimiento, el desarrollo integral y la igualdad de oportunidades. La literatura, en este sentido, no es solo un vehículo para la imaginación, sino una herramienta clave para promover la inclusión digital, la reflexión sobre los roles de género y la construcción de valores en las infancias y juventudes hiperconectadas.

Narrativas digitales plantea una reflexión profunda sobre la incidencia de las historias en la construcción de imaginarios colectivos y cómo estas se entrelazan con los medios digitales para ampliar su alcance. En un contexto en el que los estereotipos de género siguen permeando las narrativas tradicionales, es esencial explorar cómo las plataformas digitales ofrecen la posibilidad de reescribir estas historias desde una perspectiva inclusiva y representativa. Los textos de este libro abordan las transformaciones

que la digitalización ha provocado en el ámbito de las humanidades, las artes y la comunicación. Cada uno de estos escritos explora los beneficios, retos y dilemas que la tecnología plantea para la literatura, la creatividad y la memoria.

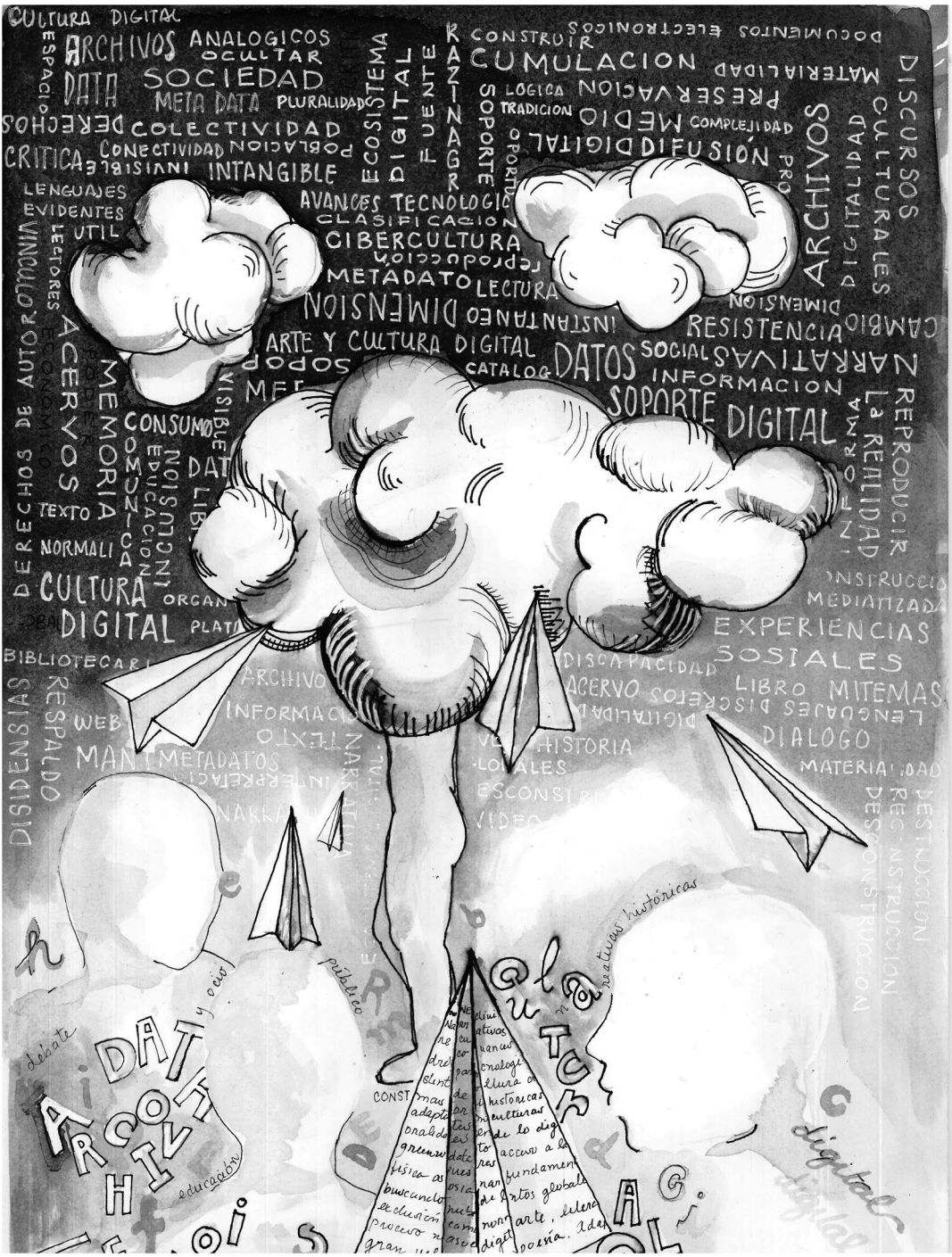
Nuestro compromiso en Fundación Telefónica Movistar México es seguir apoyando iniciativas que impulsen la innovación educativa, fomenten la alfabetización digital y promuevan una ciudadanía global y consciente de su rol en el ecosistema digital. Con la tecnología como aliada, buscamos que estas nuevas narrativas sigan inspirando a las futuras generaciones y fomentando el pensamiento crítico y el respeto hacia la diversidad, la equidad y la igualdad.

Esta publicación es una invitación a redescubrir la literatura en su forma más dinámica y transformadora y a entender que, tanto en lo digital como en lo análogo, las historias continúan siendo una de las herramientas más poderosas para moldear el futuro a través de “hacer un mundo más humano, impulsando el desarrollo digital inclusivo”.

NIDIA CHÁVEZ

DIRECTORA

FUNDACIÓN TELEFÓNICA MOVISTAR MÉXICO



CULTURA DIGITAL

ARCHIVOS

DATA

DERECHOS

CRITICA

LENGUAJES

EVIDENTES

UTIL

LECTORES

ACERVOS

MEMORIA

CONSUMO

NOIS

EDUCACION

ACOMODACION

ORGANIZACION

CULTURA DIGITAL

BIBLIOTECARI

RESPALDO

WEB

MANTENIMIENTO

SOLO

INTERPRETACION

NARRATIVA

DEBATE

Y CIVIL

SOCIETY

EDUCACION

ARCO

HISTORIA

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

ANALOGICOS

OCULTAR

SOCIEDAD

META DATA

PLURALIDAD

CONECTIVIDAD

NOIS

INTANGIBLE

AVANCES TECNOLOGICOS

CLASIFICACION

CIBERCULTURA

REPRODUCCION

METADATOS

LECTURA

INSTANTANEO

ARTES Y CULTURA DIGITAL

SOLO

INTERPRETACION

NARRATIVA

PUBLICO

DEBATE

Y CIVIL

SOCIETY

EDUCACION

ARCO

HISTORIA

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

ECOSISTEMA

DIGITAL

EL FUENTE

RAZANTE

CONSTRUIR

CUMULACION

LOGICA

TRADICION

SOPORTE

ORDEN

LECTURA

INSTANTANEO

ARTES Y CULTURA DIGITAL

SOLO

INTERPRETACION

NARRATIVA

PUBLICO

DEBATE

Y CIVIL

SOCIETY

EDUCACION

ARCO

HISTORIA

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

DOCUMENTOS ELECTRONICOS

MATERIALIDAD

PRESEVACION

MEDIA

COMPLEJIDAD

ARCHIVOS

PRO

DIMENSION

RESISTENCIA

NARRATIVAS

INFORMACION

SOPORTE DIGITAL

REPRODUCIR

LA REMITIDA

INSTRUCCION

MEDIATIZADA

EXPERIENCIAS

SOCIALES

MITEMAS

LIBROS

MATERIA

CONSTRUCCION

RECONSTRUCCION

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

DISCURSOS

CULTURALES

DADITAGID

ARCHIVOS

PRO

DIMENSION

RESISTENCIA

NARRATIVAS

INFORMACION

SOPORTE DIGITAL

REPRODUCIR

LA REMITIDA

INSTRUCCION

MEDIATIZADA

EXPERIENCIAS

SOCIALES

MITEMAS

LIBROS

MATERIA

CONSTRUCCION

RECONSTRUCCION

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

DIGITAL

ARTES

GLOBALES

PRÓLOGO

CONVIVIR Y CREAR CON LA IA

JUAN M. ZAFRA

Inoculaciones. Comunicación crítica y pandemia es un libro magnífico coordinado por Johanna C. Ángel-Reyes y Sergio Rodríguez-Blanco, escrito durante la pandemia por COVID-19 y publicado en noviembre de 2021. Se trata de una obra imprescindible, que arranca con la metáfora de la inoculación como un antídoto para subvertir las lógicas de dominación que se atisbaban en la llamada *nueva normalidad*. Cuántas horas dedicamos en ese tiempo a construir mañanas, a imaginar futuros que, en el mejor de los casos, habitan ahora –también entonces– en la utopía. Se trataba, por lo general, de escenarios deseables y posibles que ni siquiera ocupan ahora un espacio en la memoria humana. Llenan, eso sí, una enormidad de *petabytes* en centros de datos, en la nube, en la memoria automatizada y maquinaal que caracteriza este nuevo tiempo de la humanidad. Nutren, muy probablemente, fuentes de datos que sirven para entrenar a los modelos de inteligencia artificial generativa (IAG).

Johanna escribió en agosto de 2021 que el caos de aquellos días podría ofrecer pistas sobre lo que se avecinaba. En julio de 2024 no puedo estar más agradecido por la oportunidad de prologar una obra que da continuidad a una serie de textos brillantes y que demuestra la enorme capacidad de sus coordinadores y editores, Fundación Telefónica México y Taurus, para detectar

y anticipar que algo importante está ocurriendo. La colaboración con la División de Humanidades y Comunicación de la Universidad Iberoamericana –materializada en la publicación de títulos como *Im/pre-visto. Narrativas digitales* (2016), *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad* (2020) y el ya mencionado *Inoculaciones...* (2021)– contribuye, sin duda, al acierto de fijar la cultura digital en el centro de las preocupaciones no solo académicas, sino sociales, empresariales y gubernamentales.

¡Y vaya si han pasado cosas desde la pandemia, querida Johanna, querido/a lector/a! Ahora sí y no entonces –aunque quizás como consecuencia del impulso que recibió la digitalización en medio de la batalla contra el virus– podemos afirmar que nos encontramos ante un salto civilizatorio, un cambio de era que requiere una respuesta sin parangón, un esfuerzo y una reflexión profunda de parte de todas las personas.

La primavera de la inteligencia artificial (IA), con el afloramiento de ChatGPT en noviembre de 2022, coloca a la humanidad ante el reto de la evolución. Basta una conexión a la red para que la IAG construya textos, imágenes y videos con una rapidez y vistosidad fuera del alcance de la mayoría de la humanidad. Pocas veces un desarrollo tecnológico ha tenido tanto impacto social en tan poco tiempo. Ni siquiera lo tuvo internet, del que las IA se valen para absorber todo el conocimiento humano vertido en la red, entrenar y desarrollarse con poderosa diligencia, eficacia y eficiencia.

Estas han irrumpido con tal fuerza y celeridad en el escenario tecnosocial que no siempre guardan el debido respeto a la propiedad intelectual, los derechos de autor y el consumo de recursos naturales. “Dado el rápido e incierto ritmo de cambio de la IA, y en el contexto de la aceleración de la inversión en tecnología, afirmamos que es especialmente urgente profundizar nuestra comprensión de sus riesgos potenciales y de las acciones para abordarlos”, subraya la Declaración de Bletchley reconocida por los países que asistieron a la Cumbre de Seguridad de la IA en noviembre de 2023.

El despuntar de la IA no es nuevo,¹ se trata por el contrario de la constatación de un sueño hecho realidad, es la materialización de una utopía que devendrá en distopía si la humanidad no es capaz de asimilar el enorme salto que las élites tecnoindustriales controlan a velocidad de vértigo en la confluencia del progreso tecnológico y científico. Se aprovechan de la globalización de las redes físicas de telecomunicación, del incremento de la capacidad de proceso de las supercomputadoras y de la disponibilidad casi sin límites de recursos financieros, humanos y naturales fuera del alcance de cualquier gobierno con capacidad de regular. La velocidad y la rentabilidad de su proyecto se ven solo condicionadas en la actualidad por la disponibilidad de microprocesadores con capacidad para seguir acumulando datos e información a un ritmo que ha dejado a la ley de Moore (2022) en preescolar.² También porque “la digitalización y la datificación masivas acarrearán la ampliación de las capacidades de la infraestructura digital al completo y, por ende, un mayor consumo energético, de materias primas, de recursos hídricos, [...] De hecho, en los últimos años han surgido distintos movimientos e iniciativas que buscan concienciar de la materialidad del ciberespacio y de sus consecuencias para el medio ambiente”, en palabras de Paulo Gatica Cote (2024, en este libro).

La IAG nos puso ante el espejo, ha dejado al descubierto nuestras carencias creativas tradicionales. E insuficientes son los esfuerzos para desarrollar una cultura digital que está

¹ Se atribuye al matemático John McCarthy el término inteligencia artificial, acuñado durante la Conferencia de Dartmouth en 1956. Diez años antes, Warren McCulloch y Walter Pitts presentaron un modelo de neuronas artificiales, considerado la primera inteligencia artificial, aunque el término aún no existía *per se*. En 1950, Alan Turing publicó el artículo “Computing Machinery and Intelligence” (“Maquinaria e inteligencia informática”) en la revista *Mind*, en el que se preguntó “¿Pueden pensar las máquinas?”.

² En 1965, el cofundador de Intel, Gordon Moore, predijo que el número de transistores en un chip se duplicaría aproximadamente cada dos años, con un aumento mínimo en el costo.

arraigada en el relato lineal, en el devenir de los acontecimientos con solo algunos incipientes tintes de complejidad.

La humanidad no ha llegado a asumir el hipertexto; la transmedia de Jenkins nos remite a un estadio anterior al que ahora enfrentamos y constatamos que nuestro cerebro humano está lejos de demostrar la capacidad de las máquinas para obtener información,³ procesar los datos, generar patrones y, por fin, producir contenidos. La creatividad, ese espacio reservado hasta ahora a los humanos, se reconoce en ingenios, máquinas que aprenden solas, que empatizan y deslumbran a sus propios creadores.

La IAG obliga a los humanos a replantearnos nuestra propia esencia, nuestra relación con el entorno y a conformar un nuevo marco tecnosocial acorde con lo que significa que las máquinas muestren capacidades que parecían únicas y diferenciales del *Homo sapiens*. “Yo ya considero los dispositivos que uso y a la nube de recursos informáticos a la que están virtualmente conectados como extensiones de mí mismo, y me siento incompleto, se me separan de estos extensores cerebrales”, escribió Ray Kurzweil en *Cómo crear una mente* hace más de una década. El célebre futurista afirma en su recién publicado *La singularidad está más cerca: cuando nos fusionamos con la IA* que “el crecimiento exponencial de la tecnología ampliará la inteligencia humana un millón de veces y cambiará la vida humana para siempre”. ¿Podemos dudar de esta predicción visto lo visto?

En el momento de la obsolescencia del *Homo sapiens*, y desbancado el *Homo digitalis* casi por incomparecencia ante la IAG, nos encontramos en la urgencia de desarrollar un nuevo paradigma coevolutivo. Llamémosle tecnohumanidad, humanidad ampliada, documunidad...

³ Henry Jenkins, reconocido académico estadounidense de los medios de comunicación y autor de *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (2006), considera a la narración transmedia como una nueva estética que ha nacido a consecuencia de la convergencia de los medios. Añade a ese principio la posibilidad de crear mundos, pero no se acerca a los universos virtuales que hoy imaginamos a partir del concepto de metaverso.

Somos testigos de una mutación decisiva en nuestro vínculo con la técnica: mientras que su vocación ancestral consistía en actuar como una prótesis de las insuficiencias del cuerpo, hoy su capacidad cognitiva le confiere el inquietante rol de gobernar a los seres y a las cosas, nos advierte el filósofo y ensayista Éric Sadin en *La humanidad aumentada*.

La humanidad se ha embarcado ella misma en un proceso que ha conducido a un entorno de interdependencia y cohabitación con la tecnología que ha terminado por arrollar a los propios artífices de la iniciativa y ha dejado a sofisticadísimos artefactos las riendas del futuro. En el camino, el Homo ha roto su vínculo con la naturaleza y ahora se ve urgido a articular también un nuevo marco de relación. “La propia naturaleza nos ha enseñado que, si lo hacemos bien, todos podemos ganar”, subraya Covadonga González-Pola (s. f.). Se trata de restaurar el entorno para evitar que la única salida de una Tierra arrasada sean los exoplanetas y elaborar un nuevo relato que establezca la comunión tecnología-humanidad y naturaleza como prioridad sostenible.

“El tiempo de pensar el futuro como una simple proyección del pasado ha terminado. La revolución tecnológica nos ha trasladado a un nuevo ecosistema. Dejemos al *Homo faber* en el cuarto de herramientas y preguntémonos: ¿quiénes somos?, ¿de dónde venimos?, ¿a dónde vamos?”, afirma Maurizio Ferraris, artífice del concepto documanidad.

Vivimos una experiencia dominada por nuestra presencia en la nube, nuestra identidad y nuestra existencia están cada vez más definidas por los documentos que generamos y compartimos en servidores aledaños a nuestro cerebro craneal. Convivimos cada día menos vinculados a la comunicación verbal o escrita en papel y más apegados a una infinitud de formatos digitales que nos interrelacionan con nuestros semejantes, y especialmente con las máquinas que toman decisiones sobre nuestras vidas de forma cada vez más determinante.

Cultura digital y construcción de paisajes narrativos. Conexiones-discontinuidades hace referencia a todo ello.

La humanidad necesita comprender los procesos que ha desatado con su ingenio; asumir que las máquinas dominan los mecanismos de transmisión, almacenamiento y manipulación de los datos y de la información para convertirla en conocimiento. La inteligencia entendida como la capacidad de análisis para la toma de decisiones ha de ser compartida; y que la sabiduría, ese estadio superior que permite discernir y situarnos donde queremos estar, está íntimamente ligada a la consciencia (definida en el Diccionario de la Real Academia Española como la “capacidad de algunos seres vivos de reconocer la realidad circundante y de relacionarse con ella”). La consciencia es todavía –y quizás por mucho tiempo aún– una cualidad real de la humanidad y no solo aparente como en las máquinas. Sobre esto no nos ponemos de acuerdo, ni tampoco hay certezas.

Lo que sí resulta evidente a estas alturas –reitero en una actitud de activismo tecnohumanista– es que tenemos que redefinir nuestra comprensión de nosotros mismos en relación con la tecnología y el entorno natural, y a partir de ahí desarrollar un relato, una narrativa que nos conduzca a alguna parte en un ecosistema digital abierto, libre, seguro y centrado en las personas en armonía con las máquinas. Conectar o discontinuar.

Joseba Buj Corrales en “Cultura digital y reproducción: reflexiones a casi diez años del inicio de un proyecto” pone el foco en dos referentes como Walter Benjamin y Christopher Caudwell. Ambos escribieron en momentos críticos y decisivos de sus vidas. Benjamin lo hizo en el contexto del ascenso del nazismo y durante la Segunda Guerra Mundial, mientras que Caudwell en el contexto de la Guerra Civil española. Señala Buj Corrales que ambos desvelan una discrepancia o una falta de sincronización entre las ideas, representaciones y visiones del mundo que son dominantes en la sociedad en un momento dado. “Benjamin, asistiendo al ascenso de los nazis (suceso que, con los años, de todos es sabido, le

acarrearía funestas consecuencias) frente a la pasividad de las democracias (a veces socialdemocracias) occidentales (a la que, años después se sumaría, fatídicamente, la pasividad de la Unión Soviética); y el segundo, Caudwell, en un momento de pasividad democrático/occidental anterior (y por igual culpable): el del fragor de la Guerra Civil Española, poco antes de morir (heroicamente) en la Batalla del Jarama”, anota Buj.

Hoy la técnica es más poderosa que el humano porque así lo hemos querido. Humanidad y tecnología han ido siempre de la mano, con momentos de entusiasmo, instantes de duda y otros de rechazo radical. En la tesitura actual, no caben la pasividad ni la renuncia. Mucho menos la delegación de las decisiones humanas en favor de la eficiencia, la precisión y la capacidad para manejar grandes volúmenes de datos que manifiestan los robots.

Las narrativas digitales y las IAG juegan un papel crucial en la resignificación de la identidad humana. Precisamos de un nuevo entusiasmo evolutivo para alcanzar una especie de confederación en la que la humanidad desarrolla una nueva forma de identidad, donde los límites entre la individualidad de lo humano y lo tecnológico se difuminan en la nube.⁴ Esta nueva identidad podría implicar una coexistencia simbiótica en la que individuo-humanidad y tecnología se benefician y evolucionan juntos.

En este escenario utópico podemos imaginar un futuro en el que la tecnología no solo sea una herramienta, sino una parte integral de una red más amplia de inteligencia colectiva, empatía y solidaridad, ayudándonos a enfrentar los desafíos del mundo de manera más efectiva y tecnohumana.

Permítanme aquí en *Conexiones-discontinuidades* esta licencia tecno-optimista porque en este compendio de textos

⁴ Antonio Tabucchi introduce la idea de una “confederación de las almas” en su novela *Sostiene Pereira*. Esta confederación representa una conexión profunda y espiritual entre individuos, un lazo intangible que une a las personas en una red de solidaridad, empatía y humanidad compartida. Es una metáfora para describir la interconexión y la interdependencia humana, donde cada individuo es parte de un todo mayor que trasciende la existencia individual.

provocadores se tuvo en cuenta la evolución de las narrativas en un contexto poshumano. Los textos que los lectores encontrarán evocan a Katherine Hayles y Donna Haraway, referencias imprescindibles cuando se trata de explorar cómo la tecnología reconfigura nuestras concepciones de identidad, narrativa y cultura.

Michelle Gama Leyva en “El posthumanismo crítico como posición de resistencia” hace hincapié en que el sujeto moderno ha sido insuficiente para representar la diversidad y la complejidad de las subjetividades contemporáneas. Su artículo aborda la relación entre tecnología y subjetividad al sugerir que la identidad humana se construye en constante interacción con máquinas y entornos digitales. “El posthumanismo crítico”, escribe, “se aproxima a unas cualidades, supuestamente humanas, en coevolución y en conjunción con otras formas de vida, tecnologías y ecosistemas”.

Con un enfoque absolutamente vanguardista en esta aproximación, la autora reivindica que lo “humano” no es el centro de todas las cosas, sino que es una concretización de una red de conexiones, intercambios, vinculaciones y cruces con todas las formas de vida, tecnologías, símbolos y prácticas de significación. Sus frases nos dirigen directamente hacia la visión posthumanista que desafía la centralidad del humano en las narrativas, promoviendo una narrativa en la que humanidad, máquinas y otras entidades no humanas coexisten y coevolucionan.

Coexistimos en una red global en la que la gestión de los archivos ocupa un lugar central en el camino hacia la tecnohumanidad. En esa dirección advierte Cecilia Sandoval Macías en “Del soporte a la dimensión digital: lo visible y lo invisible en los archivos” que “la digitalización permite una mayor democratización del conocimiento y facilita el acceso a la información, pero también presenta desafíos en términos de preservación y estabilidad de los documentos”.

Más allá de ello, la absorción del conocimiento humano que hemos volcado en internet por parte de las IAG –sin control ni registro de sus autores– representa una de las principales amenazas

para el inminente futuro de la creatividad humana y la expansión del conocimiento. Sin un reconocimiento de la autoría y una trazabilidad en el uso que se dará a los contenidos una vez asimilados por las cajas negras que son las IAG, difícilmente alcanzaremos ese equilibrio deseable humano-máquina y más cerca estaremos de la distopía de la sociedad desigual y adormecida de Huxley.⁵

En esa dirección Édgar García en “Narrativas de adaptación, visibilidad e invisibilidad” reivindica el papel crucial de la identificación, clasificación y localización de libros y otros productos culturales. Subraya la vital importancia de los metadatos en la era digital, no solo para la organización y búsqueda de información, sino también para la accesibilidad y la democratización del conocimiento. Al mejorar la precisión, la normalización y la integración de metadatos, se puede facilitar un acceso más equitativo y eficiente a la información para todos los usuarios.

“Reescribir”, recoge Sergio Rodríguez-Blanco en su artículo, “es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente”. En “Desobediencia visual, desapropiación y crítica de la memoria” Rodríguez-Blanco analiza el trabajo de la artista Adela Goldbard mediante su pieza *El Juicio Final* (2019), obra crítica con las narrativas hegemónicas que propone reescribir la historia desde la perspectiva de la comunidad.

Goldbard apunta directamente a la revolución de la inteligencia colectiva en cuanto que desafía las estructuras de poder y promueve una memoria activa y participativa; enfatiza la importancia del trabajo en común y la desidentificación de las identidades impuestas por la cultura dominante. “La obra de Goldbard”, concluye Rodríguez-Blanco, “no solo posee una dimensión que busca

⁵ En *Un mundo feliz* Aldous Huxley retrata a una sociedad adormecida, drogada para ser feliz, controlada y sin capacidad de rebeldía. Tampoco hay frustraciones ni expectativas. Una sociedad robot programada para experimentar la euforia en la rutina, en una realidad que nunca incomode.

resistir a la dominación, sino que esta se enriquece al incorporar una idea que para Rivera Garza (2014) es medular: en las formas de escritura contemporánea hay estrategias que sobreponen el trabajo comunitario al valor autoral de la obra en solitario, y esto compone al sentido crítico habitado por la imaginación”.

La obra de Goldbard es un ejemplo de cómo el arte puede actuar como un catalizador para la reflexión crítica y la acción política al desafiar las estructuras de poder y al promover una memoria activa y participativa. Es un acicate para la rebelión de los humanos frente a la tendencia acelerada hacia la datificación deshumanizante de la sociedad moderna, la ausencia de matices, la cosificación de la cultura y de los pueblos. “El tiempo histórico se construye por fragmentos y no por totalidades”, escribe Roberto Barajas Chávez más adelante en estas páginas.

Ya nos adelanta Ana Fortoul que “la digitalización ofrece una nueva materialidad que permite reinterpretar y expandir las historias tradicionales”. La autora analiza “cómo las herramientas digitales, como los audiolibros, los *fanfictions*, las películas y los videojuegos, no solo cambian la forma en que se accede a los textos, sino que también permiten nuevas formas de interacción y creación literaria”.

En el capítulo titulado “Desde la oralidad hasta la literatura digital: un cambio en la materialidad del cuentocuento ‘Caperucita Roja’” resuena la voz de Antonio Rodríguez de las Heras (2017), maestro, amigo y guía “en el asombroso proceso evolutivo de una especie”, cuando advierte que una visión de continuidad de la cultura escrita y sus valores “a través de la adaptación a los nuevos medios tecnológicos sin otras alteraciones no corresponde ya con lo que está sucediendo. Emerge una cultura digital y presenta unos rasgos que la separan progresivamente de la cultura escrita”.

Fortoul destaca que la digitalización no solo cambia el formato de los textos literarios, sino también su materialidad y textualidad. La transformación de la materialidad, desde la oralidad hasta lo digital, enriquece la literatura y abre nuevas formas de interacción y significado. Reconozco que acudí a GPT-4 para

que me adelantara cómo será la escritura cuando converjan la IA, la tecnología cuántica, la neurotecnología, las nanotecnologías y la biotecnología.

No me sorprendió al afirmar que estamos a un paso de esa humanidad aumentada de Sadin teniendo en cuenta que “esta integración permitirá la creación de contenidos más personalizados, interactivos y complejos, ampliando los límites de la creatividad humana y la experiencia del lector”. Y me ratificó la idea de que la hibridación de la humanidad con la tecnología es un reto apasionante que debemos acompañar con nuevos usos: “Interfaces cerebro-computadora como las desarrolladas por Neuralink permitirán a los usuarios interactuar con dispositivos digitales a través de señales neuronales, facilitando la creación de contenido sin necesidad de dispositivos de entrada tradicionales”.

Como comenta Alethia Alfonso en su “Narrativas digitales y *kincentric ecology: Los que regresan* de Javier Peñalosa, a partir de algunas herramientas digitales”: “La verdad, creo, tiene futuro. Que lo tenga también el hombre, está mucho menos claro”. No es tiempo de resignación, sino de repensar para evolucionar, adoptar nuevos lenguajes e incluso maneras innovadoras de transmisión del conocimiento en la era de la IA y de las máquinas que hablan entre sí. “Demos a nuestros hijos libros, impresos y digitales, que conformen otro paisaje narrativo impreso y digital, que los hagan pensar el mundo en el que viven y aceptar las diferencias. Y, sobre todo, construir sobre la base del respeto”, concluye Yunier Riquenes García en “Discriminación por estereotipos de género en la narrativa juvenil cubana. Narrar historias infantiles para cambiar el mundo”.

Me gustaría que este prólogo sea también un tributo a quienes ya no están físicamente, pero conviven en nuestra memoria cotidianamente.⁶ Y parafrasear a De las Heras para cerrar: “Hoy en el mundo de la tecnología, de la innovación constante, la percepción del tiempo futuro ha cambiado. El futuro ya no es un viaje, sino

⁶ Extraído del prólogo del libro *Inoculaciones. Comunicación crítica y pandemia*. Véanse las referencias bibliográficas al final de este prólogo.

una construcción. El futuro no es inclemente ni azaroso. No hay que protegerse de su incertidumbre ni tampoco buscarlo; hay que hacerlo”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ángel-Reyes, J. C. y Rodríguez-Blanco, S. (coords.). (2021). *Inoculaciones. Comunicación crítica y pandemia*, México, Fundación Telefónica México, Universidad Iberoamericana, Taurus.
- Gatica Cote, P. (2024). “*Greenwashing data* en tiempos insostenibles: algunas ideas sobre ecoimposturas, centros de datos y *data blindness*” (en este libro).
- Goldbard, A. (2019). *Adela Goldbard: The Last Judgment / El Juicio Final*. Disponible en https://adelagoldbard.com/wpcontent/uploads/2021/01/TheLastJudgment_ElJuicioFinal_AdelaGoldbard.pdf.
- González-Pola, C. (s. f.). “Sin igualdad no salvaremos la Tierra”. Disponible en <https://telos.fundaciontelefonica.com/?pdf=13160>.
- Kelleher, A. (2022). “Ley de Moore. Ahora y en el Futuro”. Disponible en <https://www.intel.la/content/www/xl/es/newsroom/opinion/moore-law-now-and-in-the-future.html#gs.chi1y2>
- Rodríguez de las Heras, A. (2017). *La Red es un bosque*, ALT autores.



llamó suavemente
 cazador que pasó
 cuando
 en un bosque
 capirua roja
 muy lejos de aquí

un día en madre
 la casa de su abuela
 se puso a llorar
 en gorgoros
 sorpresa

para que se la
 llevara a
 su casa con
 familia

en el camino se
 encontró el libro

Había una vez
 una pequeña
 que vivía en
 el bosque

Llegó a casa
 en encontrar el lobo
 se acercó a ella
 dijo, por que tienes
 años, los grandes

ARCHIVO, DATOS Y ESCRITURA

DEL SOPORTE ANALÓGICO A LA DIMENSIÓN DIGITAL: LO VISIBLE Y LO INVISIBLE EN LOS ARCHIVOS

CECILIA SANDOVAL MACÍAS

INTRODUCCIÓN

La irrupción de la tecnología digital en la vida cotidiana y los constantes cambios en la producción cultural que signan nuestro tiempo nos han obligado a reflexionar de manera ininterrumpida acerca del impacto que este binomio indisoluble tiene en cualquier actividad humana. En el caso que nos compete, desde la academia y la investigación, el contexto se agudiza, en tanto que la transformación tecnológica es continua y vertiginosa, lo que supone numerosos cambios en cuanto a formas de organización de nuevos modelos sociales que se desprenden de la digitalidad y, por ende, alteran las formas de crear y administrar la información y las huellas producidas por estas novedosas y múltiples formas de interacción objeto sustantivo de nuestro estudio.

Elaboro mi reflexión desde la teoría que se gesta alrededor del archivo, de sus prácticas y de su relación con la producción historiográfica para observar algunas de las implicaciones de la transposición al medio digital de los documentos analógicos,¹ así como su vínculo con los que nacen enteramente en el ecosistema digital. Asimismo, comparto algunas situaciones prácticas a las que se enfrentan cientos de archivistas en América Latina y otras

¹ Producción historiográfica que da sustancia al discurso occidental al nutrir los relatos históricos sobre los que se construyen el pasado, la memoria y el sentido de la realidad en el que se refleja la sociedad.

latitudes a la luz de las observaciones realizadas en el ejercicio archivístico cotidiano y de las problemáticas que las discrepancias en los procesamientos automáticos de la información generan en este sentido.

Para situar mi argumento, retomo las preguntas que me planteé en los libros *Im/pre-visto. Narrativas digitales* (Sandoval, 2016: 27-38), cuando el asombro ante las posibilidades de la digitalidad prometía un glorioso horizonte precedido por la democratización del conocimiento y la libre difusión de la producción de archivo, entendida como sustancia de la realidad; y, un lustro después, en *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad* (Sandoval, 2020: 143-162), en el momento en que la euforia cesó y las brechas abiertas por las tecnologías emergentes comenzaron a ser obvias, sobre todo con las situaciones límite propiciadas por la pandemia de covid-19, con lo que los mecanismos de inclusión/exclusión de la modernidad en la que nos encontramos se recrudecieron para ser cada vez más violentos, como se puede notar, desde una perspectiva crítica, en prácticamente cualquier forma de discursividad contemporánea.

Ahora, en un tercer momento, cuando los debates alrededor de los usos de la inteligencia artificial y sus riesgos están en boga, la reflexión sobre el cambio de los nuevos entornos documentales y las formas de resguardo de la memoria se vuelve aún más necesaria debido a la multiplicación constante de escenarios donde los materiales emergentes se presentan variables, mutables e inestables, en formas fluidas e inéditas que obligan a una, también constante, adaptación e invención de nuevos conceptos y prácticas de archivo para satisfacer los retos dados por las cambiantes y aceleradas aristas de la dimensión digital, y que evidentemente se ven rezagadas ante la velocidad con la que avanza la tecnología.

LA COMPLEJIDAD DEL ARCHIVO

Gracias al tejido de reflexiones intensamente urdido alrededor de la digitalidad, corroboramos una vez más el efecto de las tecnologías nacientes sobre la sociedad. Me explico, a lo largo de la historia moderna, cada avance tecnológico, sobre todo en el ámbito de la comunicación, ha incidido en los procesos de socialización y, por tanto, ha generado transformaciones en las prácticas cotidianas y en las formas de relacionarnos, lo que ha creado nuevas experiencias sociales, estéticas y políticas que han dado lugar a la configuración de distintas formas de percibir y reproducir la realidad. Pensadores como Roger Chartier (2005), en el caso de la historia del libro y la lectura, y Lisa Gitelman (2006), en su trabajo sobre los medios de comunicación, han advertido que el uso de las diversas tecnologías (inscritas en el soporte que sea: papel, cintas magnéticas, *bytes*) y las técnicas con las que están producidas, condicionan los hábitos de la sociedad; condicionan la construcción y la comprensión del pasado y del presente, así como de la concepción de la cultura a través de las formas de lectura y de recepción del conocimiento que, en su función como mediaciones, matizan tanto su producción como su reproducción desde nuevas apprehensiones y representaciones del mundo.

En el caso de los documentos resguardados en los archivos (entendiendo el concepto documento en su más amplia definición al considerar no solo textos manuscritos e impresos, sino también registros fotográficos, sonoros, textiles, entre otros) se trata de inscripciones, relativamente estables debido a su materialidad, que al ingresar en la nueva dimensión digital adquieren otras características que les otorgan una forma fluida y cambiante, razón por la cual demandan nuevas prácticas que involucran su lectura, tratamiento, organización, recuperación y difusión.

Es de considerar también que entre los múltiples productos culturales originados desde la digitalidad se encuentran infinitos registros que nacen sin estar inscritos en un soporte analógico y que hoy en día resultan en una cantidad de información inconmensurable que se reproduce a diario; productos que impelen nuevas prácticas en muy diversas disciplinas y áreas del conocimiento que constituyen diferentes formas de comunicación, consumo y socialización. La situación se complejiza de manera constelar en una agenda en la que convergen numerosos intereses, muchos acelerados en la pospandemia, que cuestionan la presencia, la sociabilidad, la temporalidad, el espacio y la memoria, y en la que habitan también incongruencias y contradicciones que dan lugar a diferentes identidades y sentidos de la realidad.

En el caso del archivo podemos observar problemáticas que van desde los derechos de autor, la potestad de la verdad y la producción historiográfica hasta la preservación de sus fondos y las prácticas a su interior. La transformación de los acervos que implica la digitalización y su contacto con internet repercute profundamente en la característica de dinamismo que habita el archivo. En primer lugar, la inherente polivalencia que los documentos adquieren con la performatividad que comportan sus prácticas al ser clasificado y catalogado con una o con otra mirada; en segundo, las diferentes lecturas que cada individuo pueda darle y que potencian la diversidad de sus significados a la manera de un infinito caleidoscopio que mediará sus interpretaciones y los discursos emanados de ellas. Así, desde una perspectiva teórica, la fluctuación de los archivos en la dimensión digital abre la posibilidad a revisiones primordialmente críticas que apuntan a la radical variación de todo el contexto.

En este escenario nuevamente pregunto ¿qué se entiende por archivo?, vislumbrando la complejidad y polivalencia del concepto; ¿cómo se ha transformado con la dimensión digital y la

emergencia de los documentos electrónicos y de los datos estructurados?, más aún ¿en esta nueva era se podrá posibilitar otra manera de hacer historia?, ¿se podrá alumbrar una historiografía, un discurso distinto? o, como ha ocurrido en otras estaciones de la modernidad, ¿será la técnica, ahora la digital, la que se adecuara a las prácticas del archivo y se pondrá a su servicio reproduciendo la misma mirada, la de siempre?

Para ahondar en las complejidades del archivo e ilustrar la afirmación con la que he titulado estas líneas, recurro a su naturaleza dual en la que se imbrican íntimamente su parte material y su parte discursiva; es decir la que se ocupa de la organización física de los documentos (independientemente de su tipología: cartas, periódicos, fotografía, audios, objetos), su preservación, su conservación y, de ser necesaria, su restauración; y la textual discursiva que, a partir del establecimiento de un orden y una jerarquía determinada, se ocupa de la catalogación, la descripción y la creación de instrumentos de consulta que generan una mirada particular desde la cual se producen los discursos que alimentan a la cultura como la conocemos. Ambas partes sufren importantes afectaciones al transformarse con la tecnología emergente y me concentro en la articulación de las dos.

La digitalización de los acervos y su contacto con internet se traduce en la agencia que posibilita, en muchos sentidos, la experiencia de la singularidad del archivo en un sentido cuasi democrático, ya que permite pensarlo fuera de las normas habituales y el discurso que lo produce como una verdad incuestionable que es abstracta, homogénea y aurática, que reprime y regula las formas del conocimiento al mismo tiempo que limita su acceso únicamente a un selecto grupo de iniciados que cubren ciertos requisitos. Pensemos en la gran cantidad de formalidades que deben realizarse para consultar fondos canónicos en archivos consagrados, situación que desde el siglo XIX ocurre en todo el mundo. Su automatización e inclusión en el ciberespacio favorece entonces una aproximación al documento a través de una

negociación específica con el inaccesible único que es el pasado, desde una rearticulación dada por la singularidad del presente y por la singularidad de esa lectura particular que escapa a los parámetros institucionales y a sus condiciones de consulta. Sumado a esto, la posibilidad de leer documentos de forma fragmentaria, aislada de su conjunto original, así como de su iteración, que facilita que sean alojados en diferentes repositorios y con distintas lógicas, promueve la recontextualización del archivo, afectando las asociaciones entre un documento y otro, creando nuevos vínculos, disolviendo los precedentes y dando lugar a interpretaciones disímbolas y a numerosos significados que iluminan múltiples respuestas y activaciones inviables desde las búsquedas meramente analógicas, atadas a las academias y formas tradicionales de consulta.

Sin embargo, hemos comprobado que las formas de administración del capital a lo largo de la historia moderna han reconducido una y otra vez la producción de conocimiento a partir de la domesticación de las técnicas emergentes y la acumulación, lo que en gran medida clausura las posibilidades de estas nuevas miradas y lecturas que pretenden otorgar voz a quienes tradicionalmente han sido silenciados para privilegiar el registro y la configuración de “las verdades” de los poderosos: Estados, empresas y organizaciones, de sus discursos e historiografías como han demostrado Michel Foucault (2010) y Jacques Derrida (1997) al teorizar las lógicas del archivo y su relación con la cultura.

Por su parte, Herbert Marcuse explica el problema de la mediación abstracta en la modernidad a través de lo que denomina el “carácter afirmativo de la cultura”. A partir de las tesis de la “universalidad de la cultura” observa cómo los seres humanos son homogeneizados al validar que todos, “en cuanto seres abstractos”, deben de tener igual participación en los ideales de la cultura que incluyen la verdad, la bondad y la belleza, que debe afectar, obligar y agradar a todos:

Así como en la praxis material se separa el producto del productor y se lo independiza bajo la forma general del “bien”, así también en la praxis cultural se consolida la obra, su contenido, en un “valor” de validez universal. La verdad de un juicio filosófico, la bondad de una acción moral, la belleza de una obra de arte deben, por su propia esencia, afectar, obligar y agradar a todos. Sin distinción de sexo y de nacimiento, sin que interese su posición en el proceso de producción, todos los individuos tienen que someterse a los valores culturales. Tienen que incorporarlos a su vida, y dejar que ellos penetren e iluminen su existencia. “La civilización” recibe su alma de la “cultura” [Marcuse, 1967: 11-14].

Esta aplicación del concepto cultural, denominado cultura afirmativa, “la eleva a la categoría de un (falso) patrimonio colectivo y de una (falsa) universalidad” cuya funcionalidad es “la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos y que ha de ser afirmado incondicionalmente” permitiendo que, al ser todos iguales –en teoría–, al estar estandarizados por la modernidad, todos tengan potencialmente la misma exigencia de felicidad. Reconociendo que la realidad es diferente y que desde siempre han existido serias desigualdades económicas, sociales, políticas y culturales a lo largo de la historia, este pensamiento no hace más que afianzar las líneas de inclusión/exclusión condicionadas desde las numerosas jerarquías que ordenan y dividen a la sociedad.

Volviendo a la reflexión que me ocupa, la exigencia de conocimiento puede ser equivalente a la de felicidad y por ello, desde la lógica de la afirmación de la cultura, también obligatoria para todos. Entonces, siguiendo a Herbert Marcuse, al enfrentarnos a la realidad contemporánea resulta evidente que, a pesar de esta supuesta universalidad y de que la digitalización produce un verdadero horizonte de posibilidad hacia la democratización, el conocimiento –y el acceso a este– parece seguir siendo solo para unos pocos. Pasa lo mismo con la cultura, el ingreso a ella ocurre también en una suerte de “dimensión ideal” que queda circunscrita

a lugares nimbados por un aura de originalidad y de autoridad que los hacen inalcanzables, ya que en ellos solo pueden internarse unos cuantos, como en el caso de los fondos reservados en las bibliotecas y de los archivos, en todo el mundo, donde, en muchos de ellos, se sigue equiparando el texto/documento/hecho a verdad, una verdad homogénea y absoluta que se traduce en la sustancia del relato de la historia “verdadera” y oficial enarbolada por los poderes en turno, lo que deja al conocimiento completamente abandonado a la razón instrumental y a la producción jerarquizada de la vida, convirtiéndolo en algo elitista, con una accesibilidad desigual, a pesar de que se trata de un patrimonio etiquetado como colectivo, lo que refuerza ausencias y lagunas en la información dentro de los fondos documentales, ignora rastros de historias insurgentes, inapropiadas o contrarias e impide lecturas historiográficas diferentes, lo que, en palabras de la archivista inglesa Valerie Johnson, “silencia” los acervos:

Record offices are often seen as intimidating, with archivist as ‘gatekeepers’ (Johnson, 2007). The very buildings may resonate with echoes of a powerful past. Burton, for example, commented how ‘historians who visit the Oriental and India Office Collections (oioC) for the first time are often surprised by how powerfully the archival space itself evokes te Raj’, with images of ‘oriental despots on the wall giving a feeling of ‘being surveyed by the old colonial state and its minios’ (Burton, 2004, 281). Burton talks about how ‘imperial archives stage – both organizationally and aesthetically – a variety of imperial stories which shape how historians of Empire confront the “archival” evidence they find there’ (Levine, 2004, 282) [Johnson, 2018: 144].

En la escena opuesta, aprovechando la democratización absoluta que implica la reproducción mediante la digitalización, el acceso selectivo, privilegiado y enfocado a cierto conocimiento comenzaría a diluirse sobre todo si estuviera avalado por la

gratuidad y la libertad de acceso a internet, ya que no habría ningún tipo de razón instrumental que estuviera al servicio de un principio acumulativo ni de un discurso determinado que privilegiara una sola voz.

Por otra parte, y adentrándome en la experiencia de la “singularidad” que implica la consulta, el contacto a través de la red, fuera de la institución y sin su injerencia –que como he apuntado, homogeniza y dictamina parámetros y normas discursivas, que logran condicionar incluso la percepción–, permite una recepción diferente y una aprehensión de forma singular del texto, de la información, de la imagen, en una doble circunstancia posibilitada por la manera en la que se observa y por la manera en la que se interpreta sin la mediación abstracta institucional que demanda un lenguaje determinado, inteligible únicamente para los pares, con prioridades e intenciones acordes a una institución social y que se inscribe en sus propias leyes, como argumenta el historiador Michel De Certeau:

Toda investigación historiográfica se enlaza con un lugar de producción socioeconómica, política y cultural. Implica un medio de elaboración circunscrito por determinaciones propias: una profesión liberal, un puesto de observación o de enseñanza, una categoría especial de letrados, etcétera. Se halla, pues, sometida a presiones, ligada a privilegios, enraizada en una particularidad. Precisamente en función de este lugar los métodos se establecen, una topografía de intereses se precisa y los expedientes de las cuestiones que vamos a preguntar a los documentos se organizan [De Certeau, 1993: 69].

Si se considera que el pasado es a su vez una “singularidad última” que no puede ser reducida a una verdad homogénea y abstracta, por lo tanto, también es inaccesible; entonces, la única forma de aproximarse a ese acontecimiento es considerarlo a partir de su “singularidad” fuera de la episteme que lo homogeniza, ya

que, en realidad, todos los discursos son singulares porque todos se articulan a partir de la negociación “singular” con el acontecimiento inaccesible. Así pues, la cualidad mutable del archivo (y de los documentos) que lo mantiene en constante proceso de cambio, o como escribe el teórico y archivista Brien Brothman (2006: 235-269), en un “proceso de flujo y transformación a lo largo del tiempo”, se potencia con la inherente capacidad del ciberespacio de posibilitar lecturas e interpretaciones distintas, “singulares”, del pasado, de los diferentes e innúmeros pasados, que admiten a su vez, la representación del mundo desde otras miradas, desde el crisol de las experiencias humanas, también “singulares” y mutables.

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando los acervos documentales, cada uno de sus ítems, huellas materiales se transforman en archivos digitales e interactúan con la interfaz de cada una de las versiones de la red? La narrativa resulta de la forma en la que se opera el archivo, en los modos que se piensa y se actúa, a través de sus prácticas de clasificación, ordenación y resguardo, así como de las prácticas de consulta, de las nuevas formas de uso y de su difusión. Es decir, el archivo como “lugar”, se reconfigura desde la interacción con el ambiente digital, desde su construcción y desde la manera en que se habita en sus nuevas prácticas cotidianas. El que sea un espacio virtual alojado en la red le confiere características muy particulares que se inscriben en un dinamismo inestable que requiere, por una parte, gran adaptabilidad conforme avanza la tecnología para comprender su forma, su sentido y sus constantes mutaciones, y por otra, el pensar en un objetivo cultural crítico que trascienda la teoría archivística para replantear el significado de conceptos básicos como son principio de procedencia, orden original y documento y así, en congruencia, reconfigurar también las prácticas en este otro “lugar”, entendiendo este no solo como el espacio físico, sino como su carga simbólica y las oportunidades de otro pensamiento que ello conlleva.

La digitalidad y la accesibilidad que implica la red traen consigo las condiciones de posibilidad para dismantlar la operación de producción de archivo tradicionalmente dada por la modernidad (violenta, deficitaria y excluyente) en la que solo hay cabida a la producción de un discurso que procura ciertas memorias para dar paso a lecturas transdisciplinarias, colaborativas y constelares que permitirían articular el archivo como una entidad inscrita en una serie de mediaciones, producto histórico de la sociedad contenido en distintas experiencias del tiempo; dando lugar a la coexistencia y al diálogo entre diferentes memorias que responden a pasados singulares y desestabilizan el presente mismo.²

LO VISIBLE Y LO INVISIBLE EN LOS ARCHIVOS

Frente a los desafíos que desde hace aproximadamente 30 años ha supuesto la dimensión digital para los archivos en todo el mundo se han tenido que desarrollar nuevas competencias performáticas, utilizando la expresión trabajada por Diana Taylor (2015), que han permitido “traducir” las formas de catalogación y los instrumentos de consulta generados en los siglos XIX y XX para crear inéditos esquemas de metadatos que, dentro de las dimensiones de los lenguajes discretos del archivo digital y de los códigos de programación computacionales, logren ser eficientes en la descripción y en la recuperación documental, misión sustantiva de cualquier archivo, sea público o privado. Esta situación afecta la autoconcepción del archivo y demanda la continua transformación y actualización de las prácticas a su interior en un ejercicio que le permita adaptarse, lo mejor posible, a la interminable variabilidad del fenómeno digital.

² Pienso en la inclusión de archivos y memorias de comunidades tradicionalmente marginadas: mujeres, afrodescendientes, pueblos originarios, culturas colonizadas, personas LGTB+, entre muchas otras.

Ante el imperativo de poner en línea los contenidos de los acervos, los archivistas han tenido que realizar una especie de “traducción” de las funciones sustantivas como la valoración y las descripciones documentales de los soportes analógicos contenidas en sus instrumentos de consulta (guías, índices, catálogos impresos). De la mano de complejos y cambiantes estándares de metadatos han surgido tesauros digitales en campos y lógicas archivísticas contemporáneas, que no necesariamente responden ni a las mismas realidades académicas ni a la mirada de los observadores cuando comenzó a configurarse la ciencia archivística, tampoco a las formas de catalogación existentes en archivos que llevan cientos de años trabajando y mucho menos a las nuevas formas de recuperación de información posibilitadas y socializadas por los diferentes motores de búsqueda existentes en la red y los sistemas automatizados de gestión documental. No es lo mismo hacer una consulta mediante cientos de fichas, manuscritas o mecanografiadas, localizando una palabra, un año o un personaje en concreto, que teclear en el motor de búsqueda de un sistema archivístico creado ex profeso la misma palabra, un conjunto de ellas o, incluso, una idea aún difusa. Las mediaciones, tanto las técnicas como las académicas, se transforman sustancialmente y al enfrentarse a las demandas del mundo digital es necesario que existan modificaciones radicales también en la forma de clasificar, describir y administrar los acervos. Una vez más, el salto de la dimensión de un soporte a otro pone en evidencia la riqueza y la facultad de movimiento y de reconfiguración inherentes al archivo al ser leído e interpretado en contextos diferentes, imbuidos por las nuevas cosmovisiones, discursos culturales, políticos y económicos, pero, sobre todo, por una técnica distinta, y también la imposibilidad de reaccionar con la velocidad a la que evoluciona la tecnología y se produce la información documental.

La transformación a la digitalidad no ha logrado desplazar por completo ni al documento, a pesar de su nueva condición, ni

al archivista, en su nuevo rol, por llamarlo de alguna manera, ya que si bien posibilita el acceso casi ilimitado a la información, sigue nutriéndose de la materialidad y de las prácticas del archivo, a pesar de las alteraciones y los retos que representa, creando un nuevo tejido en el que lo archivístico y lo digital se yuxtaponen en todo momento. Considerando entonces que la clasificación y la creación de autoridades y descriptores, ahora llamados metadatos, son elementos neurálgicos en la formación de un acervo, las diferencias entre procedimientos analógicos y digitales, entre lenguajes evidentes y discretos, presentan problemáticas relevantes que se repiten en cualquier país, que van desde la implicación política del acto de catalogación (Bak, 2010: 59-78) (al revelar una ideología determinada que deja traslucir los valores sociales, morales e intelectuales del sistema que lo acuña) que debe ceñirse a los estándares y normatividades internacionales pertinentes, hasta la inclusión de toda la información que caracteriza los datos (historia, contenido, disponibilidad, localización, etcétera) y que conlleva un esfuerzo inabarcable, sobre todo al hablar de la Big Data, de su constante transformación y actualización.

Aunado a esto, la gestión de documentos electrónicos ha originado rápidamente un entorno rico (e inabarcable) en metadatos, lo que ha significado una importante coyuntura para pensar y repensar teóricamente el archivo. En un constante ejercicio de prueba y error en el que las diferencias entre los documentos que nacen como nativos digitales y los que son digitalizados y transforman su materialidad son evidentes, la importancia de la catalogación, la clasificación y la creación de campos, descriptores y autoridades resulta fundamental, ya que se convertirán en los motores de búsqueda en los ambientes digitales que permitirán al usuario encontrar el documento.

Numerosos archivos se han enfrentado a la problemática de intentar hacer un *copy paste* de la clasificación analógica a la digital, encontrándose con que es necesario replantear esta

clasificación para lograr esta metadata que permita diferentes formas de clasificación y que dé paso al conjunto de relaciones, normas y estándares internacionales propuesto entre documentos. La conclusión es no suponer la recreación de los sistemas de gestión en papel, ya que en ellos la combinación de campos o metadatos adecuados difícilmente trascenderá con la estabilidad y los sentidos con los que fueron catalogados, sino conseguir una lógica orgánica y suficientemente flexible que facilite la identificación y la recuperación de los documentos contenidos en un determinado acervo, abierta a las constantes transformaciones y que vislumbre la incursión de nuevos elementos, los multicitados documentos digitales, las redes sociales (y su interminable flujo de información), la nube, la inteligencia artificial y su aprendizaje automático.

El orden digital representa un paradigma novedoso a la hora de pensar en la organización de la información digital y la transformación de los acervos analógicos; la primera no ocupa espacio físico y la segunda provee de una invaluable experiencia para la gestión documental. En ambos casos se abren nuevas posibilidades para las prácticas archivísticas, pero también serios retos que emanan no solo del quehacer en el archivo, sino de problemas culturales y hábitos en el tratamiento de los acervos, que se ven doblemente impactados ante los constantes cambios en los procesos que requieren los fondos y que superan la capacidad de trabajo y ante el diseño o la elección del sistema automatizado adecuado que, en muchas ocasiones, provoca más retraso y confusión en el marasmo de información que las soluciones que ofrece.

La dimensión digital y sus constantes cambios ofrecen la accesibilidad a canales que permiten visibilizar fondos y colecciones que de otra manera continuarían siendo accesibles para unos pocos, las oportunidades a partir de migración de formatos analógicos y electrónicos traen consigo continuos desafíos que necesariamente plantean la reconceptualización del archivo tanto en

sus niveles materiales como en los intelectuales, lo que provoca nuevas prácticas y tratamientos, así como lecturas e interpretaciones. Si consideramos que en los archivos se encuentran los soportes físicos y digitales en los que habita la memoria de las sociedades y que constituyen la fuente primaria para el acercamiento al pasado, es posible entonces que, a partir de la transformación y diversificación de los conceptos archivísticos, valoración y clasificación documental puedan vislumbrarse nuevas formas de interpretación y lectura que propicien nuevas observaciones que den lugar a diferentes discursos y en consecuencia a distintas historias.

Los documentos han sido descritos por Terry Cook (2007: 83-108) como “construcciones mediatizadas y siempre cambiantes” que permiten innúmeros sentidos y lecturas singulares que con cada nueva activación vuelven a transformar su significado; la era de la digitalidad estimula esta cualidad de los archivos y los vuelve, más que nunca, imprescindibles para dar sentido y forma al mundo actual, y, sobre todo, para posibilitar el rescate de las memorias, individuales y colectivas, que han sido silenciadas y olvidadas, en un compromiso para visibilizar la complejidad y la pluralidad de las sociedades contemporáneas. La apuesta ahora es lograr escapar de las lógicas tradicionales de consumo para que el ideal cristalice en el plano de lo posible.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bak, G. (2010). “La clasificación de documentos electrónicos: documentando relaciones entre documentos”, *Tabula. Estudios archivísticos de Castilla y León*, 13.
- Brothman, B. (2006). “Archives, Life Cycles, and Death Wishes: A Helical Model of Record Formation”, *Archivaria*, 61.
- Chartier, R. (2005). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, C. Ferrari (trad.), Barcelona, Editorial Gedisa.

- Cook, T. (2007). “Imposturas intelectuales o renacimiento profesional: posmodernismo y práctica archivística”, en *Tabula. Estudios archivísticos de Castilla y León*, 10.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, P. Vidarte (trad.), Madrid, Editorial Trotta.
- Foucault, M. (2010). *La arqueología del saber*, A. Garzón del Camino (trad.), México, Siglo XXI Editores.
- Gitelman, L. (2006). *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*, Cambridge, The MIT Press.
- Johnson, V. (2018). “Solutions to the silence”, en D. Thomas, S. Fowler y V. Johnson, *The Silence of The Archive, The American Archivist*, 81(2).
- Marcuse, H. (1967). *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, Sur.
- Sandoval, C. (2020). “Archivo y digitalidad. ¿La posibilidad de una historia más justa?”, en J. C. Ángel-Reyes y J. Buj (coords.), *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad*, México, Fundación Telefónica, Universidad Iberoamericana, Taurus.
- (2016). “El archivo en la era del soporte digital”, en J. C. Ángel-Reyes, J. Buj e I. Lonna (coords.), *Im/pre-visto. Narrativas digitales*, México, Fundación Telefónica, Ariel, Universidad Iberoamericana.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, Chile.
- Thomas, D. et al. (2017). *The Silence of The Archive*, Londres, Facet Publishing.

METADATO: NARRATIVAS DE ADAPTACIÓN, VISIBILIDAD E INVISIBILIDAD

ÉDGAR GARCÍA VALENCIA

CONCEPTOS ANTIGUOS EN NUEVAS PALABRAS

Lo que identifica a cada uno de los textos en este libro son elementos tan esenciales como únicos, se dan en una combinatoria de posibilidades que hace posible que los títulos aquí presentes en combinación con sus autores, su editorial, su año de aparición, su portada y hasta su número de páginas –o su clasificación en una tabla de contenido si esta edición llegara a ser leída en un formato ePub– condensen varias aristas de lo digital y lo analógico, me refiero a que identificamos cada contenido gracias a sus metadatos.

La vida de este neologismo es ahora múltiple, pero lo referiré a partir del vínculo con el libro, y dentro de estos escenarios, algunos en los que favorece y otros en los que es construido de manera limitada, de cómo pueden ser utilizados para construir u ocultar. Su bautizo tiene apenas 50 años como metadato. Este aparente neologismo es resultado de ramificaciones antiguas y en diferentes disciplinas, ahora su uso no es exclusivo del mundo editorial, pero creció a un costado de los libros. El término metadato lo hemos utilizado con otros nombres u otros disfraces, doy algunos ejemplos y situaciones.

Cuando entramos a una librería y observamos las portadas, títulos, autores, páginas, editorial, sinopsis de la cuarta de forros, y decidimos llevarnos el ejemplar, estamos haciendo una elección

a partir de los metadatos. Posteriormente conoceremos el contenido, veremos si es lo que esperábamos, si resuelve parte de nuestras búsquedas o nos satisface la trama, su misterio o su belleza. Eso llegará más tarde; en ese momento elegimos, por lo general, en términos de metadatos.

La catalogación ha sido necesaria para los usuarios, bibliotecarios, lectores y editores que organizan sus colecciones de libros. No es un secreto que los esfuerzos para la normalización han sido proveídos por compañías. El sistema de Melvil Dewey así lo fue. Cuando la American Library Association (ALA) validó incorporar su método en 1877, se le compró a Dewey su empresa fundada un año antes, The Library Bureau, las gavetas y tarjetas para esa mítica base de datos en papel (Coyle, 2016). Estandarizar también es un negocio.

Un libro lleva una enorme cantidad de metadatos distribuidos desde la portada hasta su contraportada, datos que albergan la ficha catalográfica y el colofón de un libro, donde nos llegamos a enterar de la dirección del impresor o del día en que la publicación dejó la imprenta. El metadato, al ser información, no necesariamente se cruza con lo que Gérard Genette exploró bajo el nombre de umbrales (2001), pero sí comparten el objeto. Este autor planteaba que el texto no se presenta “desnudo”, sino acompañado de una serie de paratextos entre los que encontramos las ilustraciones, el epígrafe, la introducción, entre otros, que “presentaban” al texto; proveyéndole también de identidad.

Creo que esta es una manera afortunada de identificar a los metadatos, los cuales nos informan detalles de la obra en tres niveles: descriptivo –título, autor, fechas, resumen, formato–; administrativo –derechos, fecha de creación o publicación, licencias de Creative Commons, coeditores, entre otros–; o estructural –capítulos, secciones, tabla de contenido–. Estos datos necesarios para su clasificación los han utilizado los involucrados en el mundo del libro desde tiempos antiguos y, principalmente, los usuarios de esos productos: libreros, bibliotecarios y lectores. En

su célebre *Los libros del conquistador* (Leonard, 1979) y en un artículo que consignaba la deuda de un librero (Leonard, 1949), Irving Leonard mostraba la manera en que un libro se identificaba en el comercio: el título, en ocasiones el autor, el tamaño y su precio, por ejemplo: “1 Bliblia ynpresa en Anberes, yn folio a 28 reales / 2 Blibias ynpressas en Leon e Francia yn 8º con figuras a 14 reales / 6 Bocabularios de Antonio, yn 4º, tablas, a 15 reales”.

Los editores han llevado los más variados sistemas de clasificación para sus catálogos: algunos se basan en el International Standard Book Number (ISBN), otros en cifras consecutivas de sus colecciones o series; algunos, lo manifiesto de manera testimonial, manejan el inventario no con el nombre del autor, sino solo con el título de la obra: la confusión que esto puede generar para los usuarios de la información que utilizan no únicamente el catálogo de ese editor, sino de decenas, puede alcanzar diversos equívocos. Colocar un título como *Poesías completas* requeriría de mayores metadatos, como la autoría o la editorial, saber si es una edición crítica, por ejemplo, hace mucha diferencia para la utilidad de un catálogo.

El traslado de la información del libro a su base de datos no está exento de errores. El director de la Agencia Española del ISBN confesó en un foro en la feria LIBER de 2016 que el 40% de los registros –cito de memoria, seguramente de mala memoria, pero era una cifra exagerada– tenían algún error. Corregir eso era imposible, y, además, ¿quién iba a hacerlo?, si los metadatos los provee y los conoce el editor. Actualmente se cuenta con mejoras en algunas plataformas de gestión de metadatos que integran la inteligencia artificial (IA) para apoyar a encontrar palabras clave, o incluso clasificaciones temáticas, pero no puede corregir los errores de una base de datos, si justo esta es la que la alimenta.

Ante esto, la normalización es la clave para la organización de los catálogos. Desde hace dos décadas la propuesta más aceptada por la industria del libro es el sistema ONIX, al que conocemos de

manera directa si usamos Amazon. Este surgió de una serie de guías de intercambio de información creadas en el año 2000 por la Association of American Publishers y EDItEUR. Las guías se transformaron en estándares completos, lo que resultó en el lanzamiento de ONIX para libros en su versión 1.0 (EDItEUR, 2009).¹ Los bibliotecarios cuentan con el sistema Dublin-Core, iniciado en 1995, pero antes de usar XML ya manejaban una catalogación legible para máquinas, el Machine-Readable Cataloging Format (MARC), el cual, desde su creación en 1987, permitió a los bibliotecarios importar fichas que alguien más ya había hecho, sin tener que duplicar el trabajo (Congress, 2015). El lenguaje de marcaje XML ha sido clave para el éxito y la exportación de formatos de metadatos, uno de sus grandes éxitos es el correo electrónico, el cual etiqueta a quien escribe, a quién va dirigido, cuál es el tema del mensaje, cuál es el cuerpo del correo, así como cuáles son los mensajes anteriores.

Por su parte, la máquina es también, además de un repositorio de metadatos, un generador; esa información acumula cantidad de accesos, duración, tiempo, lugares. Toda esa información que hemos consentido facilitar para su uso, y que aprovechamos para ir enriqueciendo todo lo que tenga que ver con un título. Los metadatos tienen, entonces, un antiguo pasado, un ubicuo presente, y ahora, más que nunca, se han vuelto esenciales para los libros en el futuro, principalmente para el acceso de las personas con discapacidad.

La Ley Europea de Accesibilidad (European Accessibility Act. Improving the accessibility of products and services in the single market) de 2019, coloca al libro digital como uno de los seis elementos fundamentales que tendrán que dar facilidades a estos sectores de la población, estableciendo una fecha fatídica para junio de 2025. En la misma importancia que la accesibilidad en los cajeros automáticos ATM, los dispensadores digitales de

¹ La versión más actual es la 3.1.

boletos para el transporte público, el comercio electrónico, los servicios de telefonía o las aplicaciones de transmisión televisiva. En esta misma jerarquía se ha colocado al libro digital como un objeto que necesariamente tendrá que adaptarse para ser accesible para las personas con discapacidad.

Aunque se puede argumentar: “pero si el libro digital puede ser leído por los dispositivos en voz alta, puede aumentar su tamaño de letra para los débiles visuales o facilitarles la lectura con su pantalla en alto contraste”. Sí, esto ya lo hace, y por ello el ePub es uno de los mejores formatos para la consulta por parte de estas personas.

La diferencia radicará en los metadatos. Lo que ha trabajado en los últimos tres años el consorcio W3C, con el apoyo del consorcio DAYSI, es justo en metadatos para hacer saber a la máquina, es decir al dispositivo de una persona con discapacidad, que ese producto es el adecuado.

Que declara si su contenido es texto, imagen o su combinación; que indica si puede provocar alguna situación de posible peligro, como vértigo por el uso de sus imágenes, o despliega luces parpadeantes. Si las imágenes están descritas. En fin, metadatos de accesibilidad albergados en el archivo medular del libro digital que harán saber a la máquina, y por lo tanto a su usuario, que se cumple con la normatividad, así como con las buenas prácticas para que un libro sea útil para una persona con discapacidad.

Podríamos pensar que estas disposiciones solo son una manera de incluir en el mercado a ese porcentaje de la población aquí aludida, como García Canclini sugiere, pues “muchas preguntas propias de los ciudadanos –a dónde pertenezco y qué derechos me da, cómo puedo informarme, quién representa mis intereses– se contestan más en el consumo privado de bienes y de los medios masivos que en las reglas abstractas de la democracia o en la participación colectiva en espacios públicos” (Canclini, 2019). Son personas con discapacidad, pero también sujetos de derechos y

consumidores de bienes y servicios, y donde los libros pueden significar no solo un objeto de esparcimiento, sino de aprendizaje, que pueda ayudarlos a su crecimiento profesional

Pensemos en los términos que plantea el Tratado de Marrakech, en el que se plantea: Combatir el “hambre de libros” (OMPI, 2016), pues de los millones de libros que se publican no más del 7% están en un formato adecuado para las personas con alguna discapacidad; así que tener libros accesibles permite “Mejorar la educación y oportunidades, poner en práctica principios y normas de derechos humanos y estimular el desarrollo económico y progreso social”.

LAS PLATAFORMAS DE CATALOGACIÓN, DESENCUENTROS Y ENCUENTROS

La conectividad entre librerías y editoriales es uno de los principales problemas para el crecimiento del sector. Cómo hacer llegar los metadatos a quienes atienden la demanda es una de las incógnitas que se han tratado de despejar, sin éxito, en los últimos 20 años. Uno de los primeros fue el Sistema de Información Normalizada para el Libro, conocido por su acrónimo SINLI, que promovió en México la Cámara Nacional de la Industria Editorial. La plataforma no tuvo la recepción esperada en las dos ocasiones que se buscó proponer como una plataforma para hacer llegar las novedades a los libreros del país (¿Qué es SINLI?, s. f.). Mientras en España, donde fue creado, ha sido una pieza fundamental para mantener actualizada y vinculada la información de editores con distribuidores y libreros (Gonzalo, 2002), que posibilita no solo la transmisión de metadatos, sino también pedidos, devoluciones y la facturación. En la península ibérica es utilizado por más de 3 400 empresas dedicadas al libro (SINLI, FANDE, s. f.). En México el proyecto terminó por enterrarse a mediados de la década que terminó debido a que no tuvo repercusión en su uso entre los editores.

Un proyecto en camino al abandono es el de Libros México. El proyecto estatal surgió a partir de la Ley de Fomento para la Lectura y el Libro, aprobada en 2008, que tuvo reglamento hasta 2010 y que requirió de una plataforma para dar cuenta del Precio Único del Libro (PUL), uno de los motivos principales que promovió esa iniciativa. A la plataforma se le invirtieron recursos públicos, pero fue prácticamente olvidada en 2018 con el cambio de partido en el gobierno (la página web para profesionales a la que se ingresa con clave, todavía mantiene como últimas convocatorias las de ese año). El proyecto fue “devorado por diversos entrecruzamientos políticos, desencuentros y deudas de las instancias federales del libro a los editores” (Quiroga, 2019). La plataforma permite la captura de varios metadatos, y posteriormente, además de su exhibición sirve como catálogo general de la distribuidora del Estado Educal, pues permite la exportación en diversos formatos de esos metadatos, posibilita conversiones de salida de su catálogo en los formatos XLS, TXT, ONIX y JSON. Tiene más de 100 000 títulos registrados, pero ha tenido poco o nulo provecho o interacción con el sector librero, ya que básicamente ha servido para registrar el PUL, como pide la ley, pero no ha servido como un punto de intercambio o comunicación que triangule información para las librerías.

La tercera iniciativa es la plataforma Metabooks, un gestor de metadatos que utiliza estándares ONIX. La compañía que lo desarrolla es MVB, una empresa del grupo organizador de la Feria de Fráncfort, por lo que tiene un gran apoyo e impulso del sector editorial en Alemania. Pero al igual que las anteriores iniciativas no ha conseguido aún hacerse de un espacio importante en el disperso mercado editorial mexicano. La iniciativa fue liderada para su integración en México por la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (CANIEM). La alianza, con una decisión más política, llevó a la dirección de la CANIEM a firmar un acuerdo en la Feria Internacional del Libro de Fráncfort en octubre de 2019. Para Metabooks, el mercado mexicano es

importante por su tamaño y posibilidades, así lo declararon en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara ese mismo año:

México es el mercado de libros en español más grande de América Latina y ha crecido de manera constante durante los últimos años, con ventas totales anualizadas de poco más de \$10 mil millones de pesos. Cada año, se publican alrededor de 27 mil novedades y el número de títulos activos actualmente es de alrededor de 120 mil [“FIL Guadalajara 2019: Metabooks llega a México | Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana”, 2019].

En Brasil, lanzado desde 2017, las cifras de Metabooks mostraron que llegaron a cubrir 80% del mercado en dos años, 700 editores, 50 librerías y 10 distribuidores; México, en uno solo ha conseguido 24 editores y siete librerías; lo que calculaban 25% del sector.

Por su parte, Onixsuite ha tenido poco empuje en el mercado mexicano, plataforma de gestión de metadatos en línea de la compañía GiantChair Inc., con sede en Washington, D. C. Quizás por la cercanía geográfica o lingüística, la red Altexto decidió trabajar con la compañía Hipertexto-Netizen para utilizar su gestor de metadatos: el SIMEH, con el cual trabaja desde 2019. Ahí se distribuye en su catálogo digital propio y se comparte con el de la plataforma Ulibros, que centraliza la Asociación de Editoriales Universitarias de América Latina y el Caribe (EULAC). Dicha plataforma es desde este 2024 un punto de venta transaccional, para dejar de ser solo un catálogo y pasar a hacer ventas en línea. Esto significa un avance en la poca confianza del sector editorial en brindar información.

Pero qué opciones tiene el editor cuando uno de los mayores proyectos iniciados a partir de la conocida Ley del Libro, Libros México, fue desechado y su plataforma suplantada con un blog sobre temas de salud en algún momento del 2023 (Guerrero Galván, 2024), perdiendo el dominio web y sin certeza del respaldo de los metadatos de su archivo.

LO QUE LOS METADATOS OCULTAN

La información busca ser exhaustiva, pero no siempre es posible. Muchas veces quedamos a merced de las bases de datos y la información que solo puede ser incluida de una forma y tiene que excluir las posibles variedades en aras de la uniformidad y la funcionalidad.

Esta otra historia con metadatos ocurre con el registro de la agencia mexicana del ISBN, a cargo del Estado a través del Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR). El número ISBN, nacido en la década de 1960, adoptado en México en la década siguiente (INDAUTOR, 2018: 33), y que desde 2007 se compone de una estructura de 13 dígitos.

El ISBN nos permite identificar el código correspondiente a un libro-país, región, lengua-editorial-consecutivo-validador. A partir de esta información, se presume: “Con esta información los gobiernos pueden plantear políticas certeras, los editores pueden conocer mejor sus mercados y los bienes que en ellos coexisten, los libreros y distribuidores pueden obtener una información constantemente actualizada de los libros en venta y los bibliotecarios pueden acceder a una amplia información sobre el objeto que soporta los conocimientos con los que ellos trabajan a diario” (Correa, 2004). Desde 2008 la agencia mexicana adoptó la plataforma desarrollada por el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc), una institución promovida por la UNESCO, con sede en Colombia. La plataforma se estandarizó para su uso en 21 países de la región. Así, los editores en cada país escriben los metadatos correspondientes a la obra que buscan registrar. En México, la Ley Federal de Derechos de Autor marca como obligatorio en su artículo 53, bajo sanción, que se incluya junto con el nombre o razón social del editor, el año de edición o reimpresión y el número de edición o reimpresión.

Uno de los problemas viene cuando queremos registrar alguna lengua originaria. Pues el catálogo no registra las particularidades de cada país, sino que determina un rubro de 49 lenguas, de entre las que destaca el español, así como el inglés, ruso, japonés o portugués, que convive con otras lenguas oficiales, como el guaraní en Paraguay, además de algunas pocas lenguas originarias del continente. Algunas de ellas de grupos indígenas de la región maya y amazónica, además del náhuatl; pero con una omisión que impide marcar como metadato lenguas originarias de gran importancia en cada país, como maya, tzeltal, tzotzil, mixteco o zapoteco, por citar cinco de las lenguas y variantes que, según el Instituto Nacional de Lenguas Indígenas (INALI), habla cada uno de esos grupos, por universos de en promedio medio millón de personas; ni qué decir de lenguas con muchos menos hablantes: kiliwa, ayapaneco, kikapú u oluteco, que no reúnen cada una de ellas a un centenar de personas que la utilicen.

Nos encontramos ante la invisibilización del metadato en función de la estandarización práctica. Se omite una información que, en sentido estricto, prescinde de 68 lenguas y variantes habladas en México (*Población. Hablantes de lengua indígena*, 2021). ¿Son pocos títulos? Sí. El promedio es de 2% de la producción anual en los últimos 10 años; es cierto, se han publicado libros, pero acaban bajo el rubro de lo “multilingüe”, donde acaba 77% de nuestra riqueza lingüística. Algo similar se repite en otros países del continente. Si bien no en todas las lenguas producen libros, ya sea bilingües, multilingües o monolingües, no podemos quedarnos solo con una categoría general.

Los metadatos ayudan a dar presencia a las obras y a visibilizarlas. Pero las decisiones sobre su uso implican diversos factores; el porqué plataformas de manejo de metadatos para uso por librerías ha funcionado en España, pero no ha podido tener aceptación en México, nos habla, sí, de mercados, pero también de otras decisiones que no han logrado consolidar plataformas para su distribución en el largo aliento. Los metadatos son creados

para identificar y facilitar la localización del contenido al que refieren, por eso es una tragedia que no puedan albergar como información a las lenguas indígenas habladas en nuestra región, al ser tecnológicamente factible la inclusión de los catálogos nacionales que cada país posee. Permitir visibilizar esa información es una manera de facilitar el camino a sus contenidos. La elaboración de los metadatos no tiene por qué tener punto final.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Congress, L. (2015, 15 mayo). *Conociendo MARC Bibliográfico: Partes 1 a 6* [página web]. Disponible en <https://www.loc.gov/marc/umbspa/um01a06.html>
- Correa, J. D. (2004). “Anexo A. Conferencia Inaugural Cerlalc”, en *Memorias séptima reunión iberoamericana de agencias ISBN*, Colombia, Cerlalc.
- Coyle, K. (2016, 4 enero). “The Evolving Catalog”. *American Libraries Magazine*. Disponible en <https://americanlibrariesmagazine.org/2016/01/04/cataloging-evolves/>
- EDItEUR (2009). “ONIX for Books/Overview”. Disponible en <https://www.editeur.org/83/Overview/>
- European Accessibility Act. Improving the accessibility of products and services in the single market*. European Commission. Disponible en <https://ec.europa.eu/social/BlobServlet?docId=14869&langId=en> (s. f.)
- “FIL Guadalajara 2019: Metabooks llega a México”. Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana. (2019). Cámara Nacional de la Industria Editorial. Disponible en <http://www.caniem.com/es/blog/fil-guadalajara-2019-metabooks-llega-m%C3%A9xico>
- García Canclini, N. (2019). *Ciudadanos reemplazados por algoritmos*, México, Universidad de Guadalajara.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*, México, Siglo XXI Editores.

- Gonzalo, R. J. (2002). SINLI: La normalización documental llega a la distribución de libros. *Delibros*, 156.
- Guerrero Galván, A. V. (2024). *La decisión editorial y las tecnologías cognitivas. La industria editorial en México ante el desafío de la inteligencia artificial*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- INDAUTOR (2018). *Instituto Nacional del Derecho de Autor*. Disponible en <https://www.indautor.gob.mx/el-instituto.php>
- Leonard, I. (1949). "On the Mexican Book Trade, 1576", *Hispanic Review*, 17(1). Disponible en <https://doi.org/doi:10.2307/471082>
- (1979). *Los libros del conquistador*, México, FCE.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). (2016). *El Tratado de Marrakech. Hacia la erradicación del hambre mundial de libros*, Suiza, OMPi. Disponible en <https://www.wipo.int/publications/es/details.jsp?id=4077>
- Población. *Hablantes de lengua indígena*. (2021). Cuéntame de México. Disponible en <https://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/lindigena.aspx>
- ¿Qué es SINLI? - *Sinlib*. (s. f.). Recuperado el 10 de abril de 2021 de <https://www.sinlib.es/que-es-sinli/>
- Quiroga, R. (2019, 4 diciembre). "CANIEM reprocha reducción de 20% del pago por deuda de Educal", *El Economista*. Disponible en <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Caniem-reprocha-reduccion-de-20-del-pago-por-deuda-de-Educal-20191203-0160.html>
- SINLI, FANDE (s. f.). Recuperado el 25 de junio de 2021 de http://www.fande.es/sinli_index.html

NELLY RICHARD Y LAS MEMORIAS INSOLUBLES DE LA DICTADURA CHILENA EN LOS ARCHIVOS DIGITALES DEL ICAA

ROBERTO BARAJAS CHÁVEZ

INTRODUCCIÓN

Las instituciones que cuentan con archivos digitales y de acceso libre entre sus fondos de resguardo, cumplen con una función determinante al preservar la información que protegen y deciden democratizar con fines de consulta y en apoyo a la propagación del conocimiento. Estos archivos, tal como los entendió Jacques Derrida en *Mal de archivo*, cuentan con una naturaleza clasificadora e instituyente, comienzan con la premisa del documento como memoria descolocada y sin lugar de ubicación, por lo menos hasta que el historiador o el especialista en el tema del que habla dicho documento deciden certificar la veracidad de la información que incluye su contenido y así el documento deviene en archivo. Esta es la certeza más importante que un archivo le puede ofrecer al investigador; la posibilidad de incorporar estos documentos a una narrativa archivística que se caracteriza por ofrecerle continuidad cronológica a cierto periodo de la historia. Pero incentivar y promover la investigación de esta manera no se limita al simple acceso a la información que, en muchas ocasiones, resulta excesivamente complicado de adquirir por la imposibilidad de encontrar ediciones impresas fuera de circulación, por la complejidad de los procesos que muchas instituciones exigen cumplir para acceder a la información que los investigadores requieren o solo por no contar con ediciones digitales de la

información necesaria para muchas investigaciones. Tampoco podemos decir que la búsqueda de cierta información, en la actualidad, se limite exclusivamente a la consulta en un espacio físico que exige traslados, horarios de consulta y, en algunas ocasiones, gastos de impresión, fotocopiado o el préstamo del material requerido condicionado por un tiempo determinado. Desde los inicios de la era digital, los archivos digitales han revolucionado la dinámica de consulta, obtención de la información y cumplen, como sucede con el presente ensayo, con una función enriquecedora, reiterante o en algunos casos contrastante, sobre un tema o autor determinado.

Con la presente investigación estableceré un ejercicio dialéctico a partir de cinco archivos digitales pertenecientes principalmente al International Center for the Arts of the Americas (ICAA) at the Museum of Fine Arts, Houston y que forman parte del acervo de la investigadora franco-chilena Nelly Richard, fechados entre las décadas de los ochenta y noventa, donde se concentran algunos de sus estudios más críticos sobre poéticas de la memoria en Chile, textos directamente comunicados con otros más recientes y con proyectos curatoriales, en los que me parece reiterar muchas de las ideas que la académica viene trabajando desde tiempo atrás, donde la memoria dictatorial, la memoria posdictatorial y la curaduría de arte no solo se inscriben como crítica política de la historia, sino que proponen también un diálogo reiterante y comprometido con ciertas categorías utilizadas en sus investigaciones de los últimos años, con una perspectiva de actualidad crítica sobre las coyunturas más recientes sucedidas en el ámbito cultural y artístico chileno.

Poner en diálogo las ideas de Richard a partir de archivos digitales pertenecientes a ICAA, a propósito de la exposición titulada “Poéticas de la disidencia” curada por ella en 2015 para el Pabellón de Chile en la Bienal de Venecia, me ayuda a trabajar en sus enfoques más críticos sobre el pasado dictatorial chileno a lo largo de casi cuatro décadas, desde paradigmas y temporalidades

discontinuas conectadas por los intereses que persisten entre las reflexiones de la autora, aunado a la influencia que la Teoría Crítica llega a tener en el pensamiento crítico latinoamericano, particularmente con ideas benjaminianas que permean como ecos de otros tiempos y otras geografías, pero con circunstancias de urgencia similares en América Latina y específicamente en este texto en Chile. Por lo que contar con acceso libre a los archivos digitales de autores, archivos temáticos e históricos cumple con una función no solo recuperadora de la memoria escrita y editorializada; estos archivos digitales cuentan también con la potencia de actualizar sus tesis y posturas críticas, a partir de la lectura anacrónica que podamos hacer con nuestras recurrentes consultas y en relación con los tiempos presentes de la historia. De esta manera, el capítulo pretende exhibir la importancia investigativa que sugieren los archivos digitales como fuente de consultas actualizadas de un pensamiento que además, en el caso de Nelly Richard, promueve la revisita a los tiempos pasados con intereses críticos y con la convicción de que la relectura de estos pasados propicie presentes más críticos con su historia y con las narrativas oficialistas que promueven.

|

En el texto titulado “Roturas, memoria y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)” publicado en 1994, perteneciente al archivo digital ICAA, Richard acentúa su incomodidad por los tiempos marcados por una historia oficial a quien le interesa signar una temporalidad articulada por continuidades que daban la sensación de simultaneidad, bajo lógicas que operan mediante fundamentos de un orden cronológico y sucesivo de la historia (Richard, 1994). Aunque sus referencias a ciertas obras artísticas realizadas en la época posgolpe en Chile parecían dialogar de manera atinada con ciertos textos de Benjamin, Richard asegura

que el filósofo alemán no fue un autor sobre el que se influenciaron de manera determinante en los círculos universitarios del país sudamericano una vez iniciada la dictadura chilena. Richard recupera de su texto dedicado a Benjamin una cita de Leonidas Moreiras en su obra *Sobre Walter Benjamin: vanguardias, historia, estética y literatura* (1993), en la que reitera la siguiente idea:

Desde ya, Benjamin nunca fue parte del corpus de referencias teóricas manejado dentro de la Universidad chilena por la crítica literaria de izquierda que lo podría haber acogido: su marxismo atípico, más de andamio que de trama, su pensamiento ajeno a las construcciones globalizantes, a la linealidad ideológica, más bien dado a la inserción de residuos culturales, de capas de sentido ocultas en los rincones o en los márgenes de los textos, no eran tal vez los más pertinentes para una crítica enfrentada al acoso de una emergencia social y política que exigía fórmulas de análisis menos oblicuas [Richard, 1994: 14-15].

Esto no significó que las teorías benjaminianas quedaran exentas o fuera de los círculos culturales chilenos, la potencia más crítica de sus aportaciones se hizo fuera de los recintos universitarios y se filtró de manera más dispersa y heterogénea entre obras artísticas y manifestaciones callejeras en los primeros años de la dictadura. Entre los análisis que hace de algunas de estas obras artísticas en el texto, y en sus propias curadurías, Richard acepta que confecciona una evidente dialéctica benjaminiana, de manera que resulta difícil no notar su cercanía con las tesis del filósofo alemán, además de la evidente influencia que siempre ha mantenido con la filosofía francesa postestructuralista por la formación académica que adquiere en su juventud, y que resulta evidente en sus análisis más agudos y críticos en la época posgolpe y posdictatorial de Chile. Este punto será el hilo conductor para evidenciar parte del pensamiento crítico latinoamericano que Richard ha venido produciendo y evolucionando, de acuerdo

con las circunstancias y condiciones sociopolíticas de las últimas dos décadas en Chile. Como ejemplo de esta dialéctica crítica me encargaré de reflexionar sus textos a partir de los fundamentos de su curaduría para la Bienal de Venecia en 2015, proyecto en el que reconfigura los tiempos de la dictadura a partir del trabajo de dos artistas chilenas de la época, Paz Errázuriz y Lotty Rosenfeld, instaladas en un plano museográfico posdictatorial y anacronismo como crítica política y social de la realidad chilena. Cabe mencionar que, en lo personal, tampoco cuento con el documento físico producto de dicha exposición y mi consulta se basa en la versión digital con la que cuento.

En este replanteamiento del pasado dictatorial a partir de una exposición seleccionada exclusivamente para la Bienal de Venecia, se relaciona el trabajo de dos artistas mujeres y una curadora allanando la oficialidad de las narrativas hegemónicas de la dictadura de Augusto Pinochet, hegemonía encubierta por un falso recurso de transición a la democracia, donde el olvido quedó inscrito como fundamento urgente y sanador, pero es precisamente lo que este tipo de proyectos curatoriales viene a contrastar. Richard, de la mano de las dos artistas elegidas por ella en su propuesta curatorial, saca a la luz su crítica al régimen militar pinochetista dentro de un circuito expositivo de dimensión global, con la premisa de trasladar lo contextual y específico de la dictadura al dispositivo de la Bienal de Venecia, algo que en principio parecería ventajoso por los alcances de visibilidad que esta crítica puede llegar a tener, pero esta visibilidad “global” también puede significar una serie de riesgos que intentaré develar más adelante.

En el texto de homenaje a Benjamin, Richard habla de obras de Eugenio Dittborn y textos críticos de Enrique Lihn y Adriana Valdés, donde reflexionan sobre la imagen del rostro fotografiado como un intento de instaurar hegemonías uniformadoras y la producción de modelos de integración disciplinaria configurados por el Estado chileno, al referirse a las fotografías que solían sacarse como procedimientos de detención y captura de la identidad fotográfica:

La prisión del encuadre, la camisa de fuerza de la pose, la sentencia del montaje, la condena del pie de foto, etc. Detención y captura de la imagen cuyas retóricas aprisionadoras subrayaban, por analogía de procedimientos, el control represivo que afectaba diariamente los cuerpos sometidos a los métodos de la violencia militar [Richard, 1994: 20].

Una respuesta aguda a este tipo de privación de la individualidad y la sujeción disciplinaria del rostro captado por la imagen fotográfica serían también las series fotográficas de Paz Errázuriz expuestas en “Poéticas de la disidencia” y de las que hablaré a detalle a lo largo del texto. La obra fotográfica de Errázuriz se encargará de transmitir a la Bienal lo que Richard define –probablemente influenciada por la definición de la ruina como goce estético en Benjamin– como “estética visual del deterioro”, frente a la mirada triunfalista de una sociedad sumergida en la ilusión de modernidad y hegemonía social. Sus series temáticas enfocadas en sectores marginales como el circo, el travestismo, la ancianidad, la enfermedad mental y los prostíbulos, funcionan como registro situado de la sociedad que quedó fuera del proyecto social neoliberal; son “Los nadie” del poema de Eduardo Galeano “... que no tienen nombre sino número, que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local, los nadie, que cuestan menos que la bala que los mata” [Galeano, s. f.].

Frente al carácter enunciativo de uniformidad del rostro humano fotografiado como pérdida de identidad subjetiva, “Poéticas de la disidencia” se convertiría años más tarde en un referente crítico del pasado dictatorial chileno, ahora expuesto en uno de los dispositivos de circulación global más importantes del arte contemporáneo en la cultura occidental.

Algo importante de destacar en este trabajo de investigación es que una característica general de las bienales internacionales

como la de Venecia es que los países son distribuidos por Pabellones, donde la representación nacional se contextualiza bajo parámetros identitarios que, hoy en día y con el globalismo cultural saturado de imágenes en constante circulación, información y la intercomunicación mundial de las redes sociales, se ha vuelto cada vez más difícil de distinguir, y más aún si lo que se busca es articular narrativas identitarias al rescate de lo local. La fragmentación y dispersión de las redes globales han alcanzado niveles de expansión mundial que parecen borrar las fronteras de lo situado entre geografías, absorbidas por un latinoamericanismo homogéneo. Sin embargo, el mayor reto es desjerarquizar este sistema que capitaliza los marcos de contexto y que desdibuja un latinoamericanismo a merced de los intereses del mercado euroestadounidense en los circuitos del arte contemporáneo más importantes del mundo. La globalización cultural no ha logrado disolver la construcción de significados que presuponen la localización como posición crítica con la pregunta: ¿desde dónde? operando como marco y contexto.

La clave para desmarcarse de las narrativas globales que desterritorializan los flujos entre geografías, expulsando marcos distintivos entre sí, está en contraponer lo local frente a lo global como lo micro diferenciado de contexto y remitido a condiciones específicas, por lo que la importancia de lo local en esta curaduría posdictatorial cumple una función prioritaria como categoría de localización y contexto, desde donde es posible trazar las diferencias y fronteras como intersticios, frente a los intentos por globalizar el pasado dictatorial chileno.

II

Es necesario mencionar que Richard no era nueva en el tema de las bienales, pues en la de París en 1982 ya se había encargado de llevar el contexto chileno de la dictadura con el trabajo colectivo de lo que ella misma nombró como “Escena de avanzada” (Quezada,

2014). En su texto “Chile en la XII Bienal de París”, de 1983, incluido en el archivo digital ICAA, Richard incide en una historia del arte centralista que obliga a las otras historias del arte, la de las regiones periféricas, a doblarse y adaptarse a los discursos emitidos por la oficialidad que ostenta la historia del arte europeo o norteamericano que además, dice, “solo concibe emergencias sincrónicas de fenómenos culturales, todos regidos por un mismo régimen [sic] de temporalidades uniformes, la confrontación de prácticas nacidas de otras historias dentro de un contexto que las desconoce, significa exponerse a sanciones finalmente colonialistas” (Richard, 1993).

En el texto, la curadora aclara que este tipo de marginación cultural no se queda en el discurso curatorial y se extiende al ámbito de la espacialidad, al pensar en una museografía que privilegiaba ciertas participaciones en esta Bienal, frente a otras que quedaban más retiradas de los espacios de mayor exposición:

La conformación arquitectónica del itinerario mismo programado para el visitante de la Bienal de París divide su tránsito –en direcciones hábilmente reversibles– entre la Tradición (el interior prestigiado del Museo de Arte Moderno que preserva la sección Pintura de la Bienal) y la Novedad (las carpas montadas en el exterior del Museo que exponen –casi a la intemperie– los environments o instalaciones en video) a la cual esa Tradición da pasajeramente cabida; mediante una discriminación práctica de lugares que traduce o confiesa, de fondo, una discriminación de valores y funciones, la Bienal (en cuanto institución) garantiza así la Pintura colocándola bajo protección, emplazando solemnemente las obras dentro de una estructura de conservación y patrimonialización del arte [Richard, 1993: 1].

Otro texto escrito por Richard, a propósito de bienales de arte, es el que escribe en 1983 para el catálogo de la 5ª Bienal de Sydney en 1984, también incluido en los archivos digitales ICAA. En “Culturas Latinoamericanas: ¿Culturas de la repetición o culturas de la

diferencia?” la curadora retoma el problema de las regiones periféricas a partir de la renuncia, la sujeción y la pérdida de contexto específico. Mencionando así, una serie de riesgos que difícilmente lograban revertir las culturas periféricas que pretendían participar en los eventos internacionales de mayor hegemonía como una Bienal internacional, convirtiéndose al final en “receptoras de lo impuesto”.

Todo país involucrado en un proceso de colonización, se define por lo parchado de su indumentaria, por lo residual de su tradición: la memoria de su pasado está compuesta por retazos de historias otras, formada de restos híbridos, de sedimentaciones varias y depósitos de lenguajes ya petrificados.

El dispositivo internacional de inculcación de los signos no toma en cuenta la especificidad nacional de los complejos productivos en los cuales esos signos están destinados a insertarse; de ahí lo disparateo de nuestras tramas productivas y lo heterogéneo de nuestras series referenciales.

Fingidas en seudolinealidad, impostadas en su pseudocontinuidad, esas historias nuestras se revelan como postizas (llenas de añadidos, cubiertas de retoque) y travestidas en su orden de correlación social [Richard, 1993: 4].

Años después y en diálogo con el texto antes citado, en 1987 Richard escribe “Destrucción, reconstrucción y desconstrucciones”, también perteneciente al archivo digital ICAA, en el que aborda el lugar del museo como institución legitimadora y la precariedad de ciertas producciones artísticas expuestas en el interior de estas y fuera de ellas durante el periodo dictatorial (Richard, 1983). Obras que en medio de la censura y la persecución lograban restituir la pluridimensionalidad de significados como protesta al autoritarismo militar. En el texto habla de la aparición de colectivos artísticos integrados por la misma convicción política de denuncia en la década de los años setenta y donde se

mezclaron disciplinas creativas como el arte, la literatura, la poesía, acciones performáticas y el videoarte, entre otras manifestaciones fuera de los circuitos artísticos oficiales y tradicionales, con el afán de reformular una crítica urgente y necesaria en los primeros años de la dictadura.

Con la conciencia de sus palabras escritas en la década de los años ochenta y con Chile bajo el régimen militar de la dictadura, surge una pregunta lógica: ¿las culturas periféricas deberíamos ausentarnos de las salas de exposición en los museos y dejar de participar en los eventos globales como las bienales? La respuesta que la curadora nos dice es que no. Richard concuerda con que, si bien es importante ir en contra de los mecanismos de sujeción internacional que ejercen Europa y Estados Unidos en este tipo de dispositivos expositivos, resulta igualmente importante sacarles provecho, intentando marcar la diversidad y la heterogeneidad de las culturas periféricas, exentas de contextualidad y localidad reflexiva en una bienal o en un museo de arte. Con este tipo de antecedentes y la lectura que Richard hace de los dispositivos antes mencionados, era también lógico que su curaduría para la Bienal de Venecia de 2015 contara con un estricto cuidado sobre las categorías de lo local y lo global como estructuras espacio temporales que se cruzan, y donde las obras de ambas artistas seleccionadas abordaran estas categorías mediante conexiones estratégicas en la vida contemporánea, rescatando de lo lejano histórico las implicaciones de lo específico que se conecta y se sigue padeciendo en el presente chileno como deuda histórica.

Las obras elegidas para la Bienal de Venecia exorcizan el pasado dictatorial chileno en un mundo globalizado, se instalan en un presente donde el tránsito artístico adquiere una visibilidad mundial y mercantil. Es en ese circuito de visibilidad que las obras pueden adquirir un sentido de actualidad crítica y un contexto de lo local, al plantearnos la historia como registro documental, desde las huellas contextuales de

la dictadura y la instauración democrática. De este modo, se comprende el arte cual paréntesis que atenta contra la borradura de los conflictos locales recuperados en el presente.

Es en el rescate del contexto como especificidad de lo local en lo que Richard enfoca su proyecto curatorial; un tipo de curaduría posdictatorial que revierte los signos del pasado para ponerlos en circulación en el presente, desde un contexto anacrónico y móvil, en la resignificación de la memoria dictatorial de su país. Y lo hace ejerciendo una activación a políticas de representación, obstinadamente cegadas e insistentemente invisibilizadas por los discursos oficialistas.

Producto de una postulación abierta a curadores nacionales, el proyecto de la curadora y de las artistas chilenas fue seleccionado para proponer un diálogo crítico sobre identidad y globalización en los márgenes de lo local latinoamericano y las tendencias homogeneizantes del Estado nación en el nuevo milenio. Al ser un equipo conformado por mujeres, la iniciativa de género se inscribe como una característica de especificidad a las lecturas heteropatriarcales en la escena artística global y del arte latinoamericano posdictatorial.

En su texto para el catálogo de la Bienal de Venecia, Richard hace una crítica a la noción de “arte periférico latinoamericano” por considerar que, al articular sus narrativas identitarias y de diferencia, este calificativo parece satisfacer la curiosidad metropolitana con alusiones a la identidad y lo auténtico de las esencias culturales, pero suele omitir la crítica de los desmontajes representacionales a cargo de las figuraciones estéticas y esta omisión, generalmente, conduce a inferiorizar la periferia (Richard, 2015: 27).

Ante el riesgo de subordinar su curaduría a las lecturas administradas por este tipo de narrativas emitidas por la Bienal, Richard propone que las obras de ambas artistas dialoguen con la identidad y la diferencia desde el registro de la periferia, pero no desde las perspectivas reivindicadoras de las marginalidades que sugieren las narrativas metropolitanas, sino desdibujando las

categorías globalizadas que proponen estas inclusiones para dislocarlas y redefinir el Sur desde los márgenes que distinguen su localidad como contexto de especificidad.¹

Richard recurre a la práctica curatorial para emitir su crítica a un multiculturalismo global como vocación unificadora y uniformadora, aunque, desde mi perspectiva, la inclusión del proyecto curatorial al circuito expositivo de la Bienal incluye ya la conciencia de pertenencia al mismo multiculturalismo que intenta criticar y ese es un riesgo que la propia curadora asume desde el inicio del proyecto y del que sabe defenderse para rescatar su objetivo crítico. La propuesta era entonces generar la crítica desde adentro, intentando que la administración del dispositivo institucional no borre los signos de contexto intersticial que busca introducir a la Bienal. Su crítica a este dispositivo, como proyecto de racionalización con patrones dirigidos hacia el progreso y la evolución eurocentrista y capitalista, tiene fuertes ecos en la teoría crítica adorniana, pero su aportación es latinoamericanizar su crítica ante el proyecto disciplinario y regulador de la conciencia histórica, implementado en el circuito artístico internacional. Sus referencias a la expansión multinacional y sus lógicas de mercado apuntan directamente a los periodos de democratización y reconciliación posdictatorial que, en muchos países latinoamericanos, en mayor o menor medida, han padecido la influyente tendencia del poder económico para pertenecer al proyecto de homogenización mundial y la razón instrumentalizada. Para Richard, el proceso democrático y los periodos de reconciliación no resolvieron la deuda histórica del terrorismo de Estado que padeció su país, enmascarada con la implementación de una gobernabilidad neoliberal como proyecto evolutivo y moderno.

¹ Nelly Richard refuerza las críticas a los “márgenes” que ya venía trabajando desde la década de los ochenta, específicamente en el capítulo “La desidentidad latinoamericana”. Véase Zegers, F. (1989). *La estratificación de los márgenes. Sobre arte, cultura y política/s*.

El modelo evolutivo de una temporalidad uniforme proyectado por Europa resultó ajeno a las irregularidades y heterogeneidades propias de América Latina, y esa incongruencia es la que, para Richard, conduce a juzgar de “evolución postiza”, en su disociativa ideología de lo Nuevo como estrategia uniformadora. Ante esta situación, resulta urgente desenmascarar la pretensión de este modelo colonizador, en busca de recuperar los rasgos que enuncian su diversidad y que han sido unificados por un modelo de integración global.

Algo importante a destacar en esta curaduría, es que su objetivo tampoco sería emitir una voz unificadora de lo “latinoamericano periférico”, eso sería una contradicción que, por el contrario, se alienó con las lecturas administradas por el multiculturalismo global. Lo que sí se intentó fue trazar un contexto del Sur a partir de las obras que, en los tiempos de la dictadura chilena, plantearon las fisuras en contra de un sistema que obligaba a las identidades a reconocerse en una sola matriz de representación.

Anacronismo, edición y montaje destacan en esta propuesta curatorial donde Richard retoma los argumentos de sus textos pasados, con el pensamiento crítico que la ha acompañado a lo largo de su trayectoria académica y en los procesos de transición después de la dictadura chilena. “Memoria y discontinuidad” no son subtemas casuales en el texto que dedica a Benjamin, en ese apartado del texto la curadora apunta sobre aquella tendencia rehistóricadora de los valores de identidad nacional y popular que debían rescatarse como lazos de una integración comunitaria. Intento de recuperación de una continuidad que brindara estabilidad y orden social en momentos de turbulencia, donde el olvido y la censura apostaban por reformular un nacionalismo donde la oficialidad encubría los rasgos del pasado y alentaba a reinstaurar una continuidad histórica como ideología sanadora (Richard, 1994: 24).

Nelly Richard dialoga con las ideas de Benjamin desde muchos años antes de hacer su curaduría para la Bienal de Venencia, pero resulta contundente encontrar citas tan conectadas con el

ejercicio dialéctico de su pensamiento crítico, pensado no desde la influencia benjaminiana, sino desde los encuentros con este en su propio posicionamiento político, no copiando las ideas benjaminianas en las críticas que hace a la historia que se pretendió instaurar después de la dictadura chilena, sino como encuentros dialécticos donde Richard discute con Benjamin desde su propio contexto latinoamericano y se enfoca en dialectizar el pensamiento del alemán con sus ideas acerca de una realidad posdictatorial latinoamericana.

La crítica benjaminiana de la Historia como linealidad homogénea y direccionalidad unívoca repercutió en aquellas imágenes de la cultura chilena post-golpe que acentuaban la “negatividad, la discontinuidad, el rechazo y el choque”. Esa crítica a las totalizaciones monológicas hecha desde constelaciones plurales de significaciones dispersas era la única que podía entrar en complicidad de estilos con los imaginarios sociales desintegrados por las roturas de cadena del macro-sintagma histórico [Richard, 1994: 27].

III

En su texto “Una resta de sentido” también perteneciente al archivo digital ICAA, Richard trabaja sobre el carácter simbólico y sublevante en la obra de Lotty Rosenfeld, exaltando que la artista trabaja en contra de la desmemoria y en contra del olvido mediante acciones performáticas que ilustran la repetición como recordatorio e integración de las huellas que debían permanecer imborrables a las marcas de la dictadura (Richard, 1986a).

Reconocida como fundadora del colectivo artístico CADA (Colectivo de Acciones de Arte), uno de los representantes más activos de la conocida Escena de Avanzada, Lotty Rosenfeld se inscribe en la escena artística chilena como una de las más críticas al periodo dictatorial. Con la acción de intervención

al espacio público llamada *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1980)—una de sus piezas icónicas y de mayor representatividad a nivel internacional—, la artista cuestionó las reglas de circulación y urbanidad en el espacio público como estrategia de reclamo.² (Metrópolis, 2013). Las intervenciones urbanas consistían en pegar una línea horizontal sobre las líneas blancas del asfalto, replicadas en diferentes geografías y sitios estratégicos. Alterar la verticalidad del orden impuesto por las líneas que trazan caminos rectos, practicaba un claro ejercicio de desobediencia a dichos hábitos de circulación, boicoteando las reglas, estrictamente estipuladas sobre el pavimento. Esta alteración representó un llamamiento a dislocar las normas de orden social en un país sometido por la dictadura militar y las exigencias de una cultura capitalista que tendía a segregar diferentes sectores de la sociedad, reclusos en el abandono, el olvido y el desfavorecimiento económico. Una serie de réplicas que documentaron en video esta acción tuvieron lugar en 1982, año de la recesión en Chile, en medio del régimen dictatorial de Pinochet y de la llamada Década Perdida de América Latina, una crisis financiera que afectó de manera importante a países latinoamericanos como Argentina, Brasil, México y Chile, obligados a solicitar préstamos millonarios a acreedores internacionales para salir de la recesión e implementar sus programas de industrialización. La acción convertida en videoinstalación sugiere una transición de signos y significados en el espacio de exhibición. De acuerdo con Richard, esta transición de acción performática a videoinstalación aportaba elementos complementarios a la pieza:

² Con motivo de su exposición individual “Lotty Rosenfeld: Por una poética de la rebeldía”, su primera retrospectiva en el CAAC de Sevilla, curada por Berta Sichel, la artista concede una entrevista en la que recuerda sus inicios con el colectivo CADA, y describe algunas de sus principales videoinstalaciones, seleccionadas para esta curaduría.

Pero el video no opera ingenuamente como simple soporte-reflejo de la acción grabada en la memoria de una técnica. Junto con documentar la huella de esa acción, actúa como dispositivo re-inventor de la materialidad del transcurso de arte: en la primera versión de “Una milla de cruces” (1980), Lotty Rosenfeld reinstalaba la documentación video del trazado de las cruces en el escenario mismo de su filmación donde transeúntes y automovilistas chocaban con la marca trazada en el pavimento. El dispositivo-video aparecía así cumpliendo una función retroalimentadora de la memoria del gesto de trazar, consignada en la cruz; el video era el instrumento rector de un transcurso de arte cuya imagen (el signo +) es la de un presente corregido [Richard, 1986a].

Una herida americana (1982) es la videoinstalación que concentraría tres diferentes registros de las cruces, trazadas sobre el asfalto, para generar una crítica a la realidad vivida en Chile durante esta crisis. La primera fue realizada a las afueras de Copiapó, desierto de Atacama, al norte de Chile, con cruces sobre el asfalto de la Carretera Panamericana, la segunda sería en la capital norteamericana frente a la Casa Blanca en Washington. D. C. Y la tercera acción registrada en este video es la intervención que hace a la Bolsa de Comercio de Santiago de Chile, para la cual instaló dos monitores que reprodujeron las dos acciones antes señaladas, documentando, a su vez, lo sucedido en este recinto financiero. *Una herida americana* reúne estos tres momentos registrados entre formatos de cine 16 mm, diapositivas y sonidos desfasados en el video (Richard, 1986b).

Incluir esta pieza en la Bienal de Venecia sugiere un recordatorio a la memoria desafortunada del país sudamericano y la presión arrasadora de un sistema de poder capitalista que tensó la estabilidad económica de Chile a causa de la crisis en el periodo dictatorial.

Una nueva selección de estas acciones fue compilada para la Bienal en *No, no fui feliz* (2015) cumpliendo ahora una función política, desde su montaje anacrónico, sobre las huellas de un Chile atravesado por el paso de una dictadura y el tránsito

posdictatorial a una democracia restringida, por instaurarse a partir de la Constitución de 1980 firmada por Augusto Pinochet (Montes, 2021).

Otra obra incluida en la Bienal fue *Moción de orden* (2002), una videoinstalación multicanal compuesta por una selección de imágenes extraídas por la artista de noticieros, programas televisivos e imágenes de circulación pública. El material recopilado expone diferentes sucesos políticos y culturales que se relacionan con tensiones sociales en el marco de la globalización, la violencia y el poder de la desigualdad en diferentes estratos sociales, con la irrupción de una colonia de hormigas que transita sobre la edición de imágenes proyectadas a muro en diferentes pantallas. El montaje de estos videos sobrepuestos con la larga fila de hormigas circulando en caravana, muestra los alcances de una globalización incisiva a partir del reparto de imágenes circuladas por diferentes medios de comunicación. Estas mismas coinciden con el gesto invasor de un sistema que administra el material visual de consumo y convierte a sus espectadores en fieles observadores de calamidades y desigualdades en el ejercicio de poder capitalista, tal como lo describiría Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*. Lotty Rosenfeld parece llamar nuestra atención al incluir a las hormigas como otro tipo de gesto, el de la sujeción, ese que generaliza la conciencia del observador-consumidor en una sola y lo planifica en un solo cuerpo social obediente a las normas y sin detenerse en reflexionarlas. En el texto del filósofo chileno Sergio Rojas, *El cuerpo de los signos*, dedicado a esta pieza, puntualiza: “Transmitir información significa transmitir orden. Un mensaje (es decir, una secuencia de símbolos) transmite más información (es decir, más orden) cuanto mayor es su entropía, es decir, su potencial desorden” (Rojas, 2020).

IV

Por otro lado, y regresando a las fotografías de Paz Errázuriz como la segunda artista invitada por Richard para la Bienal de Venecia, es necesario precisar que ella retrata la esencia de los olvidados por la modernidad y la urbanización como promesa incumplida. En esos olvidados se muestra la otra cara del milagro neoliberal, delatando la indiferencia de un sistema que desconoce a todos aquellos sectores de la sociedad que no se incorporan a su proyecto de progreso. Similares a *Los olvidados* que Buñuel retrató en 1950, con un México sumergido en el alemanismo y que, en su momento, tanto ofendió a todos aquellos que preferían no voltear la mirada a los barrios desprotegidos y apenas reconocibles dentro de una capital metropolitana que se urbanizaba y crecía con la rapidez del modernismo vendido como proyecto político. Los olvidados que retrata Paz Errázuriz son protagonistas de una realidad posdictatorial residual, sujetos indeseables por el proyecto neoliberal, orillados a la marginación por sentirse extraviados en una sociedad que ahora los desconoce, pero al recluirse encuentran su lugar afuera, hacen comunidad, se avecinan y comparten su suerte como supervivencia al margen de la sociedad.

Cuerpos desgastados por la vejez, ausentes de la belleza que regala la juventud y fuera de todos los prototipos vigorosos de fortaleza. Cuerpos infértiles y venidos a menos, esas son las corporalidades que le interesan a Errázuriz como registro del abandono capitalista. En su proceso creativo, el trabajo más difícil, por parte de la artista al realizar estas fotografías, radica en la importancia de no mezclarse con ellos y guardar una distancia respetable entre la cámara fotográfica y el fotografiado para obtener la naturalidad del individuo en su cotidianidad sin sentirse acechado visualmente. No se trata de exotizar ni caer en estereotipos de marginalidad, los recorridos de la fotógrafa por asilos de ancianos, cárceles, prostíbulos, hospitales psiquiátricos y circos

remiten al registro fiel de estos submundos donde las reglas de convivencia son pactadas entre ellos de manera afectuosa y casi intuitiva, eso es lo que le interesa fotografiar a la artista. Por eso se interna en estas atmósferas, luchando contra miradas efectistas, pero enfocada en mostrar los márgenes de una sociedad deteriorada.

La cámara de Errázuriz no se mostró ajena a los suburbios de explotación sexual. Su cámara fotográfica registró la clandestinidad de cuerpos resistiendo a la integración disciplinaria de la sexualidad, configurada a partir del predominio de la masculinidad y el sometimiento de lo femenino para su interacción en el núcleo familiar. Cualquier tipo de alteración a este modelo de sexualidad era perseguida y sometida a su disolución o marginalidad. El travesti prostituto transgredía la cultura patriarcal y exhibía a la izquierda ortodoxa que no se sentía cómoda con el contexto carnavalesco y festivo de estas sexualidades disidentes. Durante el periodo dictatorial chileno, el travestismo y la prostitución pusieron en conflicto a la representación como canon de identidad marcado por el binomio hombre-mujer, dando visibilidad a subjetividades rebeldes al régimen, que se instauraron en los márgenes de la necesidad, donde el cuerpo se vuelve mercancía y el sexo sugiere la fantasía teatral de la seducción como engaño por su pronta caducidad. Sus series de travestis *La jaula de Talca* (1984) y *La manzana de Adán* (1990), editadas como libro con textos de Claudia Donoso, representan los ambientes de sexualidades clandestinas que sobreviven a la represión dictatorial. Los travestis prostitutos, al igual que los boxeadores de barrios bajos, los magos de circos nómadas, los ancianos y los enfermos psiquiátricos, denuncian su indigencia social como sectores marginales en la Bienal de Venecia.

Otra serie fotográfica que predominó en la Bienal fue *Infarto del alma* (1992), fotografías que Errázuriz registró en un hospital psiquiátrico del pueblo de Putaendo, a las afueras de Santiago de Chile, construido en la década de los cuarenta para asistir a

enfermos tuberculosos, y que luego de masificarse la vacuna, se convirtió en hospital para enfermos mentales de diferentes partes del país.

El hospital funcionó como un recinto de reclusión de la locura, la cárcel donde la condición psiquiátrica precarizaba no solo la salud, sino la condición social y desintegradora de cada individuo, como sujetos anclados en una anormalidad que distaba de la fórmula organizativa de comunidad y dadora de sentido social. Los residentes de esta catedral del delirio desfiguraban el canal de aceptación en las identidades normalizadas y uniformadas que proponía el Estado como fundamento de una vida con vistas al porvenir y el bienestar social. Acudir a la existencia de estas corporalidades en desamparo y subsistiendo a duras penas por la caridad de un Estado que castigaba su anormalidad con la marginación recluida, desequilibra los estatutos de lo clasificado, encontrando, en lo desclasificable de su naturaleza, un conflicto entre identidades y diferencias. Las fotografías de esta serie siembran una sospecha en torno a la extrañeza y el afecto. Al fotografiar en blanco y negro a parejas de enfermos psiquiátricos, en un idilio amoroso y de supervivencia, sin conciencia de la desigualdad social a la que eran reducidos, las imágenes de Errázuriz cumplen con el agenciamiento de un nuevo reparto de lo sensible como conquista afectiva de la diferencia.

En sus series fotográficas “la ancianidad”, “los travestis” y “los locos” estaban destinados al destierro del proyecto modernizador, a ser perseguidos o segregados por la dictadura chilena, orientados a la invisibilidad, sin voz ni voto para participar en el proyecto político de sociedad. Su exhibición debate las normas de lo sensible en un nuevo reparto de la memoria anacrónica presentado en el circuito de la Bienal de Venecia, como una resignificación de corporalidades entonces invisibilizadas por hegemonías sociales autorizadas.

Como estrategia de resistencia y visibilidad, las obras de Paz Errázuriz y Lotty Rosenfeld contextualizan la precariedad de los

vecindarios padeciendo la miseria cotidiana, la marginalidad producto de desigualdades culturales, al quedar fuera de todo esquema de desarrollo social. Sectores menospreciados que en las fotografías de Errázuriz se definen desde la indigencia, la ancianidad, la locura, la prostitución y el travestismo, por mencionar algunos sectores marginales. Mientras que Lotty Rosenfeld inscribe el paso de la dictadura chilena a la democracia y sus procesos consecuentes a la sociedad global, desde narrativas audiovisuales y el registro performático de su activismo como respuesta a la violencia dominante y a la obediencia estipulada por la dictadura militar.

V

El trabajo realizado por Nelly Richard como curadora del Pabellón chileno en la Bienal de Venecia, incluye una serie de posicionamientos y toma de decisiones que influyen en la selección de obras de las artistas elegidas y en el montaje museográfico en el espacio expositivo. En ese sentido el curador se asume siempre como una figura de poder a nivel autoral e intelectual sobre el tema que habla en su muestra, pero su relación de negociación con la institución que recibe su proyecto es siempre también una relación de poder y de administración de los discursos, como parte de su identidad institucional. El museo o la bienal legitima el trabajo del curador al abrirle las puertas, el curador negocia las estrategias discursivas de su proyecto con la institución y se encarga de administrar los discursos emitidos por el o los curadores en el interior del recinto. Esta administración de los discursos resulta siempre inevitable.

El curador, entendido como seleccionador de imágenes, se asume como responsable de una lista de imágenes-obras de arte que incluye en la muestra y con ellas configura las narrativas propuestas en su guion museográfico. Algo fundamental de

entender en este proceso museográfico es que todas las obras incluidas en las salas de exhibición son un sustrato del *continuum* de la historia, ese es el carácter ontológico de las obras de arte entendidas como imágenes. Cada una de las obras que integraron la exposición posdictatorial curada por Richard realiza un corte historiográfico y su condición problemática depende de la relación que estas entablan con la historia general y con su historia particular al mismo tiempo. Las imágenes como registro del acontecimiento histórico revelan la falacia estructural que existe entre la imagen y el acontecimiento concebido como verdadero, cuando la representación, en ese sentido, no nos garantiza la certeza del instante que registra como absoluto. Siempre son destellos, fragmentos que convergen como testigo sin evidencia de su certeza. No es que las imágenes nos mientan, sino que damos por dada su verdad cuando son interpretaciones del pasado al que se refieren. Son fragmentos de una totalidad inabarcable. Contextualizar estas imágenes agrupadas y contextualizadas en una sala de exposición siempre serán alternativas y nunca definitivas. Y esto será una de las propuestas más importantes en mi investigación sobre estas curadurías, las imágenes certifican que el tiempo histórico se construye por fragmentos y no por totalidades, aunque siempre exista la pretensión de dar cuenta de este y otro tiempo mediante imágenes que apuestan por narrarnos el tiempo histórico, pero estrictamente hablando, las imágenes, en tanto anacrónicas, funcionan por la lógica de fractura entre tiempo y representación, de ahí la importancia de tener conciencia de que no es posible alcanzar la totalidad. En el caso de la curaduría posdictatorial de Richard, nunca se pretendió documentar una totalidad del acontecimiento dictatorial y ese es un dato que se debe recordar o corremos el riesgo de no entender en qué consiste hacer una investigación curatorial de este tipo, y donde la primera responsabilidad que con toda conciencia y seguridad debió asumir la curadora de “Poéticas de la disidencia” es que hizo un sustrato del *continuum* de la historia con las imágenes que ella

misma seleccionó para contar el acontecimiento histórico dictatorial chileno de la manera que eligió hacerlo.

Si bien el museo o la bienal legitima el trabajo del curador como institución dedicada al arte, y en este caso la legitimación e influencia recayó en la oficialidad de la Bienal de Venecia, el curador ejerce su lugar al poder definir una lista de imágenes-obras de arte, que pacta con la institución para introducirlas al interior de sus salas de exposición.

Frente a la legitimación que siempre ejerce la institución, la participación en las bienales internacionales y la personalidad selectiva del curador, la curaduría posdictatorial de Richard se concibe como una invención técnica y crítica con su tiempo, capaz de cambiarnos el orden de las historias impuestas con imágenes y conexiones discontinuas en el espacio tridimensional de la sala de exposición, efectuando un desmontaje de narrativas oficialistas y configurando nuevas cronologías a la dictadura chilena. “Poéticas de la disidencia” fue una curaduría que sin duda se enfocó en exaltar los contextos y las localidades del conflicto militar en Chile y su curadora asumió el riesgo de introducir las memorias insolubles de la dictadura chilena en la Bienal de Venecia, buscando la forma de que las obras incluidas no cayeran en un aplanamiento ni exotismos de periferias culturales puestas en la escena de un mundo global. Intentó rastrear lo específico de un periodo de la historia chilena inacabado, en deuda con su propio pasado y que en la actualidad no deja de arrojar vestigios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Galeano, E. (s. f.). “Los Nadies”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GrI0xYEndT0>
- Huerta Mendoza, L. (2022, 7 septiembre). “¿Por qué ganó el ‘no’ a una nueva Constitución en Chile?”, *UNAM global de la comunidad para la comunidad*, sección academia - Política (digital).

- Recuperado de <https://unamglobal.unam.mx/por-que-gano-el-no-a-una-nueva-constitucion-en-chile/>
- Metrópolis (2013). “Lotty Rosenfeld: Por una poética de la rebeldía”, *Metrópolis*. RTVE. Emisión en La 2. (digital). Recuperado de <https://www.rtve.es/television/20130415/lotty-rosenfeld/639823.shtml>
- Montes, R. (2021, 4 julio). “Chile arranca un nuevo ciclo y comienza a redactar la Constitución que reemplazará a la de Pinochet”, *El País*, sección internacional, (digital). Recuperado de <https://elpais.com/internacional/2021-07-04/chile-comienza-a-redactar-la-constitucion-que-reemplazara-a-la-de-pinochet.html>
- Richard, N. (1993). “Chile en la XII Bienal de París”, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of Latin American and Latino Art. ICAA. 1. ICAA Record Id 734895. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/734895#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1684%2C0%2C5824%2C3259>
- (1983). “Destrucción, reconstrucción y desconstrucciones”, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of Latin American and Latino Art. ICAA Record Id 754460. Recuperado de <https://icaa.mfah.org/s/es/item/754460#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1837%2C-1%2C6440%2C3605>
- (2015). *Poéticas de la disidencia: Paz Errázuriz - Lotty Rosenfeld*, Pabellón de Chile - Bienal de Venecia.
- (1994). “Roturas, memorias y discontinuidades (En homenaje a W. Benjamin)”, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of Latin American and Latino Art. ICAA Record Id 734543. 1994. Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/736059#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-420%2C-1%2C2794%2C1564>
- (1986a). “Una resta de sentido”, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts,

Houston. Documents of Latin American and Latino Art. ICAA 19. ICAA Record Id 734543.

— (1986b). *Una herida americana*, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston. Documents of Latin American and Latino Art. ICAA. Record Id 744890. Recuperado de: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/744890#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=-1592%2C968%-2C4804%2C2419>

Rojas, S. (2020). “El cuerpo de los signos”. Recuperado de <https://1library.co/document/yjd1146y-mocion-de-orden.html>

Quezada, L. (2014). “Nelly Richard sobre su curaduría para la Bienal de Venecia”, *Artishock. Revista de Arte Contemporáneo*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2014/12/11/nelly-richard-curaduria-la-bienal-venecia/>

DESDE LA ORALIDAD HASTA LA LITERATURA DIGITAL: UN CAMBIO EN LA MATERIALIDAD DEL CUENTO “CAPERUCITA ROJA”

ANA FORTOUL

Muchas veces al pensar en la literatura digital pensamos en la lectura de libros en formato Portable Document Format (PDF) o en Kindle, como si la digitalidad solo cambiara el formato a través del cual nos podemos acercar a la literatura. Pero, cuando nos detenemos a pensarlo con mayor profundidad, el cambio de la materialidad del soporte también puede provocar que haya diferencias en la textualidad y en la forma de acercarnos a la obra estudiada o leída. Con los cambios de formato se puede llegar a tener distintas posibilidades y desarrollar el texto desde una perspectiva diferente. Las estrategias digitales también pueden explorar otras formas de contar las historias y repensar la literatura tradicional. En efecto, en la actualidad los lectores se encuentran con otras herramientas como los *audiobooks*, los *fanfictions*, las películas, las series, los videojuegos, entre otros.

N. Katherine Hayles en “Translating Media. Why We Should Rethink Textuality” estudia cómo los cambios de materialidad afectan al texto. Para ello, explica que el cambio de plataforma en realidad corresponde a un proceso de translación, pero también a un proceso de traducción. Dicho de otro modo, cuando se lleva un texto a otro medio, lo que está sucediendo es que el texto se está adaptando y transformando a las nuevas características y al lenguaje del nuevo medio. En efecto, la obra inicial no se puede mantener

idéntica, sino que tiene que transformarse para corresponder a esa nueva visión y propuesta.

Posteriormente explica que: “what matters for understanding literature, however, is how the text creates possibilities to create or pursue meaning by mobilizing certain aspects of its physicality” (Hayles, 2003: 276). Es decir que un texto tiene que adaptarse a la materialidad en que está inscrito para llegar a proponer nuevas técnicas y crear significados. Los textos pueden tratar de copiar las reglas que otra materialidad les imponía, pero si aceptan traducirse al nuevo medio, pueden proponer nuevas formas de hacer literatura y de explorar la misma historia, desde una visión diferente.

Sin embargo, existe el peligro de no utilizar realmente los recursos del nuevo medio y de únicamente copiar las características de los soportes anteriores. Muchas veces nos encontramos con esta dificultad, ya que se quiere mantener la adaptación lo más parecida al original y no se piensa en las posibilidades de la traducción a otro medio. Al explorar los nuevos medios se puede jugar de una forma distinta con lo que se propone y las posibilidades del texto, ya que las limitaciones son distintas.

Werner Wolf en “(Inter)mediality and the Study of Literature” define la intermedialidad como la relación de un texto con distintos medios. Él explica que hay muchas formas en que se puede llevar a cabo este fenómeno, y destaca dos objetivos de crear esta relación. La primera corresponde a la adaptación de la historia, que se transforma de un medio al otro (película adaptando la historia, una ilustración), y la segunda es la ampliación del universo narrativo, es decir que los otros medios van a proporcionar otros elementos a la historia para ampliarla.

Por ejemplo, cuando pensamos en las historias que se contaban de forma oral, nos damos cuenta de que eran muy distintas y debían seguir ciertas reglas, que estaban asociadas con la inmediatez y la interacción con el público que las estaba escuchando. Con la escritura aparece un nuevo tipo de materialidad que

permite que la historia esté inscrita y de ese modo más gente la pueda consultar y que el lector pueda regresar sobre un mismo pasaje. Aunque para que la escritura funcione se necesita la alfabetización de las personas, elemento que no era necesario en la oralidad. Por su parte la digitalidad en los últimos años ha roto con esta perspectiva presentando una materialidad efímera y permanente al mismo tiempo, que puede jugar con recursos tanto de lo oral como de lo escrito.

Podemos encontrar distintos relatos que han pasado por esta transformación y se han adaptado a distintos medios, como las obras de fantasía que tienen películas, series y otras adaptaciones. Pero a mí me gustaría concentrarme en los cuentos de hadas, que han cambiado y se han ido adaptando a distintas formas de contarlos, su materialidad y su relación con el autor y el lector. Por ello en este trabajo voy a defender que la materialidad textual de los cuentos de hadas provoca un cambio en cómo se cuentan los distintos relatos. Para hacerlo voy a estudiar el cuento de “Caperucita Roja” y algunas de sus variantes; primero presentaré el fenómeno de la oralidad, posteriormente pasaré a estudiar la versión de Charles Perrault en comparación con la de los hermanos Grimm y finalmente algunas de sus adaptaciones a la digitalidad, en distintos medios.

“Caperucita Roja” es un cuento muy conocido que cuenta la historia de una niña que va a llevarle comida a su abuela que está enferma. Sin embargo, en el camino se encuentra con un lobo feroz a quien le cuenta sus planes. El lobo se va a casa de la anciana y se la come, para posteriormente disfrazarse de ella. Cuando llega Caperucita, el lobo también se come a la niña. En algunas versiones la narración termina ahí, sin embargo, en otras llega un leñador que mata al animal y rescata a las dos mujeres.

LOS CUENTOS DE HADAS

Antes de empezar, creo pertinente explicar cómo se componen los cuentos de hadas. Gemma Lluch en “De los narradores de cuentos folclóricos a Walt Disney: un camino hacia la homogeneización” destaca varias características de los cuentos de hadas que se transmitían de forma oral. Ella explica que combinaban los elementos verbales, junto con otros tipos de lenguajes como los movimientos del intérprete, el tacto, la entonación, el entorno. De esa forma, la historia no se reducía únicamente a las palabras empleadas en la narración, era un acto performativo.

Este tipo de narraciones tiene ciertas características que están asociadas con la oralidad. En efecto, estas no tenían los mismos recursos que un texto escrito. Algunas de las estrategias que empleaban son la falta de descripciones, el empleo de repeticiones para recalcar algún dato, el empleo de fórmulas para iniciar y terminar los relatos, personajes simples, narrador omnisciente, se basan en una estructura narrativa que se repite: situación inicial, inicio del conflicto, conflicto, resolución del conflicto, situación final.

Por su parte, J. R. R. Tolkien en su famoso ensayo “On Fairy-Stories” explica que:

fairy-stories are not in normal English usage stories about fairies or elves but stories about Fairy, that is Faërie, the realm or state in which fairies have their beings. Faërie contains many things besides elves and fay, and besides dwarfs, witches, trolls, giants or dragons: it holds the seas, the sun, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves mortal men, when we are enchanted [Tolkien, 2001: 90].

Para el autor de *El señor de los anillos*, los cuentos de hadas tratan de aventuras que se desarrollan en espacios de fantasía y que se insertan en las reglas propias de cada submundo.

El énfasis se encuentra en los espacios, donde puede suceder lo maravilloso y todo es posible, sin que eso sorprenda al lector. Por ello, es que en estos relatos no hay un límite, porque la fantasía en realidad no tiene fronteras. Posteriormente explica que solemos pensar que estos relatos suelen estar pensados únicamente para los niños, pero eso no es cierto, simplemente se han adaptado para un público infantil. En realidad, son textos antiguos que se contaban para transmitir cierto conocimiento y estaban pensados para toda una comunidad. Otro elemento que destaca es que están basados en los mitos antiguos y, por lo tanto, no se puede pensar que hay una versión original.

LA LITERATURA ORAL

Walter Ong en su libro *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* trabaja el tema de la oralidad y su evolución hacia la escritura. Explica que la primera forma de hacer relatos fueron los cuentos orales que se iban contando de boca en boca.

Los relatos orales eran una forma de recuperar el saber popular y de hacer que pasara de generación en generación. Sin embargo, este saber iba cambiando y eso provocaba que las historias mutaran, cada persona que las cuenta puede agregar o eliminar ciertos elementos. Esto se debe a que la narración está basada en la memoria del cuentista y este puede omitir cierta información o cambiarla de lugar, según su memoria se lo permite, también a lo que la persona quería transmitir y las reacciones del público. Walter Benjamin llama a esta capacidad de transformación el aspecto artesanal de la oralidad.

Otra de las principales características de estos relatos es su carácter episódico. Esta estructura ayuda a que cualquier persona pueda entender la historia, aunque no haya escuchado el inicio, pero también es lo que permite que se cambie el orden y se modifique el texto constantemente.

La narración oral se debe adaptar, también, al público. Cada audiencia es distinta y el cuentista debe hacer que su historia llegue a esa gente, sin hacer que pierda la esencia de lo que se cuenta. Para ello no puede usar las mismas características que se emplean en un texto escrito. Debe usar elementos como la repetición, que le permite hacer que el espectador vuelva a un elemento anterior. Por otro lado, no puede utilizar personajes complejos, ya que para ello necesita ir mostrando cómo los episodios afectan su carácter y no puede jugar con el orden. También es importante que el narrador oral inicie *in media res*, es decir que su relato debe comenzar a mitad de la aventura para captar la atención del lector, desde el inicio. Y por supuesto, también afecta el lenguaje corporal empleado, en efecto los movimientos permiten involucrar al público de una manera distinta.

Benjamin en su ensayo “El narrador” también explora algunos componentes de la oralidad. El filósofo explica que existen dos tipos de narradores. El primero es aquel que va viajando y conociendo distintos lugares e historias y sobre estas basa sus distintos relatos. Por otro lado, está el narrador estático, el cual se encuentra siempre en el mismo lugar y va creando sus cuentos con lo que la gente le relata. Ambos narradores se van alimentando de historias que escuchan para crear sus propios relatos y transmitirlos a otras personas, pero la diferencia está en la forma de acceder a ellas. De hecho, el narrador viajero afecta al narrador estático que aprende de lo que el otro vio durante sus viajes.

De hecho, todo narrador, ya sea de texto escrito, de película o de narración oral se inspira de otras historias para escribir sus textos. No existe ningún tipo de narración que no tenga por base algunos de los narradores de Benjamin y que no sea en cierta medida transtextual. En efecto, Gérard Genette propone que existen cinco relaciones transtextuales que implican la presencia de un texto en el interior del otro. Ninguna obra puede realmente existir sin este diálogo con otra fuente. Eso implica

que nunca se puede realmente conocer el texto original, solo se pueden detectar textos previos, sin saber realmente cuál es el origen.

La idea de transtextualidad se puede relacionar con lo que Tolkien denomina la “marmita de los cuentos de hadas”. Él explica que todos los elementos que han formado parte de una historia se encuentran ahí reunidos, y que están listos para ser retomados y empleados en una nueva historia. El nuevo creador de una obra puede retomar de ahí cualquier elemento que le llame la atención y adaptarlo a un nuevo contexto. Además, la marmita nunca ha estado completamente vacía, pero es infinitamente grande y siempre se pueden agregar otros elementos o interpretaciones sobre lo que ya la conformaba. Así las historias se pueden ver enriquecidas por nuevos elementos.

Hasta aquí he expuesto algunas de las características de la literatura oral, entre las que se destaca la posibilidad de cambiar el orden de lo narrado, el hecho de que nunca sea igual, la relación con otros textos, la configuración de los narradores y el regreso a la marmita de los cuentos.

Walter Ong se opone al término “literatura oral”, ya que retoma la definición principal de literatura que implica que deben ser únicamente textos escritos. Sin embargo, como explica Mieke Bal, los conceptos viajan y se transforman, de forma que acepciones que no se permitían originalmente pueden ser aceptadas posteriormente. Además, como dice Régine Robin, la noción de literatura ha cambiado mucho en la actualidad y textos que antes no podían ser considerados como literarios ahora lo son.

Si retomamos la idea de Ong de que la literatura tiene que ser escrita, entonces también parece que no se puede pensar en que la oralidad tenga algún tipo de materialidad. Sin embargo, como comenta Bill Brown en “Materiality”: “the process of thinking has a materiality of its own” (Brown, 2010: 49). Sostiene que todo proceso de pensamiento tiene una base

neuropsicológica que le da cierta materialidad. Podemos ampliar su idea y sostener que el lenguaje también tiene ese componente neuropsicológico y, por tanto, una materialidad. Esta materialidad del lenguaje es neurológica, pero también es el lenguaje mismo. De ese modo, la oralidad en sí misma ya posee una materialidad empleada para contar las historias, la cual, también, se encuentra en la comunidad que narra estos relatos. Esto implica que es efímera, se pierde de manera paulatina y nunca se puede volver a la forma en que fue contada anteriormente. La sociedad y la oralidad son la materialidad textual que los cuentos de hadas producen.

Como explicaba Tolkien, los cuentos de hadas son relatos tradicionales que se solían contar en los pueblos y de forma oral. Por ello se crearon tantas versiones, ya que las personas iban adaptándolos y transformándolos constantemente. Además, llegaban a muchos lugares a través de personas como trovadores y juglares que recorrían el mundo contándolos y por eso en muchos sitios del mundo se pueden consultar cuentos muy parecidos.

Los cuentos de hadas muestran la materialidad social del lugar donde fueron creados, ya que las personas los utilizaban para explicar la forma en que vivían y en ellos ponían su saber popular. Las condiciones sociales que llevaron a la creación de dichos textos están constantemente en relación con la forma en que se cuentan. Por ello, estos relatos originalmente no eran pensados para los niños, sino que se empleaban para transmitir cierto conocimiento a toda la comunidad. Los cuentos de hadas solo eran contados cuando tenían algo que comunicar a la gente a su alrededor y se perdían cuando ya no tenían un significado o algo que aportar.

De esta manera se transmitieron estos relatos, durante muchos siglos. Incluso cuando ya existía la escritura, se siguieron transmitiendo por mucho tiempo de forma oral, especialmente porque la gente no sabía leer y escribir.

LA ESCRITURA DE LOS CUENTOS DE HADAS

Conforme pasó el tiempo apareció una nueva materialidad, que parecía mucho más estable y permanente. Llegamos a lo que Walter Ong denomina la oralidad secundaria, también llamada la escritura. Este proceso que está en el centro de la literatura en su forma más actual, ya no tiene tantas posibilidades ni formas de cambiar, como la literatura oral, sino que la obra es plasmada de una forma específica, en función de la intención del autor, y se sigue transmitiendo desde esa interpretación.

La escritura permite que un relato llegue a muchas más personas y que se mantenga una sola versión. Esto se debe a que hay una textualidad que no va cambiando y que, desde que se inventó la imprenta, se puede multiplicar con facilidad. Un mismo libro se puede imprimir en varias ocasiones y de ese modo seguir existiendo y llegando a un mayor número de lectores. Sin embargo, como explica Hayles, cada edición permite presentar una nueva materialidad, ya que ciertos elementos cambian, como la tipografía, la forma en que el texto está maquetado, el diseño de la portada, etcétera.

Hayles también explica que hoy la materialidad de los libros tiene una relación con la digitalidad. Esto se debe a que el proceso de escritura y de producción se llevan a cabo mediante las computadoras y aparatos electrónicos. El proceso de creación textual es un proceso digital. Ya no se puede pensar en un libro físico sin tener en mente que en algún momento estuvo ligado con la tecnología actual.

Alex Saum-Pascual propone la noción de tecnotexto para caracterizar los textos trabajados con tecnología reciente. Él explica que cuando la tecnología ayuda a crear una textualidad en realidad hay una negociación entre la tecnología y lo que se escribe. Esto se debe a que, al escribir con la computadora, hay una relación entre el aparato digital y el texto que debe adaptarse a este medio.

Por otro lado, se pregunta por la noción de interfaz. Esta es la forma en que la persona que lee en realidad interactúa con el objeto en el que se inscribe el texto. La interfaz muchas veces es pensada en función de la tecnología, pero también puede entenderse al libro como una interfaz. Para que el texto se adapte a cada una de las interfaces debe dialogar con ellas y adaptarse a las características de estas. Por eso al cambiar de interfaz hay un proceso de traducción como el que plantea Hayles. Aunque parezca que el texto solo está en un procesador de palabras y que es similar al que se tiene en el papel, en realidad esa es la forma en que la interfaz nos lo muestra, pero en realidad está encriptado con una serie de letras y números. Ahí también hay una traducción realizada en automático por la computadora para que podamos entender lo que el archivo contiene y convertirlo en un texto.

Sobre la materialidad del libro, Claudia Kozak en “Literatura digital y materialidad: Cómo se lee” sostiene que “para la mayoría de las personas, literatura sigue siendo sinónimo de libro impreso uniformemente” (Kozak, 2015: 93). Dicho de otra forma, para mucha gente es el libro impreso el que representa la literatura y aparece la idea de que estos textos no pueden desarrollarse en otros medios. Por ello, la cultura de la impresión tiene aún un papel central en el desarrollo de la literatura, aunque disminuye conforme pasa el tiempo.

Respecto a los cuentos de hadas, estos relatos pasan por el proceso de escritura y son plasmados en papel de manera que llegan a muchas más personas, pero también de forma que inmortaliza su contenido. En efecto, en el momento en que son escritos se pierden muchas otras versiones y la posibilidad de cambio constante. Se vuelven literatura escrita. Su carácter oral y performativo se pierde de modo que se vuelve una forma fija, cuya textualidad no cambia, mientras que su materialidad evoluciona y sus características se traducen al nuevo formato, y solo las nuevas ediciones pueden proporcionar cambios.

Uno de los esfuerzos más conocidos por recopilar y escribir los cuentos de hadas se llevó a cabo en el siglo XVII por Charles Perrault, quien recuperó varios cuentos de la tradición oral y creó la antología titulada *Les contes de ma mère l'Oye*. En su libro retoma ocho relatos de la tradición oral y elige plasmar una versión que sirve para un propósito muy específico. Sus distintos relatos tienen la finalidad de dar una moraleja a las personas que conforman la corte de Louis XIV, en la que él vivía, y advertirles sobre cierto tipo de comportamientos. Por eso, todos terminan con unos versos que muestran la lección o enseñanza de lo que sucede. Es interesante percatarse de que la moraleja, que se encuentra en verso, rompe con la forma en que se había contado el resto de la narrativa que estaba en prosa.

On voit ici que de jeunes enfants,
 Surtout de jeunes filles,
 Belles, bien faites et gentilles,
 Font très-mal d'écouter toutes sortes de gens,
 Et que ce n'est pas chose étrange,
 S'il en est tant que le loup mange.
 Je dis le loup, car tous les loups
 Ne sont pas de la même sorte :
 Il en est d'une humeur accorte,
 Sans bruit, sans fiel et sans courroux,
 Qui, privés, complaisants et doux,
 Suivent les jeunes demoiselles
 Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles.
 Mais, hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux
 De tous les loups sont les plus dangereux! [Perrault, 2021: 100]

En el cuento de “Caperucita Roja”, del que son retomados estos versos, vemos que la moraleja está dirigida a las jóvenes de la corte y les advierte que tengan cuidado con los lobos que se pueden encontrar en cualquier lugar y que las están acechando.

De hecho, hace especial énfasis en los lobos que parecen amables y educados, pero que están escondiendo sus verdaderas intenciones. En realidad, el autor está tratando de advertir a las mujeres que tengan cuidado con los hombres y que no caigan en sus engaños.

Perrault retoma ciertos aspectos de la oralidad y los mantiene en sus textos, uno de ellos es la introducción a la obra, donde retoma la fórmula *Il était une foi* (Había una vez) (Perrault, 2021: 97). Esto era muy usual en la oralidad, ya que permitía abrir el espacio del cuento. También por momentos usa las repeticiones, que provenían del carácter anterior de la obra. De esa manera, se siguen percibiendo ciertos elementos de la oralidad.

Posteriormente a la antología de Perrault aparecen los relatos de los hermanos Grimm (Jacob y Wilhelm), a finales del siglo XVIII e inicios del XIX, que también eran recopilaciones de narraciones. Para ello se inspiraron en relatos escritos y orales y los transformaron para darles su punto de vista, el cual estaba asociado con sus ideales políticos y su activismo. Su versión de “Caperucita Roja” inicia del mismo modo que la de Perrault: “Había una vez una niña” (Grimm, 2012: 415). De hecho, fueron tantos autores los que retomaron esa fórmula de la oralidad, que se volvió parte de la tradición de la literatura para niños y aún se emplea en la actualidad.

Es en esta versión en la que el final cambia y Caperucita y su abuela son rescatadas por el leñador, que le abre el estómago al lobo para sacarlas, y en su lugar le pone muchas piedras. Además de que eliminan la moraleja y prefieren tener un final feliz que dé tranquilidad al lector.¹ En ese sentido queda claro que el público al que se dirigen es diferente y que sus obras no tienen el mismo propósito que las de Perrault.

¹ Tolkien planteaba que los cuentos de hadas buscaban un final eucatastrófico, es decir un final feliz que le diera tranquilidad al lector. De esa manera, parece que todas las peripecias por las que tuvo que pasar el personaje sirvieron para llegar a esa tranquilidad.

Estos dos textos son algunas de las versiones que están plasmadas y han llegado a ser transmitidas como los autores las pensaron desde hace varios siglos. Esta es una de las particularidades de la materialidad del libro, que permite que la textualidad se mantenga y se vuelva duradera. Las versiones que ellos plantearon son vigentes y siguen llegando a nuevos públicos con cada nueva impresión. Aunque parezca que estas versiones se mantienen, se puede notar que también han sido adaptadas y convertidas a otros formatos, especialmente han existido muchos intentos por hacerlas cuentos infantiles. En efecto, hay personas que creen que son cuentos demasiado violentos para los niños y que es mejor matizarlos.

Aunque parecería que la textualidad se iba a mantener una vez plasmada en un texto escrito, rápidamente queda claro que este todavía puede ser intervenido y modificado. En la actualidad existen muchos libros que dicen contar las versiones de los hermanos Grimm o de Perrault, pero tienen modificaciones y cambios sustanciales; estas ediciones simplemente emplean los nombres de los autores para mantener la tradición, y porque se basaron en ellos. Además, el texto se ve enriquecido en muchas ocasiones con elementos gráficos. Especialmente porque se piensa que son libros para niños, y en estos se agregan imágenes para acompañarlos, lo que afecta la forma de relacionarse con la textualidad, ya que se vuelven intermediales. El ejercicio de ilustrar un libro es en sí mismo una traducción a otro medio, que permite ampliar la obra con una interpretación gráfica que tiene la peculiaridad de mantenerse junto al texto.

Una de las grandes ventajas de que la materialidad del libro mantenga los textos y los siga transmitiendo es que se pueden comparar las distintas versiones y las distintas maneras en que estos se han contado. Claude Lévi-Strauss al pensar en los mitos recalca la importancia de estudiar las distintas versiones para poder realmente conocer los elementos que estructuran

la obra.² El estudio de las distintas versiones, si bien se podía hacer con la literatura oral, era mucho más difícil porque ahí todas eran diferentes y una misma persona la cambiaba constantemente. Con la escritura es más sencillo consultar una obra y analizar lo que la versión plantea y sus diferencias o similitudes. Además, se puede regresar sobre la versión que al lector le gusta. En ese sentido se tradujo la oralidad a un lenguaje que se mantiene y no es tan efímero.

LAS DISTINTAS TRADUCCIONES A LA DIGITALIDAD

Con el auge de las herramientas digitales nos vemos frente a un nuevo tipo de materialidad que cambia la forma en que contamos las historias. Craig Epplin en *Late Book Culture in Argentina* plantea que el fenómeno del libro es un problema sobre el que tenemos que interrogarnos y que con la aparición de la tecnología digital se ha hecho mucho más visible y nos cuestionamos más acerca de los alcances a los que la escritura puede llegar. Explica que “The web opens up new places where reading and writing happen. Of course, its reach has penetrated more deeply into certain corners of the globe than others, and it has likewise taken form in many different spatial configurations” (Epplin, 2016: 7). Dicho de otra forma, la literatura digital nos permite llegar a distintas formas de contar y de acercarnos a los textos. Hay que pensar en las nuevas técnicas que se emplean y analizarlas. También permite que los textos lleguen a una mayor cantidad de lugares, aunque el acceso a estas nuevas narrativas no es homogéneo, pues está ligado a fenómenos sociales, igual que lo estuvo la escritura cuando comenzaba.

Es un hecho que cuando pensamos en la relación entre la literatura y lo digital solemos pensar en los libros que descargamos

² Claude Lévi-Strauss entiende los mitemas como las unidades de sentido básicas que estructuran los mitos y les dan forma.

de internet, sean PDF, textos en Kindle o en algún otro formato electrónico, pero se suelen mantener únicamente en el texto escrito. Como explica Epplin, con el desarrollo de la tecnología la literatura puede viajar de forma más veloz y así llegar a distintas partes del mundo. De hecho, esa facilidad de acceso ha logrado que muchas más personas puedan consultar los libros. Si pensamos en lo que sucedió durante la pandemia, podemos percatarnos de que hubo un auge de las tecnologías y de los textos en formato digital. En ambientes como el educativo, la digitalidad permitió compartir muchos materiales para las clases, pero también para la investigación. Además, al inicio, muchas bibliotecas abrieron sus acervos digitales para que la gente pudiera consultar los textos sin tener que salir de sus hogares.

Claudia Kozak explica que al considerar la cuestión de la materialidad se puede concluir que los textos se mantienen sin importar el cambio del soporte en que se encuentran y a través de quien los está consultando. De esta forma se puede llegar a la idea de que la digitalidad en realidad solo cambia la forma en que se accede al texto, la interfaz, pero se sigue teniendo el mismo elemento literario en la pantalla y en los nuevos medios. Sin embargo, se tiene que entender que hay una diferencia entre la literatura digital y la digitalizada. La literatura digital está pensada para utilizar las herramientas que el mundo digital nos proporciona y desbordar lo que el texto impreso permite. Estas herramientas digitales pueden ser desde elementos para anotar y comentar el texto, hasta otras plataformas que permiten intervenir lo que se cuenta.

Pero no es la única forma en que las tecnologías exploran los elementos textuales, no hay únicamente un cambio en la interfaz, sino que es una traducción. Se crean nuevas formas en las que podemos escribir y leer los distintos relatos. Ya no se tiene que escribir forzosamente como siempre lo hemos hecho. Se puede jugar con el lenguaje y la forma de acercarnos al texto, ya no se tienen que seguir las normas y las prácticas a las que el libro limitaba,

sino que la literatura se puede expandir a nuevos medios y a nuevas formas de acercarse al fenómeno. Se puede jugar con la forma en que aparece el texto, se puede animar, se pueden emplear hipervínculos que lleven a otros elementos, se puede volver a elementos de la oralidad, entre muchas otras técnicas.

Si pensamos en los medios digitales, una primera forma de contar narrativas es a través de las películas, las series de televisión o en *streaming*. Y la adaptación de la literatura a estos medios en algunas ocasiones busca ser muy fiel al texto original, pero también hay adaptaciones más libres.

Por ejemplo, Disney produjo un corto animado titulado *The Big Bad Wolf with Little Red Riding Hood, The Three Little Pigs and Grandma* en el que se cuenta la historia de Caperucita Roja con ciertas modificaciones: Caperucita decide ir a visitar a su abuela y dos de los tres cochinitos la acompañan, pero en el camino se encuentran con el lobo y huyen. Caperucita asustada trata de llegar a casa de su abuela, pero el lobo se le adelanta. La anciana asustada se había escondido en un armario y ayuda a su nieta a entrar ahí. En ese momento el tercer cerdito llega y vence al lobo, salvándolas. Aunque el relato mantiene los elementos estructurales básicos, hay varios cambios y el principal es la presencia de los cerditos y el hecho de que Caperucita siempre supo que el lobo era su enemigo. De esa manera se están combinando los personajes de dos cuentos de hadas clásicos, lo que muestra una forma de adaptación libre. La obra está pensada para un público infantil y por eso matiza muchos de los elementos.

El corto animado tiene una doble relación con la digitalidad. Por un lado, fue producido con herramientas digitales, por otro, solo puede ser consultado a través de las plataformas digitales. El formato de corto animado permite recuperar ciertos elementos de la oralidad, que se habían perdido con la escritura, como la voz y los movimientos, pero no recupera su carácter artesanal.

Los audiolibros son otra de las herramientas de la digitalidad que se están popularizando y que permiten que muchas personas

se acercan a la literatura. En efecto, cada vez hay más podcast y audiolibros que circulan para que la gente pueda acceder a los contenidos mientras hace otras cosas, como conducir o cocinar. Y la literatura es un tipo de contenido que se puede adaptar a esa interfaz. Si bien se piensa que es sencillo leer un texto en voz alta, eso no es completamente cierto. En efecto, al regresar a la lectura en voz alta el texto vuelve a la oralidad; la entonación y forma de leer se vuelven centrales para que los lectores puedan penetrar en la narración.

En plataformas como Audible se pueden encontrar muchas lecturas distintas del cuento estudiado, lo que muestra que hay muchas formas de contar en voz alta un mismo texto. Sin embargo, la plataforma también muestra otros textos que están reinterpretando el cuento de hadas. Tanto las películas como los audiolibros son una forma en que se está recuperando el carácter oral de los cuentos de hadas, pero combinándolos con otros medios y además de que ya pasaron por la mediación del texto escrito.

Otra forma de contar los relatos actualmente la podemos encontrar en una práctica usual entre los lectores jóvenes, se trata de los *fanfictions* o escrituras de fans. Cualquier persona puede escribir este tipo de textos y más tarde subirlos a una serie de plataformas digitales diseñadas para que alguien más los pueda leer y comentar. De esa manera los fanáticos pueden intervenir un texto previo que ya existía, en función de su interpretación o modificando un elemento que no les gusta. Pero también es un espacio en el que pueden proponer sus textos personales para que más personas los lean.

A través de esas plataformas, los lectores empiezan a crear una comunidad, es decir que empiezan a colaborar entre sí; algunos de ellos hacen la función de editores, ilustradores y correctores de otros usuarios. También son importantes los comentarios que aparecen constantemente y que son formas de interacciones, que influyen en el proceso de creación.

Los *fanfictions* permiten que los lectores ya no se queden pasivos ante la escritura, sino que se vuelven activos y pueden

intervenir. Ellos se apropian de otros submundos,³ para poder expresar sus ideas y pensamientos, lo que enriquece las escrituras de otros autores. De esta forma, el diálogo entre lector y escritor se lleva a cabo de manera más cercana y estas opiniones pueden permitir un cambio en el desarrollo de los elementos de la narrativa, ya que a la par se comenta el proceso de escritura. Como explica Kozak, una obra digital puede tener actualizaciones en cualquier momento y por lo tanto siempre se está modificando. Esto sucede con este tipo de relatos que muchas veces son publicados antes de estar terminados y evolucionan, poco a poco, durante el proceso de escritura y lectura simultánea.

Además, podemos encontrar muchas historias que están tratando un tema o una misma historia. Por ejemplo, al buscar en la página Wattpad “Caperucita Roja”,⁴ nos damos cuenta de que hay más de un millón de textos que retoman el cuento de hadas. Eso permite ver que es algo que se está leyendo y que tiene eco en los lectores jóvenes que lo reinterpretan y emplean para crear nuevos elementos. Al revisar los distintos escritos podemos percatarnos de que el tema es tratado desde muchos ángulos diferentes, ya sea convirtiendo al lobo en un ser humano, creando una relación amorosa entre los dos personajes, invirtiendo los roles de los protagonistas, entre muchas otras variantes.

Pero las nuevas versiones de estos relatos no se quedan únicamente en los textos escritos, que pensaron los nuevos escritores; también pueden estar acompañadas por imágenes que entran en diálogo. Las distintas plataformas permiten que distintos medios entren en diálogo y enriquezcan la historia original.

Los *fanfics* se encuentran en la nube y pueden ser consultados por quien quiera, al mismo tiempo, son historias que ya no

³ Tolkien en su ensayo “Sobre los cuentos de hadas” plantea que el escritor de fantasía en realidad es un subcreador que está retomando elementos del mundo real y los está empleando para hacer una subcreación, que sería su mundo. Esta idea de la subcreación se puede ampliar a otras formas de relatar que no son fantasía, en las que el autor está creando una nueva realidad a través de la ficción.

⁴ Wattpad es una de las principales plataformas para la creación y lectura de *fanfictions*.

ocupan espacio en un librero, pero necesitamos la computadora, la tableta o el celular para consultarlas, por lo que encontramos una nueva materialidad. Esta es distinta y le permite llegar a muchos otros lugares del mundo.

Por otro lado, otra forma en la que el usuario puede interactuar con la narrativa son los videojuegos. Algunos cuentan una historia prefijada que el jugador descubre conforme pasa las distintas pruebas. También existen videojuegos más libres donde la narrativa no está completamente definida desde el inicio, algunos corresponden al modelo de mundo abierto, en el que el jugador puede seleccionar que quiere hacer y explorar el universo creado, así, cuando completa ciertos puntos clave, descubre la historia. Otros videojuegos guían más de cerca al lector, pero le dan cierto nivel de decisión al jugador. Todos estos formatos cuentan con una narrativa, pero ya no están bajo el formato de texto escrito. Entre estos videojuegos podemos encontrar adaptaciones de textos escritos, por ejemplo, “The Wolf Among Us”, que se puede jugar en ciertas consolas, tabletas y teléfonos; el personaje principal es el lobo feroz (Bigby Wolf) de “Caperucita Roja”, el cual se volvió un policía en una ciudad moderna en la que viven muchos personajes de cuentos de hadas, que se volvieron humanos. A lo largo del juego, el lobo va a tener que revelar ciertos misterios y va a tener aventuras relacionadas con estas narrativas clásicas. Sin embargo, la narrativa no está por completo dada. El juego se detiene en ciertos momentos y proporciona al jugador distintas opciones para que elija qué va a hacer el lobo. A través de estas decisiones se elige lo que sucederá en lo sucesivo, por lo que la experiencia de cada *jugador* puede variar. Claro que hay un guion ligado a esas decisiones, pero sin quitarle al jugador la posibilidad de elegir y determinar lo que quiere hacer.

La materialidad del videojuego es en parte la tableta o el teléfono en el que se puede jugar, pero no es todo. Como Hayles menciona hay ciertos aspectos materiales en el código que forma

el videojuego. Esto quiere decir que el código con el que se escribe el texto tiene una materialidad y a través de este se puede crear otra, la que el usuario ve cuando está jugando. No podemos olvidar que el juego se presenta al programador como una serie de símbolos que tiene que ir decodificando y expresando, para posteriormente aparecer ante el usuario de una forma completamente distinta. Es a través de la materialidad del código que la literatura y la historia obtienen una nueva forma y pueden emplear otras estrategias.

Estas cuatro maneras digitales de adaptar el cuento de “Caperucita Roja” pueden mantenerse durante mucho tiempo, pero también se vuelven efímeras. Como explica Brown:

Analog artifacts (films, videos, photographs, recordings, books) have been converted into digital form not just to provide more extensive access but also to preserve them. Yet digital media are themselves subject to deterioration—just think of the bum DVD you received from Netflix—because they still require physical support [Brown, 2010: 53].

La materialidad en la tecnología puede permitir que una cosa sobreviva en la nube durante mucho tiempo y que millones de personas tengan acceso simultáneamente y la descarguen. De ese modo, se vuelve algo que perdura, pero que tiene el peligro de perderse en los servidores y que ya no se tenga acceso a ello. Esto se debe a que ya no tiene una materialidad física, esto es lo que se llama desmaterializar, pero sigue una parte física asociada al aparato que empleamos para tener acceso al texto.

Estos ejemplos son algunas de las formas en que la narrativa, la literatura y la ficción se pueden ir adaptando a través de las nuevas tecnologías. Vemos que los textos ya no tienen que seguir la forma en que siempre se han contado, sino que ahora poseen la posibilidad de explorar nuevas formas en que el lector puede estar más cerca de la creación de las historias.

Todas estas formas digitales tienen la facilidad de acercar la literatura a las personas, de una manera que estimula sus demás sentidos. Sin embargo, también son una herramienta de mediación lectora, es decir que crean una relación entre el usuario y la literatura. En efecto, en la actualidad hay muchos jóvenes que primero tienen contacto con los textos en medios digitales y después por curiosidad se acercan a la escritura.

Disney se caracteriza por crear mercancía de las películas que produce, y entre esos objetos se encuentran libros que vuelven a contar la misma historia que las películas y que retoman algunas imágenes, pero también se crean otros libros que amplían lo ya contado para hacer que los niños se interesen por otros textos. Este no es el caso del cuento “Caperucita Roja”, debido a que el corto animado se basó en un libro y, al momento de su estreno, no era tan importante hacer la mercancía relacionada con él. Pero si nos acercamos a la historia de *Frozen* existen decenas de libros publicados por la editorial Planeta, en colaboración con Disney. Estas mercancías están pensadas para que aquellos que vieron las películas también se acerquen a la lectura, a través de una historia que ya conocieron y luego la amplíen.

Pero también hay gente que después de consumir alguna historia en los medios visuales y descubrir que existe un texto escrito que la inspiró tienen curiosidad acerca de cómo es la versión original, y por ese motivo se acercan a la lectura. La serie de televisión *Juego de tronos* hizo que mucha gente comprara los libros y los leyera. Esas lecturas asociadas a los medios electrónicos son las primeras que muchos lectores hacen por gusto y después empiezan a explorar a mayor profundidad el mundo de la literatura. En efecto, la digitalidad se vuelve una herramienta de mediación lectora, que ayuda a que en la actualidad las tecnologías lleguen a muchas más personas.

A modo de conclusión podemos decir que la literatura ha pasado por un proceso de adaptación y traducción. Con la llegada de cada nuevo soporte nos podemos acercar desde una nueva

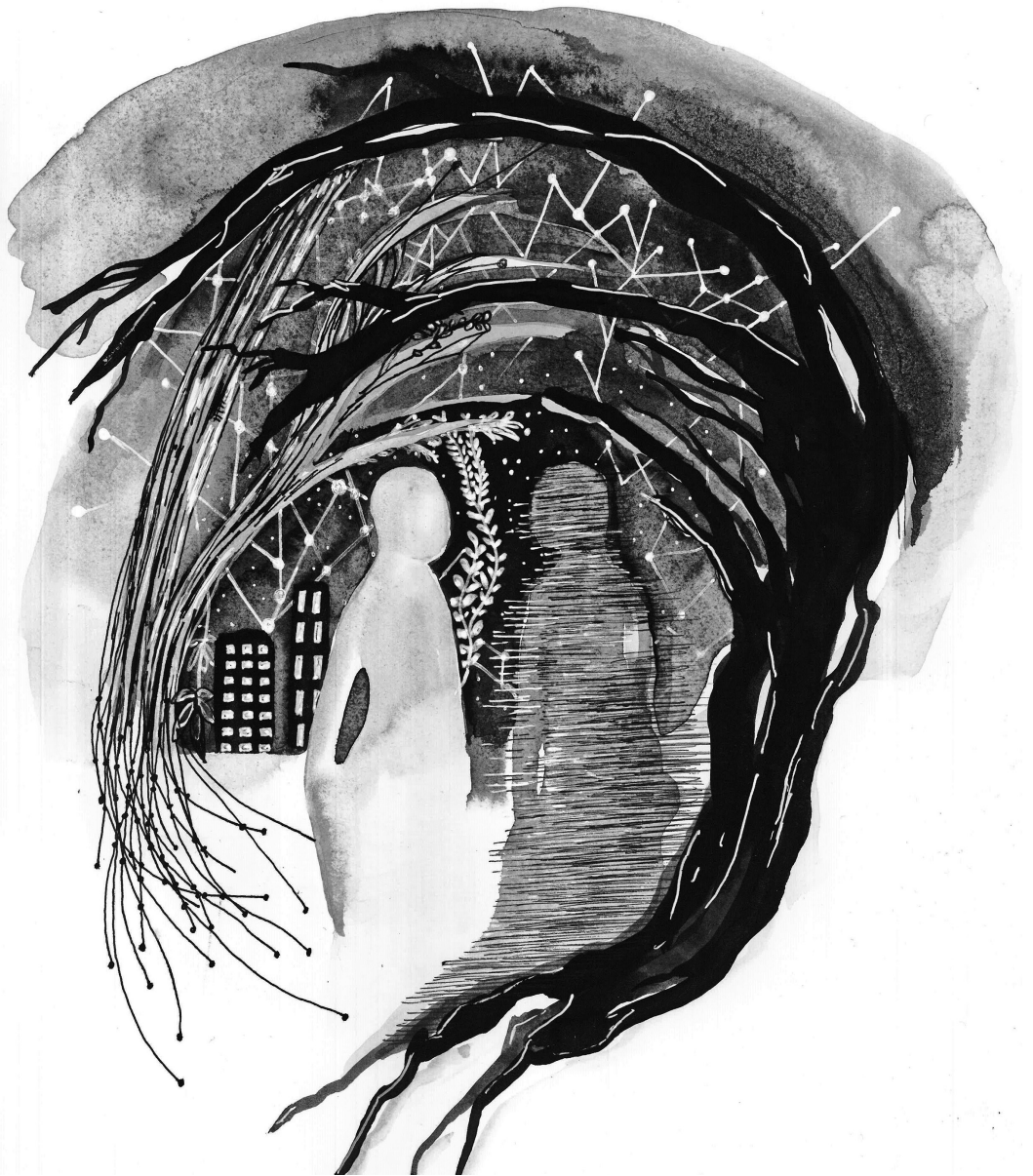
forma a un mismo relato. La materialidad del soporte es parte de lo que da posibilidades al texto de desarrollarse y de presentar nuevas perspectivas. Los cuentos de hadas son un ejemplo de cómo la manera en que narramos y su relación con el soporte han ido evolucionando, ya que los podemos encontrar desde las narraciones orales y también en formas más actuales de contar. En algunos casos emplean el formato digital para acercar a las personas a la lectura tradicional.

Los relatos clásicos como los cuentos de hadas, aunque ya han sido fijados en versiones por escritores como Perrault y los hermanos Grimm, siguen presentando cambios y variaciones a través de nuevas materialidades. Las versiones de los libros siguen en constante evolución y es parte de los retos que plantea la digitalidad al obligarnos a buscar otras formas de narrar, pero manteniendo a la literatura en el centro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bal, M. (2009). “Viaje dentro del aula”, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Y. Hernández (trad.), España, Cendeac.
- Benjamin, W. (1991). *El Narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolai Leskov*, R. Blatt (trad.), España, Taurus.
- Brown, B. (2010). “Materiality”, en W. J. T. Mitchell y M. B. N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*, Chicago, The University of Chicago Press.
- “Caperucita Roja” (s. f.). *Audible*. Revisado el 30 de abril de 2024. Disponible en <https://www.audible.com/search?keywords=-caperucita+roja&k=caperucita+roja>
- “Caperucita roja” (s. f.). *Wattpad*. Revisado el 15 de abril de 2024. Disponible en <https://www.wattpad.com/search/caperucita%20roja>
- Epplin, C. (2016). *Late Book Culture in Argentina*, Estados Unidos, Bloomsbury Academic.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, C. Fernández Prieto (trad.), España, Taurus.

- Gillett, B. (1934). *The Big Bad Wolf with Little Red Riding Hood, The Three Little Pigs and Grandma*, Estados Unidos, Disney. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=c78f-B141OLc>
- Grimm, J. y Grimm, W. (2012). “Caperucita Roja”, *Cuentos completos de los hermanos Grimm*, Estados Unidos, Medí.
- Hayles, N. K. (2003). “Translating Media. Why We Should Rethink Textuality”, *The Yale Journal of criticism*, 16.
- (2002). *Writing Machines*, Estados Unidos, Mediawork.
- Kozak, C. (2015, junio). “Literatura digital y materialidad. Cómo se lee”, *Artnodes: Revista de arte, ciencia y tecnología*, 15.
- Lévi-Strauss, C. (1958). “La structure des mythes”, *Anthropologie structurale*, Francia, Plon.
- Lluch, G. (2007). “De los narradores de cuentos folclóricos a Walt Disney: un camino hacia la homogeneización”, *Invencción de una tradición literaria*, España, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Ong, W. (2016). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, A. Schero (trad.), México, FCE.
- Perrault, Ch. (2021). “Le petit chaperon rouge”, *Les contes de Charles Perrault*, Estados Unidos, University of Michigan Library.
- Robin, R. (1993). “Extensión e incertidumbre de la noción de literatura”, *Teoría literaria*, M. Angenot (coord.) et al., México, Siglo XXI Editores.
- Saum-Pascual, A. (2018). *#Postweb! Crear con la máquina y en la red*, México, Editorial Iberoamericana, Vervuert.
- Telltale (s. f.). *The Wolf Among Us*. Revisado el 20 de abril de 2024.
- Tolkien, J. R. R. (2001). “On Fairy-Stories”, *Tree and Leaf*, Estados Unidos, Harper Collins.
- Wolf, W. (2002). “(Inter)mediality and the Study of Literature”, *CLCWeb. Comparative Literature and Culture*, 13(3).



NARRATIVAS DEL DISEÑO,
GÉNERO Y CULTURA DIGITAL

DISCRIMINACIÓN POR ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN LA NARRATIVA JUVENIL CUBANA. NARRAR HISTORIAS INFANTILES PARA CAMBIAR EL MUNDO

YUNIER RIQUENES GARCÍA

Me atrevo a ser categórico al afirmar que muchos niños y niñas en Cuba, México, América Latina y en otras partes del mundo están conectados y son dependientes mucho más tiempo a las pantallas que a una conversación con sus padres; o más tristemente, una gran cantidad de padres dan a sus hijos tabletas, celulares, o cualquier tipo de pantallas con las que puedan estar mayor tiempo concentrados en el aislamiento social y casi siempre sin control de los contenidos que consumen y los patrones que promueven. No voy a referirme a los peligros que trae aparejado este fenómeno porque el interés de este texto no toma ese rumbo. Me gustaría comentar la necesidad de construir otros paisajes narrativos, historias infantiles, en publicaciones y videojuegos que pueden definir o marcar sus vidas al tener en cuenta estereotipos de género y masculinidades. En el mundo digital de hoy, puede afirmarse también que la visualidad y la historia lo gran colonizar a las infancias.

Habrà que recordar la importancia del cuento, de las narraciones en las edades infantiles y juveniles. Toda la bibliografía consultada insiste, por un lado, en que los cuentos para este público reproducen los modelos de la sociedad en la que viven los autores, el contexto histórico de la obra, la representación de la sociedad; y, por ende, describe los comportamientos de las personas que se

desarrollan en estos espacios. Por otro lado, la literatura infantil destinada a la infancia es uno de los instrumentos que permite a niñas y niños construir su comprensión del mundo, y asumir a partir de estas lecturas la configuración de su mundo, las imágenes simbólicas que aparecen en las historias para explicar el mundo social, como un instrumento socializador transmisor de valores y usos de una comunidad, en la que es empleado con una doble función: educativa y de ocio.

Estas ideas se manejan en una amplia diversidad de fuentes consultadas y citadas en la bibliografía, ya que la literatura infantil contribuye a la formación de la conciencia en las infancias, tanto en el sentido moral como en el cognitivo y el afectivo. Potencian la atención, la escucha eficaz, la concentración, la memoria, el desarrollo de esquemas perceptivos y analíticos, la comprensión verbal, la adquisición de la sensibilidad estética, la imaginación, la ampliación del mundo de referencia y la capacidad de enfrentarse a situaciones diversas (Equipo Peonza, 2001).

Por tanto, desde las primeras lecturas y en las primeras edades, con el apoyo de los mediadores en las infancias se irán construyendo modelos, representaciones, posibles guías a imitar, entre ellos los estereotipos de género. ¿Cómo asumir ser hombre o mujer? ¿Cómo el hombre y la mujer expresan sus sentimientos, y qué exige representar a uno u otro? ¿Qué sucede con quienes estén fuera de la heteronorma o el modelo binario? ¿Cuáles son los patrones y códigos familiares heredados? Los estereotipos de género transmitidos en los cuentos infantiles visibilizan las “imágenes” transmitidas de lo femenino y de lo masculino desde la antigüedad hasta nuestros días, con las que los infantes aprenden a identificarse o rechazan, porque los tiempos nuevos y la relación con sus pares niegan la expresión de sus padres en cuanto a formas de expresarse. Por citar dos ejemplos comunes, si los padres antes no saludaban a sus amigos con un beso, o si arreglarse las cejas era solo de mujeres, ahora no. En tiempos actuales el beso de saludo entre hombres y los patrones de belleza han cambiado.

La manera en la que los pequeños lectores se acercan a las historias de los libros y videos les permitirá reconocerse o encontrar obstáculos que les impidan explicar las formas en que expresan sus afectos. Actualmente existe un grupo de personas, mediadores de lectura, que afirman que los niños solo deben leer textos moralizadores, sin temas tabúes, que recreen solo un mundo perfecto lleno de finales felices; rechazan la idea de contar a niños y niñas esas historias que se parecen mucho a la vida aun cuando se aspira a que se viva en una sociedad donde prevalezca el respeto entre hombres y mujeres.

La multidimensionalidad del rechazo o discriminación por roles de género requiere articular una diversidad de fuentes teóricas al análisis de aquellos discursos donde se manifiesten, y la literatura infantil será una herramienta poderosa para desmontar códigos heredados y contribuir tal vez a menos feminicidios, abusos a hombres y mujeres y asesinatos.

El medio social es el lugar en el que surgen los estereotipos que reflejan la cultura y la historia, y son difíciles de cambiar porque tienden a preservar dichas normas. Por lo que, aunque la sociedad avance y evolucione, como sucede actualmente, estos siguen vivos y reflejan actitudes y comportamientos de sociedades anteriores, y muchas veces quien se sitúa en esas posiciones ventajosas no quiere aceptar el cambio. González Gabaldón (1999: 81) afirma que el estereotipo constituye una imagen social emocionadamente matizada acerca de individuos o hechos de la realidad, que se caracterizan por su simplificación y esquematismo, al fijar, sin fundamento objetivo, determinados rasgos y cualidades que son generalizados en la sociedad. No obstante, podría considerarse que el concepto de estereotipo es uno de los más controvertidos y en revisión actualmente a causa de su vinculación con los prejuicios y la discriminación.

Como expone González Pagés (2015: 10) son importantes porque ofrecen una forma sencilla de identidad social, de

identificación con un grupo mediante la aceptación de los estereotipos que poseen, permaneciendo integrado en él mediante su reproducción. Esta necesidad de identificación e integración surge en la infancia y la juventud como parte del crecimiento de las personas.

Esto ha sucedido a lo largo de la historia con los estereotipos de género. Y uno de los que se ha mantenido con más fuerza y fiabilidad es el del sexo. En múltiples trabajos, algunos ya clásicos y otros más cercanos, se encuentran descripciones de los grupos de hombres y de mujeres que engloban características similares en contextos tan diversos como América del Norte y del Sur, Asia, África, Europa y Australia. Estas descripciones retratan a las mujeres como sensibles, cálidas, dependientes y orientadas a la gente, en tanto que a los hombres se les ve dominantes, independientes, orientados hacia el trabajo y agresivos, según González Pagés (2015: 10).

Los estereotipos de género en la cultura occidental, tal vez la que conocemos más a fondo, reflejan en hombres y mujeres aquellas características y rasgos que se han requerido tradicionalmente para el desempeño en sus ámbitos. Hecho que ha generado que, durante toda la historia, haya existido una gran diferencia entre un género y el otro.

Gracias a la lucha constante por modificar esta realidad se está logrando con el tiempo que esta situación evolucione, pero no que cambie, mostrando todavía grandes rasgos del modelo de sociedad tradicional en el que se imponen estos estereotipos. Así lo exponen varios autores en Lasarte y Hernández (2017: 67-68). Los estereotipos que la sociedad ha asignado partiendo del género crean asimetría. Turín (Lasarte y Hernández, 2017: 67-68) defiende que “los estereotipos femeninos y masculinos usurpan la actitud del individuo, lo que deriva en un proceso de despersonalización, así la mujer será género y no individuo”. Estas creencias establecidas por la sociedad y la cultura relacionan los rasgos de cada uno de los sexos con unos ciertos comportamientos psicológicos, intelectuales y manuales.

Más allá de los rasgos que se atribuían por las profesiones, se puede esclarecer que vienen influidos por las características psicológicas, intelectuales y manuales, donde la primacía del hombre sobre la mujer se ha impuesto a lo largo del tiempo, haciendo este todo lo posible para que la situación no haya cambiado. Por ende, hablamos de discriminación a la mujer, porque no ha vivido en igualdad de oportunidades con los hombres. Hernández (2017: 67-68) sostiene que esta discriminación es de tipo bidireccional, sufriendo los varones segregación y pérdida de oportunidades sociales.

No se puede obviar que la discriminación existe también hacia los hombres, no tiene por qué ser directamente por parte de un género hacia el otro, sino por parte de la sociedad. Las normas y estereotipos instaurados han hecho que estos tampoco puedan desarrollarse como personas en igualdad de oportunidades, teniendo que cumplir una serie de requisitos impuestos por su condición de hombre. En este aspecto es en el que se asienta el trabajo, en los estereotipos de género que afectan directamente al desarrollo de los hombres desde su infancia. Primeramente, se acota el marco en el que se sitúa el estereotipo masculino, para poder relacionarlo después con la literatura infantil.

Conociendo las características que se esperan de los hombres, se añade la forma de actuar más asociada al liderazgo, al control y la autoridad y a la toma de decisiones, “son más intuitivos, rebeldes, responsables y creativos” (Hernández, 2017: 67-68). Como explica Zaczyk en García y Carreta:

Desde que nacemos y nuestras familias saben de nuestro sexo, inmediatamente comienzan a estereotiparnos: si el recién llegado es niña se le vestirá con ropas rosadas y su dormitorio se pintará con colores similares y sus repisas tendrán muñecas y peluches; si el bebé es varón se le vestirá con colores celestes y sus juguetes serán desde ese momento autos de juguete, legos, rompecabezas;

estos son los primeros rasgos diferenciadores que tendrán damas y varones a lo largo de toda su vida [García y Nader, 2008: 1-11].

En la literatura infantil y juvenil, en el caso que nos ocupa, se representan todos estos patrones y modelos culturales que mantienen y legitiman las formas de actuar que son aceptadas por la sociedad en función del género. En los libros dirigidos a niños y jóvenes siempre han existido roles y estereotipos de género que han mostrado cuál es el ideal masculino y femenino. Estos roles condicionan el proceso socializador de este segmento de la sociedad o de la infancia y les hacen ir asumiendo actitudes, sentimientos y conductas “propias” de su género, que van a ir interiorizando, y que terminan condicionando su comportamiento.

Entre los estereotipos de género básicos y que aparecen en el discurso literario en análisis se destacan dos: las características de la personalidad: por ejemplo, usualmente se espera que las mujeres sean complacientes y emocionales, y que los hombres sean seguros y agresivos; respecto al aspecto físico se espera que las mujeres sean delgadas y elegantes, mientras que de los hombres se espera que sean altos y musculosos. También se espera que hombres y mujeres se vistan y se arreglen de forma estereotipada según su género (los hombres con pantalones y pelo corto, y las mujeres con vestidos y maquillaje).

Los estudios de las masculinidades en Cuba y otras partes del mundo han abierto nuevas líneas de debate crítico sobre la sociedad contemporánea, donde también se abordan los estereotipos de género, centrados en el análisis de las estructuras de poder subalternizadoras, persistentes en distintas esferas de la vida y que aún logran establecer la diferencia sexual como base para la permanencia de visiones de género tradicionales, las cuales no solo se instalaron y se reprodujeron a partir de la práctica del día a día, por transmisión directa de valores de generación en generación, “boca a boca”, sino en

especial a partir de la imposición de modelos, refrendados con reiteración por los planes educativos y los medios de difusión, el arte y la literatura.

Julio César González Pagés coordina en Cuba la Red Iberoamericana y Africana de Masculinidades (RIAM) y es pionero en el país en la promoción y desmontaje de códigos heredados a través de talleres y campañas de comunicación. González Pagés se extiende al definir, desde la perspectiva cubana, las características y conductas que han legitimado las masculinidades, anota: “El varón ha de ser fuerte, valiente, guía, proveedor, inteligente, heterosexual, capaz de suprimir la capacidad de expresar una gama de sentimientos devaluados, atribuidos solo a lo femenino y a la mujer como sujeto asociado a la debilidad, a la abnegación, el cuidado, la ternura y la subordinación” [González Pagés, 2015: 10].

González Pagés (2015: 12-14) afirma que la masculinidad no es una categoría esencialista, ni estática, sino una construcción sociohistórica que se encuentra estrechamente vinculada a otras categorías como la raza, la nacionalidad, la clase social o la opción sexual. Las características, conductas a seguir y cánones que la definen, varían en cada contexto espacio-temporal y son una meta a alcanzar por los varones; en particular aquellas que definen a un modelo de masculinidad hegemónica, que detenta el poder en las relaciones con mujeres y con los hombres que no cumplen los requisitos que dicho modelo establece.

Los procesos históricos, sostiene González Pagés (2015: 18), han construido un modelo hegemónico de masculinidad que perpetúa la violencia en contra de la mujer. El modelo requiere que los hombres establezcan su autoridad y poder, particularmente dentro del hogar. En esa instancia, un hombre a menudo despliega su poder sobre su compañera, o hijos/as, por medio de la violencia verbal, emocional o física.

Según estudios de M. Kimmel (1997), destacado investigador en este tema: ser masculinos presupone no ser femeninos, o sea, no ser como las mujeres y expone cuatro aspectos que existen en el imaginario de los hombres de lo que significa ser masculino: ¡Nada con asuntos de mujeres!, no hacer nada que sugiera femineidad; ser el timón principal, la masculinidad se mide por el poder, el éxito, y la riqueza; ser fuerte como un roble, controla las emociones para no demostrar debilidad, por ejemplo, los hombres no lloran; mantener una posición de agresividad y violencia física y psicológica todo el tiempo. Se tiene que demostrar a otros hombres, a las mujeres, ancianos y niños el empleo de la agresión física o verbal como cualidad indispensable de hombría y poder masculino [González Pagés, 2015: 19].

Por su parte, el investigador cubano Pérez Gallo (en González Pagés, 2015: 21) reconoce a las masculinidades hegemónicas como formas aún predominantes de la sociedad donde vivimos, y menciona entre sus principales características el ostentar “una marcada tendencia heterosexual” y “el repudio a las masculinidades homosexuales”; considera válido el empleo de la violencia física o simbólica, explícita o implícita, para lograr predominio de su estatus, sus dinámicas y variar según los contextos y según las condiciones sociohistóricas, lo cual ha de asegurar su supervivencia. Entre las masculinidades que han sido objeto de todo tipo de discriminación, afirma González Pagés (2015: 23), ocupa un primer plano la de los homosexuales.

Los libros infantiles participan igualmente en el proceso de interiorización del conocimiento, no solo de los objetos, sino también de lo que la sociedad considera correcto o incorrecto; es decir, de su significado social. Un aprendizaje de normas y de valores sociales que se adquiere a edades tempranas si el contexto en el que se mueve es el adecuado. Además, la mediación de las personas adultas en la transmisión de los contenidos del cuento facilita el aprendizaje, al acelerar el estadio evolutivo de

comprensión de quien está escuchando más del que se produce cuando ese proceso se da en solitario.

Los cuentos clásicos han reproducido los patrones de feminidad y masculinidad apoyados en el uso del lenguaje y las prácticas discursivas. Los cuentos tradicionales presentan estereotipos con grandes sesgos sexistas y racistas, ya que la sociedad y cultura occidental ha sido discriminatoria con ciertos colectivos a lo largo de los siglos. Asimismo, cada sociedad, cada cultura, cada época, delimita lo que es ser hombre y ser mujer, estableciendo dos únicas y contrapuestas categorías. En sus estudios, Flecha García (2005) expone que se establece el sistema de relaciones entre uno y otro sexo con una carga sociocultural que ordena los espacios, los tiempos y los roles que desempeñará la mujer y el hombre en la sociedad en la que se encuentren. Podría afirmarse también que la construcción del género en una sociedad tiene un carácter dinámico dentro del proceso social, político, económico y cultural de cada contexto histórico, y es posible construirlo a través de su deconstrucción.

Si se realiza un breve bosquejo por la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) que se publica en los siglos xx y xxi, se muestra un amplio abanico ideotemático y formal. En los orígenes tuvo paradigmas pedagógicos y moralizadores que transmitían la religiosidad y cánones establecidos y en los inicios del siglo xx comienza su renovación. No obstante, entre los antecedentes del siglo xix que se alejan de esos códigos se destacan *Alicia en el país de las maravillas* y *A través del espejo*, de Lewis Carroll; los cuentos de Hans Cristian Andersen; *Pinocho*, de Carlos Collodi y autores como Mark Twain, Charles Dickens, Julio Verne, Emilio Salgari y el cubano José Martí. Según Alga Marina Elizagaray (2007) varios autores coinciden en que el punto de partida de la renovación de la LIJ parece darse después de la Segunda Guerra Mundial.

Todavía en el siglo xxi existen autores de la LIJ que recrean en sus obras los modelos acordados por el consenso social

dominante y se limitan a transmitir los valores culturales más obsoletos o decadentes, sin tomar en cuenta la evolución de las preocupaciones del mundo y sus agendas, y tratan los contenidos infantiles con cursilerías y moralejas implícitas.

Refiere Elizagaray (2007: 60) que ya desde mediados del siglo xx la autora Astrid Lindgren publica *Pippi Långstrump* (1945), un arquetipo rebelde contra lo establecido, una niña que desde su estatura física niega los patrones femeninos de entonces y presenta al personaje como una heroína; Kerstin Thorvall se especializa en niños inadaptados en el hogar, la escuela y la sociedad en la que viven; Inger Edelfeldt presenta la vida de un adolescente de 15 años y el descubrimiento progresivo de su homosexualidad, sus choques con el consenso sexual establecido y con sus padres; Tormod Haugen recrea problemáticas familiares y el italiano Gianni Rodari rompe con los viejos patrones como escritor para niños y como creador y teórico de la nueva pedagogía, asumiendo que en la literatura lo didáctico tiene que ser ante todo interesante y divertido.

Para Elizagaray (2007: 62), en América Latina la LIJ se ha mantenido bastante conservadora y convencional muy apoyada en historias tradicionales, folclor y corrientes europeas del siglo xix, aunque señala a la brasileña Lygia Bojunga relatando historias de un niño negro y marginal, el suicidio; y a la argentina Ana María Ramb que narra, entre otras historias, la de una niña con discapacidad intelectual. De Cuba incluye *La Edad de Oro*, de José Martí.

¿Pero cómo se inserta Cuba en el panorama latinoamericano del siglo xx? La muestra de la LIJ antes del triunfo de la Revolución del 1 de enero de 1959, es escasa. La producción de este tipo de literatura era didáctica y solo se reproducían clásicos que se ponían a la venta de las librerías, como las fábulas o los cuentos de los hermanos Grimm. Con el triunfo de la Revolución y la campaña de alfabetización, la creación de la imprenta y bibliotecas dio inicio a un nuevo periodo para los lectores más pequeños.

En 1967 se fundó el Instituto Cubano del Libro (ICL) y se creó un sello especializado en la LIJ: Editorial Gente Nueva.

En los primeros años de la Revolución, los libros que se publicaban tenían la impronta de aquel cambio social. Muchos fueron los caminos tomados por los autores, desde los textos más cercanos a la crónica, aquellos que ahondaban en la memoria de una época superada, hasta los que abogaban por una imaginaria más criolla y autóctona, todo en un intento de reafirmar una identidad y una postura ideo-estética a través de la fantasía. De esos primeros años, en las dos primeras décadas, sobresale Onelio Jorge Cardoso, según Ocampo (2017), se proponía llamar la atención de determinadas actitudes tales como la insinceridad, la subestimación y el irrespeto de los adultos hacia la niñez.

Dos obras de Nersys Felipe, galardonadas ambas con el Premio Casa de las Américas: *Cuentos de Guane* (1976) y *Román Elé* (1978) también sobresalen. En la primera narra las experiencias de un niño que se enfrenta por primera vez a la muerte; y en la segunda cuenta la vida campestre cubana de la etapa republicana, vida de servidumbre y grandeza, de amos y criados, de discriminación racial. Según Omar Felipe Mauri (2002) temáticamente, la década de los setenta es muestra de una “edad campesina y bucólica”, “periodo de abuelas y abuelos”. En tanto, afirma Luis Cabrera Delgado (2008: 666-673), escritor y psicólogo de profesión, que en la década de los ochenta, la literatura infantil cubana dejó atrás su condición de instrumento, oportunista y servicial, en función de un presunto lector, y se convirtió en la manifestación personal de la necesidad del autor de expresarse libremente. Cabrera Delgado, en el tomo III de la *Historia de la literatura cubana*, plantea que “la literatura infanto-juvenil cubana de la etapa comprendida entre 1989 y 1999, puede señalarse que es la época de tenaz persistencia creativa y variedad temática y formal” (2008: 666-673).

De este periodo sobresalen obras que sutilmente o de forma explícita abordan los estereotipos de género cruzando con otros

tópicos relevantes como la violencia familiar, la emigración, la religión y el racismo. Entre ellas puede mencionarse *Claro de luna*, de Luis Carlos Suárez, que trata con rudeza y fantasía el desmembramiento que se produce en la familia por el divorcio; *El oro de la edad*, una relectura a *La Edad de Oro*, de Ariel Ribeaux, con una lectura a la realidad cubana de la década de los noventa; *Inventarse a un amigo*, de Enrique Pérez Díaz, primer libro infantil que aborda el tema de la emigración, desde los balseros; *Cartas al cielo*, de Teresa Cárdenas, desde una óptica femenina, crítica y antirracista.

A finales de la década de los noventa Cabrera Delgado se convirtió en el escritor cubano que aborda con mayor interés y valores literarios y estéticos temas tabúes o difíciles en personajes que sufren sida, o discapacidades físicas, y por primera vez aparece la historia de un niño como personaje protagónico, discriminado por ser amanerado. De acuerdo con los roles de género, rompe con modelos de masculinidad heterosexual hasta entonces no descritos en la literatura infantil cubana y se considera en América Latina como uno de los referentes en cuanto al tema.

La literatura cubana más reciente se ha ido apertrechando de una mirada bastante iconoclasta e irreverente ante temas, personajes y discursos establecidos por convenciones sociales. Desde el 2000 la colección Veintiuno de la Editorial Gente Nueva publica libros de autores universales y cubanos con temas tabúes, y han aparecido otros títulos en otras colecciones y editoriales. Han comenzado a publicarse cuentos con miradas cuestionadoras desde la otredad que muestran características fuera de la heteronormatividad.

En la selección *Mariposas en el estómago*, de Eldys Baratute y Enrique Pérez Díaz,¹ se muestra cómo los cuentos cubanos para jóvenes que representan roles de género son realistas y fantásticos;

¹ Véase Baratute, E. y Pérez Díaz, E. (2018). *Mariposas en el estómago* es considerada la primera selección que recoge cuentos sobre la diversidad sexual en la narrativa juvenil cubana.

los autores retoman relecturas de los clásicos y de las narraciones épicas: Luis Caissés narra una leyenda entre un guerrero y su lancero en “Antilo y Darié”, y el príncipe de Joel Franz no querrá salvar a una princesa en “Un príncipe salva princesas, ¡y punto!”, y recientemente en “Un mambí con corazón de bruja”, Eldys Baratute desmitifica al héroe mambí, el héroe aquí no es visto desde la fortaleza heteronormativa.

Aparecen cuentos que presentan la búsqueda de la identidad femenina en personajes varones, los personajes protagónicos buscan su modelo en referentes importantes de la literatura como Cenicienta en “Tomasito conoce a Cenicienta”, de José Linares; en personajes del cine como la sirenita Ariel en “Quería ser sirena”, de Mirna Figueredo; o en cantantes como Madonna, símbolo de la femineidad en “Parecerse a Madonna”, de José Raúl Fragueta. “Gusano y mariposa”, de María Caridad González, no tiene un modelo definido de personaje, pero sí de género.

Otros elementos recurrentes en la cuentística juvenil que asumen roles de género son el juego como espacio, la forma de vestir, la imposición familiar, sobre todo desde los padres, como cabeza de familia y el descubrimiento del amor hacia una persona del mismo sexo. Generalmente, los textos muestran a personajes varones, pero también hay niñas que tienen conductas masculinas, o muestran una conformación familiar con dos madres. Mildre Hernández en *Es raro ser niña* (2008) inicia una serie que continúa *Una niña estadísticamente feliz* (2014), donde narra la vida del personaje Cuasi con dos madres; y aprovechando las narraciones juveniles con personajes animales Liset Prego narra la historia de una gata que se enamora de otra en *La casa de los gatos perdidos* (2019).

Aparecen narraciones que describen discriminación de padres a hijos por ser “débiles”, jugar con muñecas y no asumir comportamientos de fortaleza, como “Pajarito”, de Alejandro (2003), “Casa de muñecas” y “Alicia a través del espejo”, de Eldys Baratute (2010 y 2017), y “El Ave del Paraíso”, de Luis Carlos

Suárez (2018). El descubrimiento del amor a una persona del mismo sexo en textos realistas aparece en “El caballo rosado”, de Nelson Simón (2008), *El jardín del bien y el mal*, de Llamil Ruiz (2013), “A pesar del vino y el estío”, de Ileana Prieto (2019), y “Unicornio y yo”, de Elaine Vilar (2019), entre otros libros.

La literatura infantil cubana cuenta en su corpus más reciente con títulos que se acercan a las historias de hoy de los niños y adolescentes, narran sus problemáticas y sueños con fantasía y aspereza. Sin duda, son historias que los llevan a reconocerse, pensarse y tratar de convertirse en mejores personas si son acompañados por mediadores que no tergiversen o se opongan a la evolución de políticas públicas inclusivas y nuevas leyes de respeto para las mujeres y los hombres. También estos temas son visibles en parte de la literatura en América Latina y en Europa, donde muchos de esos textos son estudiados en ámbitos escolares.

Sin duda, la literatura es una pieza fundamental para defendernos de la cotidianidad y la violencia en la que todas las personas estamos inmersas. En ocasiones, olvidamos que esta realidad no trata a los niños con gentileza, sino como sus pares mostrando la crudeza que existe en la sociedad y probando que a su corta edad niñas y niños viven violaciones a sus derechos humanos. Lo anterior hace reflexionar sobre el papel de la literatura infantil en esta sociedad y cómo esta puede hacer posible un cambio cultural, que acompañada de leyes y tratados internacionales se suma a los esfuerzos existentes para que niñas y niños no sean víctimas de violencia.

La literatura infantil rompe con el adultocentrismo para convertirse en un espacio que valore la vida humana, que comprenda la complejidad de nuestra constitución como una sociedad plural y las diversidades en las que todas las personas estamos inmersas. Colocar y visibilizar la literatura infantil y juvenil que aborda estos temas de discriminación por roles de género, la invitación a lecturas que permitan analizar y transformar, permitirán que las nuevas generaciones hereden otras formas de comportamiento.

Irene Vallejo (2019: 175) llama la atención en su libro *El infinito en un junco* a propósito del fenómeno de publicar libros para niños “políticamente correctos”: “No por eliminar de los libros todo lo que nos parezca inapropiado salvaremos a los jóvenes de las malas ideas. Al contrario, los volveremos incapaces de reconocerlas. Al contrario de lo que cree Platón, los personajes malvados son un ingrediente crucial de los cuentos tradicionales, para que los niños aprendan que la maldad existe”.

Y más adelante afirma que: “Sentir cierta incomodidad es parte de la experiencia de leer un libro; hay muchas pedagogías en la inquietud que en el alivio. Podemos hacer pasar por el quirófano a toda la literatura del pasado para someterla a una cirugía estética, pero entonces dejará de explicarnos el mundo” (2019: 175).

Urge colocar estos temas en las narrativas tradicionales y digitales de hoy, que no se sigan reproduciendo en el silencio los mismos modelos de antaño que tanto sufrimiento causaron. Según informes de la Unesco, América Latina sigue siendo un área donde el machismo aún se mantiene y trae consigo muerte y desesperanza. Habrá que brindar herramientas. Demos a nuestros hijos libros, impresos y digitales, que conformen otro paisaje narrativo impreso y digital, que los hagan pensar el mundo en el que viven y aceptar las diferencias. Y, sobre todo, construir sobre la base del respeto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andricaín, S. (1989). “Valores ideoestéticos prevalecientes entre autores de la literatura infantil cubana”, *En Julio como en Enero*, 9.
- Bajtín, M. (1986). *Problemas literarios y estéticos*, La Habana, Arte y Literatura.
- Baratute, E. y Pérez Díaz, E. (2018). *Mariposas en el estómago*, La Habana, Editorial Gente Nueva.

- Beatriz Martínez, M. (2019). *Ser hombre en Martí*, La Habana, Centro de Estudios Martianos.
- Bortolussi, M. (1990). *El cuento infantil cubano: un estudio crítico*, Madrid, Editorial Pliegos.
- Bourdieu, P. (1991). *Sociología y cultura*, México, Grijalbo.
- Cabrera, L. (2008). “Panorama de la literatura para niños y jóvenes”, en “Apéndice sobre la literatura de los años noventa”, en AA. VV., *Historia de la literatura cubana*. Tomo III. *La Revolución (1959-1988)*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- Calsamiglia Blancafort, H. y Tusón Vals, A. (2012). *Las cosas del decir*, Barcelona, Ariel.
- Casal, S. (2009). “Los estereotipos y los prejuicios”, *Estudios de Lingüística Inglesa Aplicada*, 6.
- Cervera, J. (1991). *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Ediciones Mensajero.
- Castro Espín, M. y Alfonso Rodríguez, A. C. (2017). *Violencia de género, prostitución y trata de personas*, La Habana, Editorial Cenesex.
- Colomer, T. (1998). *La formación del lector literario. Literatura infantil y juvenil actual*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.
- Elizagaray, A. M. (2007). *Se hace camino al leer. Itinerarios de rescate de la lectura, el libro y la literatura infantil y juvenil*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- Equipo Peonza (2001). *El rumor de la lectura*, Madrid, Grupo Anaya.
- Flecha García, C. (2005). “La categoría género en los estudios feministas”, en I. Torres Ramírez (coord.), *Miradas desde la perspectiva de género*, Madrid, Editorial Narcea. Estudios de las mujeres.
- Foucault, M. (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI Editores.
- García Toca, I. y Nader Carreta, F. (2008). “Estereotipos masculinos en la relación de pareja”, 1(9).
- García Velasco, A. (2005). *El lenguaje de los cuentos infantiles*, Málaga, Ediciones Aljaima.

- González Gabaldón, B. (1999). “Los estereotipos como factor de socialización de género”, *Comunicar*, 12.
- González Pagés, J. C. (2015). *Macho, varón, masculino*, La Habana, Editorial de la Mujer.
- Hernández, M. (2008). *Es raro ser niña*, Pinar del Río, Editorial Cauce.
- (2014). *Una niña estadísticamente feliz*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- Herrera, R. L. y Estupiñán, M. (2017). *Diccionario de autores de la literatura infantil cubana*, La Habana, Editorial Gente Nueva, Unión.
- Lasarte, G. y Hernández, L. (2017). *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 15, España, Universidad de Vigo.
- Mauri, O. F. (2002). *La isla de los niños. Ensayos de literatura infantil*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.
- Ocampo, D. (2017). *Lecturas alternativas: Reescritura de la violencia desde la literatura infantil*, La Habana, Editorial Gente Nueva.
- (2014). *Libro infantil y juvenil. Formación de lectores*, La Habana, Editorial Científico-Técnica.
- Prego Díaz, L. (2019). *La casa de los gatos perdidos*, Holguín, Ediciones La Luz.
- Soriano, M. (1995). *La literatura para niños y jóvenes. Guía de exploración de grandes temas*, Buenos Aires, Colihue.
- Turín, A. (1995). *Los cuentos siguen contando... Algunas reflexiones sobre los estereotipos*, Madrid, Editorial Horas y horas.
- Vallejo, I. (2019). *El infinito en un junco*, Madrid, Siruela.
- Van Dijk, T. A. (2004, febrero). “Discurso y dominación”, *Grandes Conferencias en la Facultad de Ciencias Humanas*, 4. Disponible en <https://revistas.javerianacali.edu.co/index.php/criteriojuridico/article/view/1010>

EL POSTHUMANISMO CRÍTICO COMO POSICIÓN DE RESISTENCIA

MICHELLE GAMA LEYVA

El sujeto y las tecnologías de *diferencia* que la producen, forman parte de una estructura sistemática en la cual los feminismos y los estudios de género han sido precursores en abordar desde una mirada crítica. Al hablar de diferencia es clave mencionar el precedente que supuso el desmontar la supuesta naturaleza biológica de una serie de características y de roles subjetivos asentados culturalmente y que aún, incluso después de su extensa propagación, están vigentes en algunos contextos. Los roles de género, sin olvidar la heterosexualidad como norma, son un ejemplo indiscutible de cómo la diferencia produce sujetos y, al hacerlo, produce también posiciones con más privilegios que otras, con una serie de expectativas, mandatos y narrativas identitarias que se convierten en modelos normativos y estereotipos.

Dentro de este marco, la identidad se reitera en el intento de rearticular la relación entre sujetos y prácticas discursivas, a lo que hay que agregar que, al ser un proceso, la identidad no puede considerarse como un objeto acabado, sino que se construye a partir de múltiples “discursos, prácticas y posiciones diferentes, a menudo cruzados y antagonicos” (Cabruja, 2006: 17). Esta aproximación a la identidad llamada postmetafísica por Begonya Sáez (2007: 43) es un rompimiento con el sujeto cartesiano o moderno y su supuesta esencia y carácter inmanente.

Las subjetividades oprimidas por su diferencia con la norma son múltiples, por lo que ya no se puede pensar en un solo sitio de reducción identitaria, sino en sus intersecciones, situadas a lo largo del espectro de las diferencias que producen subjetividad. “La comprensión de esa dispersión es la que nos puede hacer entender la fragilidad de los mismos valores ‘humanistas’, la posibilidad de su perversión a través de su articulación equivalencial con otros valores y la limitación de los mismos a ciertas categorías de la población –la clase propietaria, por ejemplo, o la población masculina–” (Mouffe y Laclau, 1987: 158).

La academia, el activismo y la representación cultural tienen ya una tradición consolidada y legitimada dedicada a desmontar los procesos de construcción de identidad desde la diferencia, denunciando la injusticia y la arbitrariedad de las categorías, pero hasta hace muy poco la categoría de “humano” tenía un estatuto de inamovible y parecía no incidir en los problemas éticos que sí planteaban las categorías de mujer/hombre, blanco/no blanco, homosexual/heterosexual, y más recientemente Norte/Sur geopolíticos, apto o sin discapacidad/discapacitado, o delgado/gordo, por mencionar algunas. El sujeto moderno había resultado insuficiente y caduco en términos éticos y de representación, su identidad implicaba la hegemonía de una categoría sobre otra, pero su “humanidad” se salvaba de caer en el mismo análisis crítico, por lo menos hasta que las líneas del posthumanismo crítico, el postestructuralismo y su cruce con algunos feminismos, se preguntaron si este “humano” no era también hegemónico y arbitrario.

Los cruces más interesantes que han surgido son las preguntas por la identidad en relación con el cuerpo, analizando y desmontando las categorías que nombran esa identidad y terminando por visitar la definición y los límites de lo humano como concepto. En primer lugar, en ambas líneas existe una aproximación a la identidad en la que no se le lee desde la esencia, sino como un proceso en constante construcción y devenir. Se puede afirmar entonces que tanto en las líneas postestructuralista y transfeminista de

los estudios de género, como en el posthumanismo crítico, la identidad tiene un estatuto de relato, es una narrativa en relación con el cuerpo como texto y como centro de negociación de una serie de discursos y códigos que lo rodean. Una tendencia potente de los estudios de género contemporáneos se está enfocando en deconstruir una última categoría identitaria, la que había sido el cimiento de todas las demás: lo humano. Esta había dado forma al relato de la identidad desde ciertos binomios, hoy puestos en duda, que incluyen “exteriores constitutivos” (Bulter, 2002) tales como: humano/animal, humano/máquina, humano/divino, humano/monstruoso, humano/inhumano, infrahumano, entre otros. El posicionamiento teórico y el lugar de enunciación en torno a estas categorías y planteamientos identitarios, alineándose o no a sus relatos, recorridos y cargas semántico-culturales, son explícitamente posturas y espacios políticos.

Las miradas que estos estudios proveen abarcan distintas perspectivas, muchas veces incluso antagónicas. Aun así, los aportes más relevantes con respecto a la discusión por la revisión de lo humano tienen sus raíces justamente en la crítica al esencialismo biologista y a la construcción de la categoría hegemónica desde su exterior constitutivo. El posthumanismo crítico es una línea teórica y crítica que busca desdibujar los límites del cuerpo, de las identidades y de su propia conciencia, en la cual es imposible aislar lo humano de una serie de ensambles mucho más complejos (Nayar, 2014: 2). Puede decirse entonces que ambas directrices apuntan a desmontar lo “humano” como sinónimo de lo normal.

El humanismo ubicaba al sujeto cartesiano como el centro del mundo, un sujeto que parte de un modelo, universalizante. El posthumanismo crítico se aproxima a unas cualidades, supuestamente humanas, en coevolución y en conjunción con otras formas de vida, tecnologías y ecosistemas. Es decir, en esta aproximación, lo “humano” no es el centro de todas las cosas, sino que es una concretización de una red de conexiones, intercambios,

vinculaciones y cruces con todas las formas de vida, tecnologías, símbolos y prácticas de significación.

¿Qué es lo humano? Durante siglos, el “hombre” fue definido desde un modelo universal masculino, heterosexual, blanco, del Norte global, sano y con capacidades económicas. Las epistemologías feministas, a partir del siglo xx, interpelaron los sesgos de ese sujeto moderno que se dedicaba a producir discursos científicos centrados en un modelo de ser humano universal que no estaba sexualizado o racializado, que se autovalidaba y legitimaba su conocimiento como verdad. Así, fueron retomados numerosos discursos franceses postestructuralistas que dieron lugar a los estudios culturales, los estudios de género, las teorías literarias y filosóficas contemporáneas, que se han dedicado a revisar, repensar y reescribir paradigmas que parecían normales, naturales y verdaderos.

Así, con el prefijo post-, se han consolidado líneas de pensamiento a las que hoy se une el posthumanismo crítico, preguntándose por la última categoría identitaria que busca ser desmontada de manera crítica y desde la deconstrucción. Revisar, repensar, reescribir y redefinir lo humano. Tal y como lo han venido haciendo los estudios de género, los feminismos, las teorías *queer/cuir*, los estudios post/decoloniales, entre muchas otras aproximaciones, en esta corriente también existen pluralidades, intersecciones, antagonismos y constantes revisiones.

El posthumanismo crítico se ha consolidado como un lugar para mirar, que busca analizar y producir discursos teórico-críticos alrededor de las categorías de lo humano, el humanismo y las humanidades en sí mismas. Aunque en un principio se centró en las tecnologías y en su relación con lo humano, tendencia ahora llamada transhumanismo, el posthumanismo crítico ya encuentra validez y legitimidad académica como una línea de investigación que busca interpelar, deconstruir y subvertir los binomios que le dan forma a la narrativa moderna de lo humano.

El objetivo más reconocible de esta corriente de pensamiento es la deconstrucción del humanismo. La categoría identitaria de lo humano se muestra insuficiente para contener la complejidad de las subjetividades entendidas desde los estudios críticos, por lo que en estas líneas cobran protagonismo aquellas identidades disidentes o no normativas que en el planteamiento moderno de la subjetividad no tienen acceso a la categoría de “lo humano” por no ser sujetos de deseo y de derechos, sino objetos de consumo. A dichos giros, y especialmente en las últimas dos décadas con el encierro por la pandemia, se ha sumado el giro tecnológico en el que la cultura digital, la biotecnología y la inteligencia artificial son ya parte ineludible de la narrativa humana. A este último cambio de paradigma también se le llama la cuarta Revolución Industrial o el Antropoceno (Hetzer, 2018). Ya Donna Haraway, una de las precursoras más potentes en delinear el giro tecnológico y rebautizando a la subjetividad como un *cyborg*, inaugura la categoría crítica de Chthuluceno para enfrentar la supremacía humana en el término Antropoceno (Haraway, 2020).

Así, lo que hoy se entiende por “humano” es parte de una multiplicidad de sistemas (sociales, culturales, afectivos, simbólicos, tecnológicos, orgánicos y geofísicos), a diferencia de la definición moderna, esencialista, individualista y hegemónica. Los cambios de paradigma que se han transitado a partir de la segunda mitad del siglo xx, hacen que desde las representaciones culturales se narre lo humano como una simbiosis indivisible entre los ámbitos digitales, animales, universales, microscópicos, biológicos y geológicos, tecnológicos, lingüísticos y emocionales. Ahí se inscribe el posthumanismo crítico, en la intersección de los discursos sobre lo humano, y, por supuesto, en su representación. Las narrativas culturales, entonces, darán cuenta de una definición de lo humano acorde con los cambios de paradigmas que se transitan en la contemporaneidad: “un discurso social, cultural y filosófico que analiza qué significa ser humano en un contexto de globalización, tecnociencia, capitalismo

tardío y cambio climático” (Herbrechter, 2018: 7).

De lo que se trata es de demostrar cómo el “Hombre” ha sido producido en los tiempos modernos; cómo el sujeto “humano” –es decir, el portador de una identidad humana sin distinciones– surge en ciertos discursos religiosos, se encarna en prácticas jurídicas y se construye diversamente en otras esferas. La comprensión de esa dispersión es la que nos puede hacer entender la fragilidad de los mismos valores “humanistas”, la posibilidad de su perversión a través de su articulación equivalencial con otros valores y la limitación de los mismos a ciertas categorías de la población –la clase propietaria, por ejemplo, o la población masculina [Mouffe y Laclau, 1987: 158].

Desde esta perspectiva metodológica se reescribe el concepto de subjetividad, ya que se replantea como un ensamblaje que coevoluciona con máquinas, con animales y con su entorno. En este sentido, esta línea de investigación ha cuestionado el mito del humano como el centro del universo, la llamada “racionalidad autónoma” de la mente humana, la agencia del individuo en efectuar cambios en su vida e influenciar la historia, la creencia en la transparencia del lenguaje como medio de expresión de la individualidad y la experiencia y la exclusión de grupos o razas –judíos, negros, mujeres, esclavos, castas– de la misma categoría de lo humano (Nayar, 2014: 11). Lo humano se constituye desde un proceso de exclusión, al igual que el resto de las categorías de la identidad. Lo humano como categoría se dota de sentido frente a lo subhumano, lo no humano, lo inhumano. Es así como históricamente categorías identitarias como la homosexualidad, la locura, la esclavitud, el judaísmo o la feminidad (Nayar, 2014: 13) no pertenecen o pertenecían a lo humano. Las identidades abyectas, según el contexto que habitan, no caben en esa norma universal.

LAS POSIBILIDADES DEL ESPACIO DIGITAL, ANIMAL, ECOLÓGICO Y POSTHUMANO

Desde los estudios de género, específicamente desde los ciberfeminismos, y alineándose con los estudios críticos posthumanistas, se han desarrollado líneas escépticas frente al tecnooptimismo esperanzador, que abordan a partir de distintas aristas la gran decepción que provocó internet después de todas las posibilidades adjudicadas. El desencanto del espacio *online* como utopía feminista y de otros lugares de enunciación críticos con las dinámicas hegemónicas heteropatriarcales capitalistas ha sido protagonista desde el arte, la teoría y la resistencia social. Algunas exponentes de cómo pueden abordarse estas intersecciones teóricas desde la academia, el activismo y la representación cultural son Remedios Zafra y Rosi Braidotti.

¿Cómo puede atenderse esa consigna de incomodarse, de salir del esquema esencialista que ordena y clasifica los cuerpos y las identidades? ¿Puede el espacio *online* ser un lugar donde el sujeto pueda escapar de las casillas que lo ciñen? ¿Cómo producir narrativas que ofrezcan al sujeto otros recorridos vitales sin habitar en la abyección de su lectura identitaria? “Language and thinking are minefields, but there is of course no viable alternative for them” (Herbrechter *et al.*, 2022: 6-7).

Braidotti lleva estas cuestiones a las reflexiones académicas al proponer lo posthumano crítico como una posibilidad fructífera y potente de resistencia, o reexistencia, por decirlo con Rita Segato, política y ética: “Yo quisiera dirigirme a la teoría posthumana entendiéndola sea como un instrumento genealógico, sea como brújula de navegación. Lo posthumano es un término útil para indagar en los nuevos modos de comprometerse activamente con el presente” (Braidotti, 2002: 16). Así, puede entenderse que lo humano nunca ha sido un término neutral e incluso no se es humano al mismo grado y escala que otro. “Hay problemas, tanto de autorrepresentación como de reconocimiento a ese

otro desvalorizado” (Braidotti y Hlavajova, 2018: 11). La propuesta del posthumanismo feminista de Braidotti le pide al sujeto asumir responsabilidad para así revisar las narrativas disponibles y poner la mesa para que las narrativas *online* sean verdaderamente espacios de reescritura política y ética, en el mismo tenor que el planteamiento de Zafra, continuando así con las prerrogativas críticas que ciertos feminismos críticos han perseguido siempre, ahora en la intersección con la cibercultura y pensando en el espacio digital como un lugar de disputa de poder y control.

Participamos como sujetos desde el lenguaje y desde la cultura, no podemos desligarnos de una serie de códigos; podemos alterarlos, resistirlos, pero no desaparecerlos para instaurar otros. Estas contaminaciones en ese proceso de negociación están directamente relacionadas con una resignificación semántica que implique, con suerte, un posicionamiento político. El papel del sujeto como receptor, intérprete y, según el caso, perpetuador o expropiador de definiciones, será fundamental para entender el lenguaje como posibilitador y no solo como armazón que siempre marca la diferencia. Las reapropiaciones semánticas son posibles, y son también claramente políticas. En este sentido, el que el espacio *online* sea exclusivamente un espacio de representación deliberado abre muchísimas posibilidades en términos de resistencia desde sus posibilidades de multiplicidad semántica y de complejidad interpretativa.

El lenguaje, cargado políticamente como discurso, se convierte en el sitio de construcción y representación subjetiva, pero también en el de la resistencia. El lenguaje precede, sucede y, en algún momento, es habitado por el sujeto, pero este nunca posee realmente este lenguaje, lo cual implica que los campos del poder y de la cultura no están agotados, porque este mismo discurso es inagotable. Hay una potencialidad en las palabras que se cargan, se vacían y se recargan semánticamente, dotando así a espacios de representación en los que estos juegos son evidentes y deliberados, como la literatura o la existencia *online*, de un potencial

político eficaz: “Language cannot be neatly associated from social living; it is always contaminated, interweaved, opaquely coloured by layers of semantic deposits resulting from the endless processes of human struggle and interaction” (Selden *et al.*, 2005: 146). Al encarnar el lenguaje en sujeto, las interpretaciones nunca se fijan, así los significados potenciales de cada palabra se muestran posibles en cada interpretación.

El espacio *posthumano* se ha convertido en un sitio privilegiado para inscribir esa red de representaciones, si se asume que este lugar de enunciación, que construye identidades a partir de sus narrativas, puede funcionar desde su potencial ético y político para no replicar las dinámicas hegemónicas del sujeto metafísico, que se construye a costa del otro. Estas representaciones pueden reestructurar, desde distintos flancos, la definición de eso “humano” que cada vez se antoja más caduco e insuficiente. Para el posthumanismo crítico y su intersección con los estudios de género, la tecnología es integral a la identidad humana, existe una unión inseparable entre subjetividad y técnica, así que desde esta perspectiva teórica se replantea el concepto de subjetividad, ya que se propone como un ensamblaje que coevoluciona con máquinas y animales, siempre en devenir, desde su estatuto de relato en construcción. ¿Qué posibilidades éticas, estéticas y políticas pueden vislumbrarse si se asume esta perspectiva teórica? Si incluso lo “humano” deja de ser fijo, ¿puede lo posthumano y su inscripción al espacio digital proveer las narrativas para resistir la hegemonía que se habita en el espacio análogo? Las representaciones artísticas, como lo son las literarias, las plásticas o las cinematográficas, enriquecen la variedad de narrativas que se entretajan en la construcción y el contenido de la identidad. Ante la pobreza y la estaticidad de las categorías identitarias, además del precio que se cobran en la abyección de la alteridad, los territorios de representación que asumen su condición contingente, abren oportunidades y facultades para encarar y entrar en constante revisión, relectura y reinterpretación de las estructuras

hegemónicas que habitamos, para así, quizá, reescribirlas y fundar nuevos lugares de enunciación.

Los posicionamientos éticos y políticos son centrales y fundamentales para los estudios posthumanistas críticos, al igual que lo fueron para los estudios y posturas teóricas que posibilitaron su génesis y consolidación dentro del panorama disciplinar contemporáneo. El adjetivo “críticos” enuncia una continuidad con la teoría y los estudios de este tipo que comenzaron su recorrido, por decirlo con Mieke Bal, en el postestructuralismo después de los giros lingüístico y subjetivo.

It is important to stress that critical posthumanism involves both an engagement with the present (and its future projections) and a rereading of traditional Western ways of making sense of the world and 'our' place in it -even though it is precisely the collective nature of the pronoun “us” and the possessive “our” that have been and continue to be challenged by critical posthumanism (Herbrechter *et al.*, s. f.: 5).

Como puede apreciarse en la definición anterior, el componente ético y político en estos planteamientos es fundamental, como lo ha sido en los estudios precursores de esta línea. Se apuesta por buscar representaciones culturales que interpelen y negocien con la definición moderna androcéntrica y antropológica, delineando posibilidades posthumanas de un relato identitario inacabado, que ya no busca ser el centro del eco/tecnosistema simbólico, sino llevarlo al límite, abandonando incluso su estatuto de individualidad para sumarse a la multiplicidad física, biológica, semántica y digital.

La esperanza que ha abierto cada giro (lingüístico, subjetivo, tecnológico, digital) siempre ha traído consigo dos posibilidades: la de perpetuar significaciones que producen relaciones injustas o la de resistir, revisar, releer y reescribir desde posiciones críticas. La resistencia coexiste siempre con la opresión. Así, las representaciones culturales posthumanas están redefiniendo lo humano y

su recorrido semántico. La ficción especulativa, el discurso ecofeminista, el *cyberpunk*, las distopías latinoamericanas escritas por mujeres, por ejemplo, ofrecen definiciones mucho más interesantes de lo que puede ser la subjetividad contemporánea en un marco de representación que ya deja atrás la arrogancia y superioridad del modelo humano universal. Esta resistencia es también una búsqueda ética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Braidotti, R. y Hlavajova, M. (eds.) (2018). *Posthuman Glossary*, Londres, Bloomsbury Academic.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa.
- (2019). “A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities”, *Theory, Culture and Society*, 36(6).
- Butler, J. (2002 [1993]). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*, A. Bixio (trad.), Buenos Aires, Paidós.
- Cabruja, T. (2006). “Mentes inquietas / Cuerpos indisciplinados”, en *Corporizar el pensamiento: Escrituras y lecturas del cuerpo en la cultura occidental*, M. Torras (ed.), Pontevedra, Mirabel Editorial.
- Haraway, D. (2020). *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*, H. Torres (trad.), Bilbao, Consonni.
- Herbrechter, S. et al. (2022). “Critical Posthumanism: An Overview”, en *Palgrave Handbook of Critical Posthumanism*, Londres, Palgrave Macmillan.
- Hester, H. (2018). *Xenofeminismo. Tecnologías de género y políticas de reproducción*, H. Salas (trad.), Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- Mouffe, C. y Laclau, E. (1987). *Hegemonía y estrategia socialista: Hacia una radicalización de la democracia*, S. Laclau (trad.), México, FCE.
- Nayar, P. K. (2014). *Posthumanism*, Cambridge, Polity.

- Sáez, B. (2007). “Formas de la identidad contemporánea”, en *Cuerpo e identidad: Estudios de género y sexualidad I*, Barcelona, UAB.
- Selden, R. *et al.* (2005). *A Reader’s Guide to Contemporary Literary Theory*, 5a ed., Londres, Pearson Longman.
- Zafra, R. (2019). *Ciberfeminismo*, Madrid, Holobonte.
- (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*, Madrid, Fórcola.

ASCUAS INDÓMITAS Y POTENCIA COMUNAL:
RE-ENACTMENT Y LA REINVENCIÓN DE LA MEMORIA
MIGRANTE

SERGIO RODRÍGUEZ-BLANCO

¿Quién tiene el poder de decidir qué historias deben ser contadas y cuáles deben quedar en la oscuridad? Esta pregunta sobre el control de las narrativas visuales ha sido el motor detrás de las prácticas disruptivas de artistas que, con su obra, desafían los regímenes de visibilidad y rehacen nuestra comprensión del mundo que habitamos.

Una práctica estética ha adquirido relevancia creciente en la esfera artística y teórica: el *re-enactment* como estrategia estética de subversión y resistencia, que podemos relacionar con la mirada *queer* decolonial que ya activaba en 1987 Gloria Anzaldúa (2016) en *Borderlands/La frontera: The New Mestiza*. A través de la reinterpretación y reactivación de eventos pasados, el *re-enactment* no solo trae a la superficie fragmentos olvidados o marginados de la historia, sino que también cuestiona los encuadres escriturarios que conforman nuestras visiones del pasado y del presente. Figuras como Marina Abramović, Francis Alÿs, Santiago Sierra, Eileen Cowin o Suzanne Lacy han destacado por su uso del *re-enactment* como herramienta creativa y han demostrado cómo el *re-enactment* puede convertirse en un acto de autorreflexión artística, empoderamiento y reescritura de la memoria en colaboración con comunidades excluidas que, al retomar momentos del pasado, pueden reconfigurar la memoria

colectiva, resignificar su experiencia y desafiar las representaciones impuestas por el poder dominante.

En esta genealogía se inscribe la instalación colectiva y *performance* pirotécnica *El Juicio Final* (2019–2020), dirigida por la artista transdisciplinaria Adela Goldbard en colaboración con miembros de la comunidad migrante de La Villita, en Chicago. A partir de documentos, hemerografía, testimonios recogidos por Goldbard (2023) y trabajo colaborativo y comunitario, la pieza es un *re-enactment* que reescribe la historia reciente del barrio y subraya las luchas activistas de sus habitantes para subvertir una dinámica racista de gentrificación, que, en una operación inversamente proporcional, como se abundará más adelante, ha tratado de expulsar a los habitantes no blancos, al tiempo que el colorido de muros y murales se capitaliza desde la hegemonía como un elemento exótico de plusvalía. La pieza también reivindica de forma autocrítica un rechazo a los machismos de la cultura mexicana y el modo en que las mujeres mexicanas y chicanas repudian, como ya lo escribió Anzaldúa, cualquier yugo de género, quizá con mayor determinación cuando han tenido que atravesar la frontera, o cuando son herederas de ese cruce que realizaron sus madres.

La visión de Anzaldúa sobre la mestiza como una figura que navega entre fronteras y desafía de forma indómita categorizaciones rígidas encuentra eco en las prácticas de *re-enactment* que trascienden límites y se ubican en las grietas del régimen escópico. Anzaldúa, en su legado y su persona, funciona como un elemento detonador para desentrañar, por un lado, el modo en que *El Juicio Final* representa una forma de resistencia, desobediencia y emancipación para la comunidad de La Villita; por otro, abre la puerta para explorar los modos en que el *re-enactment* se convierte en un acto de autoenunciación artística, desapropiación cultural y reconfiguración de lo visible a partir de lo que Goldbard ha denominado “poética de la violencia”: un enfoque artístico que emplea elementos visuales y narrativos que examinan

la violencia desde la misma violencia para crear obras que cuestionen y reflexionen sobre la sociedad, la historia y la cultura.

A medida que la pieza desentraña los hilos que conectan el pasado, el presente y el futuro, emerge un terreno donde las narrativas normativas son desafiadas y donde las posibilidades de ver y ser vistas/vistos se expanden de maneras imprevistas o no siempre previstas. ¿Es posible arrojar luz sobre la riqueza y complejidad de la *performance* colectiva de la comunidad migrante en Chicago? ¿Se puede activar, desde una acción artística, una estrategia decolonial de expresión, resistencia y transformación social?

INSUBORDINACIÓN

Nelly Richard (1994) explora en *La insubordinación de los signos* la tensión que existe entre el recuerdo y el olvido, justo desde la perspectiva estético-política, lo que nos permite visitar aquellos sentidos de pérdida no asimilados, entendidos por la autora como versiones inacabadas en una cultura. Hay una condición de *transición* que “está abierta entonces a ser re-explorada en muchas nuevas direcciones por una memoria cada vez más activa y disconforme” (Richard, 1994: 14). Hacia esa reexploración de la memoria apunta el trabajo de Adela Goldbard con la comunidad de La Villita, expresando esa inconformidad activamente ante un poder que secciona, mutila y rompe esa memoria que ahora parece recuperable.

El *corpus* histórico-nacional que se activa con *El Juicio Final* desafía la narrativa no solo de la historia oficialista, sino la misma forma de entender el pasado como un tiempo congelado, irreversiblemente detenido. Es justamente un modo de comprender la temporalidad que condena la agencia de los sujetos de una comunidad que tiene *otra* historia. Nos salimos de las narrativas oficiales y sus pactos con el modo de producción, para leer

nuevos acontecimientos utilizando la destrucción ritual. Ahora, la desposesión, en lugar de debilitar, es una forma de subrayar la resistencia y la sobrevivencia a través de la catarsis colectiva propiciada por la quema de las estructuras y las consignas: “un alfabeto de huellas a reciclar mediante precarias economías del trozo y de la traza” (Richard, 1994: 15). Esos trozos de los que habla la autora se habilitan productivamente en la operación de explosión y destrucción a la que asistimos en *El Juicio Final*. Escuchamos las voces de los habitantes de La Villita fuera de la dicotomía entre la víctima desempoderada o criminalizada, en un soporte conformado por un nuevo *campo estético* que legitima sus luchas y resistencias. Atestiguamos el rescate de mensajes que vemos aparecer y hacer eco de esas voces, tales como “todos somos migrantes” o “nadie es ilegal”; frases que después vemos arder en la puesta en escena.

En *El Juicio Final*, la práctica artística crítica (Richard, 2011) se realiza desde un lugar de enunciación distinto a aquel que domina las narrativas hegemónicas: el del interior de la propia comunidad. Esto último, si lo conectamos con el pensamiento de Cristina Rivera Garza (2014), nos invita a pensar en una poética desapropiacionista, que da lugar a una exploración donde se involucra “el forcejeo dinámico que emprende el sujeto en contra de identidades impuestas: un proceso que se conoce como de desidentificación” (Rivera Garza, 2014: 43). Es importante abonar a la reflexión con la perspectiva de esta autora mexicana, pues ese desmarcamiento del que habla Richard (1994) se compone también del impulso de trabajo en comunidad que se activa en la obra.

Las historias de lucha y resistencia se involucran con “identidades impuestas por otro para conformar así un estar-en-común dinámico y tenso, en todo caso, inacabado” (Rivera Garza, 2014: 35). Esas identidades impuestas desde la cultura dominante, según la autora, encuentran un punto de contacto con comunidades indígenas cuya lógica se contrapone a aquella del capitalismo globalizado desde su forma de trabajar, lejos de lo singular,

apoyándose en lo comunal. En esa medida, el quehacer en la creación se entiende de otra manera, que es políticamente relevante y se incluye en el potencial crítico del cual hablan tanto Richard como Rivera Garza.

La pieza pone en operación un intento por desclasificar el pasado desde el presente de forma dinámica, haciendo una reescritura de los sucesos, repitiéndolos para imponer una variación donde la voz de los habitantes de una localidad es central.

La obra de Goldbard no solo posee, en ese sentido, una dimensión que busca resistir a la dominación, sino que esta se enriquece al incorporar una idea que para Rivera Garza (2014) es medular: en las formas de escritura contemporánea hay estrategias que sobreponen el trabajo comunitario al valor autorral de la obra en solitario, y esto compone al sentido crítico habitado por la imaginación; así como permite recrear acontecimientos de maneras inéditas, tal como ocurre en *El Juicio Final*, donde subyace una intención por quebrar el sistema autorral y subrayar la práctica conjunta. La pieza cuestiona el dominio que hace “aparecer como individual una serie de trabajos comunales” (Rivera Garza, 2014: 32), y desentraña de forma crítica acontecimientos no contados que tienen valor y le dan sentido a la obra.

Así, somos testigos de la poética de la desapropiación (Rivera Garza, 2014) desde la práctica comunal. Se representan acontecimientos y se actúan de un modo disruptivo desde el soporte y el proceso, que vemos activos en la puesta en escena; ese trabajo del *nosotros* se hace visible en la obra. La comunidad reclama desapropiarse de una historia de desigualdad que sacrificó su bienestar para favorecer a comunidades blancas con parques y naturaleza, en contraposición a las plantas de carbón que configuran el paisaje de La Villita. Encontramos ese trabajo comunal en mensajes como “todos somos migrantes”. Pero no se trata solo del mensaje, sino de quienes lo expresan y cómo lo hacen explotar en la puesta en escena.

El impulso que agrupa las prácticas colectivas aquí mencionadas busca movilizar las fuerzas comunitarias para desarticular, también desde esa trinchera, los discursos hegemónicos a partir de nuevas formas estéticas. La memoria aparece ahora con un carácter abierto que multiplica las posibilidades para ser reexplorada hacia nuevas direcciones y que se construye además reescribiendo el pasado: “Reescribir, en este sentido, es el tiempo del hacer sobre todo con y en el trabajo colectivo, digamos, comunitario e históricamente determinado, que implica volver atrás y volver adelante al mismo tiempo: actualizar: producir presente” (Richard, 1994: 30). En las estrategias de intervención y apropiación articuladas en *El Juicio Final*, se excava, se tacha y se copia sobre esas narrativas hegemónicas del migrante como el otro excluido, de modo que se reescriben nuevas narrativas. Cuando la comunidad de La Villita nos dice “nadie es ilegal”, lo hace a través de una puesta en escena que reescribe acontecimientos para hacerlos arder: esa es su manera de reconfigurar el pasado y producir presente.

Justo para subrayar la importancia de contribuir críticamente a pensar en el *hacer en comunidad*, Rivera Garza (2014) se refiere al contexto necropolítico donde la valoración de lo individual por encima de lo comunal es una estrategia capitalista que se ha radicalizado. Achille Mbembe (2019) define y explora la necropolítica en el contexto contemporáneo, explicando el modo en que la soberanía pone filtros para el tránsito ciudadano, fronteras cuyos límites se trazan por clasificaciones que deciden sobre la salud y la mortalidad. En esas delimitaciones encontramos justificación a la polvareda tóxica que cubrió La Villita, a pocas horas del asombro producido por el anuncio de la pandemia mundial: el pacto entre el hipercapitalismo, el Estado y los medios de comunicación parece decidir que la salud de esa comunidad no es prioritaria y que sus vidas son desechables.

Mbembe (2019) se remonta a la ocupación colonial de África en el siglo XIX para explicar el contexto necropolítico, y lo vincula

con la adquisición, con la delimitación y con el “hacerse con el control físico y geográfico” (Mbembe, 2019: 43), todas ellas operaciones características de ese momento histórico que continúan apareciendo en el presente como fantasmas. En ese registro, percibimos “la existencia del Otro como un atentado a la propia vida” (Mbembe, 2019: 24); lo que deriva en innovaciones tecnológicas que civilizan formas de matar guiadas por una “selección de razas” (Mbembe, 2019: 36). Las personas se clasifican según categorías para aprovechar sus recursos, en este caso quizás deportarlas después de ese aprovechamiento, y además para la “producción de una amplia reserva de imaginarios culturales” (Mbembe, 2019: 45).

Justo esos imaginarios se fracturan en el trabajo de Adela Goldbard a través de estrategias estéticas que constituyen una práctica artística que además de *crítica* podría denominarse comunal. En la obra se poetizan formas de trabajo colectivo cuyos orígenes apelan, como mencionamos, a las formas sociales de las comunidades indígenas mesoamericanas, donde se pone en práctica la creación y la recreación “en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad, y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy” (Rivera Garza, 2014: 36). Desde esa contraposición propuesta en *El Juicio Final*, intentan romperse en el presente los silencios del pasado.

INMERSIÓN

El Juicio Final es una instalación inmersiva y un *performance* pirotécnico, dirigidos, producidos y diseñados por la artista transdisciplinaria Adela Goldbard en colaboración con miembros de la comunidad migrante mexicano-americana de La Villita, en Chicago. La pieza integra utilería a gran escala, juegos pirotécnicos, artefactos explosivos controlados y una dramaturgia en cuatro actos que retoma la estructura –y algunos

fragmentos originales— de la que fuera la primera obra de teatro occidental representada en el México actual, escrita en náhuatl por fray Andrés de Olmos en el siglo xvi para conquistar espiritualmente a los indígenas y convertirlos al catolicismo. A partir de documentos, hemerografía, testimonios recogidos por Goldbard y trabajo colaborativo y comunitario, la pieza reescribe la historia reciente del barrio, subrayando las luchas activistas de sus habitantes para subvertir una dinámica racista de gentrificación que, en una operación inversamente proporcional, expulsa a los habitantes no blancos, al tiempo que el colorido de muros y murales se capitaliza como un elemento exótico de plusvalía.

En una primera fase de *El Juicio Final*, entre el 27 de agosto y el 23 de noviembre de 2019, las maquetas a gran escala realizadas a mano por artesanos para replicar el barrio ubicado a unos pasos del centro de Chicago (el icónico arco de Little Village, una chimenea, una cafetería, un centro comercial, una casa, una patrulla, un carrito de paletas) fueron exhibidas en Gallery 400 de la Universidad de Illinois en Chicago, acompañadas de algunos diálogos de la obra teatral registrados en audio. El culmen de la pieza se dio, sin embargo, en una segunda fase la noche del 10 de octubre de 2020 en La Villita Park cuando lo que originalmente iba a ser una obra de teatro se convirtió, debido a las restricciones de la pandemia por covid-19, en una filmación al aire libre en el espacio público, pero sin personas presentes. La puesta en escena duró hasta las 6:30 horas y narró la lucha de resistencia de una comunidad. Esa noche de viento, los reclusos de la Prisión del Condado de Cook, la tercera más grande de Estados Unidos, ubicada justo detrás del parque, acaso vieron los juegos pirotécnicos aéreos desde sus pequeñas ventanas. Lo mismo hicieron los vecinos de La Villita desde sus casas.

La pieza activó una crítica a la especulación, la deportación y las injusticias medioambientales a medida que las detonaciones

controladas iban haciendo estallar las estructuras de madera y cartón: así ardió una ficticia cafetería *hipster* fruto de la gentrificación; se destruyó la reproducción del Discount Mall que vendió durante años productos mexicanos, pero fue comprado por especuladores; se derribó a punta de explosivos la maqueta a escala real de la chimenea de la antigua planta de carbón que estaba en pie cuando se creó la dramaturgia –y que también fue recientemente demolida–, y ardió una camioneta de la *border patrol* en medio de un partido de fútbol que en la dramaturgia se convierte en una redada contra indocumentados que a la vez funciona como momento de reivindicación comunitaria y de protesta para los vecinos del barrio.

El fuego y la pirotecnia en la recreación de eventos reales fueron utilizados por Goldbard en piezas anteriores para performatizar la violencia plasmada en los medios de comunicación y crear viñetas que quedan documentadas en video y fotografía.² La estrategia es el *re-enactment*, una noción performativa que busca la réplica, la reproducción o la reconstrucción de un hecho, un periodo, un acontecimiento mediante recursos de la visualidad. En la obra que nos atañe, una diferencia fundamental con trabajos previos de Goldbard es que ahora el evento no se recreó únicamente mediante documentación hemerográfica, sino que las notas de prensa, los posts en redes sociales, los reportajes o las imágenes fotoperiodísticas recopiladas se suman a las conversaciones, reuniones y *workshops* de arte organizados por Goldbard con miembros de la comunidad como profesoras, estudiantes, líderes comunales y artistas locales, de modo que fueron los mismos vecinos de La Villita los que coparticiparon en la narración de su historia.

² Entre ellas, *Helicopterazo* (Centro Cultural Manuel Gómez Morín, Querétaro, 2013); *Paraalegorías* (Tultepec, Estado de México, 2013-2015); *Misión Cumplida* (Galería Gil/Zárate, Ciudad de México, 2016); *A World of Laughter, A World of Fears* (Pomona College, Claremont, California, 2017).

REINVENCIÓN

La obra de teatro pirotécnico estaba programada originalmente para representarse el 11 de abril en La Villita Park, pero fue aplazada a causa de la emergencia sanitaria de covid-19 para proteger, según las autoridades, la salud de los habitantes. Es paradójico que ese mismo día, la empresa Hilco Redevelopment Partners demoliera la chimenea en desuso de una antigua central eléctrica a base de carbón que seguía en pie como recuerdo de las protestas barriales pasadas y de la historia tóxica de Chicago. En mitad del confinamiento sanitario, el barrio se quedó sin su obra de teatro, pero en su lugar amaneció bajo una capa de polvo tóxico.

El Juicio Final fue representado seis meses más tarde en medio de las restricciones de la pandemia. La pieza logró rearticular cabalmente los requisitos que según Francisco Tomsich (2014) activan del potencial político del *re-enactment*.³ El primero es la cercanía temporal del evento replicado. *El Juicio Final* atraviesa, sin duda, la problemática migratoria para la que fue concebida la pieza en Chicago, pero además quedó traspasado por la situación excepcional que se vivió mundialmente a lo largo de 2020. Más allá de una crisis sanitaria, se ha detonado lo que Naomi Klein (2007) denomina un *estado de shock*: “un momento en el que se produce una pausa entre acontecimientos que se están sucediendo a gran velocidad y la información existente acerca de ellos” (Klein, 2007: 595). Los *estados de shock colectivos* son momentos de trauma en la sociedad provocados por algún tipo de catástrofe, tal como un terremoto, una crisis económica o una

³ En el recorrido historiográfico propuesto por Tomsich (2014), se señalan como textos fundamentales para profundizar en el término de *re-enactment* los catálogos *Life, Once More: Forms of Re-enactment in Contemporary Art* (Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art, 2005), *History Will Repeat Itself: Strategies of Re-enactment in Contemporary Art* (Revolver-Archiv für aktuelle Kunst, 2007), *Re:akt! Reconstruction. Re-enactment. Re-reporting* (fpeditions, Brescia, 2009) y el texto *Perform, Repeat, Record: Live Art in History* (Bristol Chicago, Intellect, 2012).

epidemia, que son utilizados por el sistema económico y político para que la población, en medio del miedo y el caos, llegue a aceptar medidas de control extremas que no habría tolerado previamente, como la mencionada demolición de la chimenea sin medidas de protección para la salud. La filmación de *El Juicio Final* seis meses después de la fecha en que estaba prevista subraya aún más la reescritura del trauma colectivo presente en la propia dramaturgia, y lo actualiza en un contexto de cuarentena extendida que ha agudizado la exclusión.

El siguiente elemento propio del *re-enactment* es que aunque los eventos replicados hayan sido extraídos fundamentalmente de los márgenes de las historias hegemónicas, estos deben postular una noción de universalidad. *El Juicio Final* relaciona dos planos temporales de administración de los cuerpos a través de narrativas del Otro excluido separados por 500 años de diferencia. La obra conecta la época de la Conquista —presente en la estructura de la obra teatral, pero también en elementos como la representación de los especuladores estadounidenses como diablos, o en la recitación de fragmentos originales en náhuatl— con la realidad del siglo XXI de las poblaciones migrantes en Chicago, donde queda en evidencia que la estructura de poder busca alterar a los migrantes de primera generación y asimilar a sus hijos y nietos a la cultura dominante, pero en versión racializada. En este sentido, la pieza traza un vínculo anacrónico de los mecanismos coloniales y los hipercapitalistas.

El tercer elemento para que el *re-enactment* despliegue su potencial político es que la selección de la imagen del pasado no sea aleatoria, sino que esta tenga la capacidad de postular su paradoja por sí misma. El fuego y la pirotecnia, estrategias usadas tradicionalmente por los sacerdotes franciscanos en el siglo XVI durante la Conquista para asustar y evangelizar a las poblaciones indígenas, son revertidas en la puesta en escena, ambientada en la actualidad, donde las explosiones se presentan como un contraataque hacia las estructuras de poder. El uso del fuego

como intimidación al otro –como sujeto paciente– pasa a desplegar una potencia subversiva catártica que abre la posibilidad de estimular la agencia política del sujeto migrante en tanto protagonista de su representación. En ese sentido, la obra pirotécnica activa el cuarto elemento de potencialidad política del *re-enactment*: tener como condición de posibilidad la capacidad de ser dramatizado de forma espectacular.

VISIBILIZACIÓN

Tanto *El Juicio Final* como otras obras de Goldbard proponen una forma de trabajar desde la práctica artística con comunidades donde se reivindica la violencia y la destrucción como estrategias estéticas de resistencia y descolonización frente a la dominación estructurada por el poder político y las fuerzas motrices del mercado.

Esta *poética de la violencia*, como ella misma la ha llamado (Goldbard, 2020), genera en *El Juicio Final* un choque, una explosión, que busca romper los silencios del pasado en el presente. La visibilización requiere de una lucha que no es solo política o legal, sino que aquí se hace sensible en la experiencia teatralizada de lo pirotécnico.

Mediante la puesta en escena, justo esos silencios reivindicados encuentran la materialidad posible en la instalación, el performance y, por supuesto, en la destrucción misma de las maquetas y construcciones que vehiculan hacia una catarsis comunitaria en el plano de lo metafórico.

En este punto reside, quizá, la gran ejecución paradójica que opera en la obra: la pieza se activa justo en un contexto de *shock del capitalismo del desastre* del que habla Klein (2007), cuyo objetivo sería anular la capacidad crítica del sujeto sobre las experiencias que está viviendo; pero a la vez el estado de *shock* provocado por el funcionamiento del sistema neoliberal puede

dar lugar, en el plano creativo, a nuevas subjetividades emergentes que, o bien asumen la lógica capitalista y la dinámica de la empresa, o bien, como sucede en *El Juicio Final*, se rebelan y se cuestionan la homogeneidad del nuevo régimen sensible que invisibiliza aquello que resulta peligroso para el poder (Martínez Fernández, 2014). La pirotecnia como despertar está relacionada con una genealogía artística que pone acento en el aliento de la *estética de choque vanguardista* (Burger, 1974), un tipo de *shock* muy distinto y casi opuesto al que teoriza Klein (2007) en tanto es una fuerza que afirma el potencial liberador del arte como herramienta estética e ideológica de ruptura frente a las prácticas culturales convencionales.

La obra es una exploración de la insatisfacción, la inconformidad y el rechazo de forma creativa y comunitaria, lo que, para decirlo con Nelly Richard (2013), permite también redistribuir un universo de posibilidades, cuya intención no es una transformación total de la realidad social, sino una activación de “vectores de emancipación” (Richard, 2013: 139).

La reconstrucción que hace la comunidad de La Villita de sus propias vivencias e historias no tiene pretensiones de salvación, pero sí pone en funcionamiento la ruptura de la pasividad, para fracturar las representaciones que transmiten solo aquellos sentidos del poder y aquellas narrativas excluyentes basadas en dicotomías que victimizan o criminalizan a las comunidades migrantes. Por ejemplo, la falacia de que la gentrificación es un sinónimo de progreso se evidencia en la obra al enunciar que genera la expulsión de la mayoría de los antiguos vecinos, que ya no pueden costearse la renta en un barrio gentrificado. La obra de Goldbard puede integrarse, sin duda, en la estirpe de prácticas artísticas que Richard (2013) considera propiamente críticas.

Goldbard se ha centrado en su trayectoria, y particularmente en esta pieza, en reafirmar el papel social del arte y la experiencia estética en la construcción de imaginarios críticos. La puesta en escena de *El Juicio Final* enarbola un carácter político-crítico porque se

propone “descentrar los lugares comunes de lo oficialmente consensuado” (Richard, 2011: 141).

Ahora bien, en el entendido de que no es posible encontrar lo político-crítico en una obra por sí misma, Richard (2011) señala que la obra siempre se define en acto y en situación. Es decir, la eficacia crítica de una pieza dependerá “de la particular materialidad de los soportes de inscripción sociales que se propone afectar” (Richard, 2011: 9). Cuando hablamos de afectación, es importante entender los emplazamientos, los marcos y las fronteras que trazan el horizonte de lo político-crítico. Lo que propone la autora franco-chilena es entender qué *marcos de vigilancia* se propone presionar una obra, para ver su potencial de hacer estallar sistemas impuestos. Esos lugares oficialmente consensuados deben ser también descritos e incorporados a la discusión. Será necesario recuperar ciertos fragmentos en la historia de La Villita que permitan adentrarnos en las retóricas oficiales desafiadas con *El Juicio Final*. Si las estructuras metaforizan los espacios del barrio, las frases pronunciadas en la dramaturgia revivirán momentos de lucha que fungirán como mantras.

La destrucción ritual como experiencia estética media entre lo sensible y lo inteligible, para buscar la afectación y reacción frente a una historia de exclusión. La incomunicabilidad de la violencia experimentada por los habitantes de La Villita se adivina en una búsqueda de otras formas expresivas para conducir hacia la catarsis, que derivan en un trabajo creativo y comunal, donde a través del performance, la inmersión y el teatro se da materialidad al trauma para, literalmente, hacerlo estallar por los aires en forma de estructuras de utilería. Lo que está en juego en la práctica descrita es el potencial de recrear experiencias traumáticas para deslegitimar la violencia tanto discursiva como física que aparece en estos eventos y en sus narrativas oficiales.

Las implicaciones racistas, como vimos en el ejemplo de la reciente demolición de la chimenea por parte de Hilco, son múltiples, pero no son nuevas en la comunidad, sino que más

bien reviven experiencias ominosas del pasado. En la misma obra se hace referencia a que hace aproximadamente dos décadas, otra empresa llamada Crawford estaba a cargo de la misma central eléctrica, que emitía sustancias contaminantes derivadas de la planta de carbón. Distintas protestas de comunidades de clase trabajadora denunciaron el racismo ambiental implicado en el hecho de que plantas como esa no se clausuraban, a pesar de ser dañinas para la salud, precisamente porque sus habitantes eran predominantemente latinos. La demora del cierre, por supuesto, causó enfermedades y muertes lentas, invisibilizadas. La puesta en escena de la obra retoma acontecimientos de aquel contexto para actuarlo y recordarlo con fuegos artificiales, petardos y efectos de sonido que derrumban la chimenea como metáfora de la fractura de las tecnologías masivas de opresión. Las maquetas configuran la materialidad de esos soportes de inscripción social, y su destrucción apela a revertir las políticas de la memoria inscritas en retóricas oficiales que excluyen sistemáticamente voces y subjetividades que integran comunidades como La Villita.

Pero la experiencia traumática colectiva va mucho más atrás. Para Goldbard, la violencia de los sacerdotes de la Nueva España apoyada en la dominación colonial es comparable a las tecnologías masivas de dominación contemporáneas. Esto último hace aún más potente la estrategia poética de la violencia para alterar las políticas de la memoria, pues el teatro masivo al aire libre y la intimidación estética implicada en la evangelización de las comunidades indígenas aparecen en *El Juicio Final* de un modo en que los actos pirotécnicos funcionan como apropiaciones de tradiciones mexicanas y latinoamericanas relacionadas con la catarsis, la purga o la protesta en rituales colectivos que se traen al presente.

En ese sentido, al ver la obra, al presenciar el estallido de las piñatas con forma de coronavirus compradas en el mercado del barrio, al observar el apaleamiento de los especuladores de

cartón, al oír al personaje que habla en *spanglish*, pero conoce y se reconoce en el pasado de su comunidad, la instalación inmersiva nos coloca en un lugar que redistribuye lo sensible en el sentido que Jacques Rancière (2019) señala como activación de lo político, y hace visible una memoria social disidente que desafía narrativas oficiales. Esta operación estético narrativa activa afectos y representaciones que desarticulan los *marcos de vigilancia* (Richard, 2011) que la propia práctica artística se propone afectar: la violencia de Estado en un sentido transhistórico (la Conquista, la deportación), el poder del mercado (la gentrificación, la especulación inmobiliaria, la exotización) y, en definitiva, el silenciamiento de la desobediencia.

MERCANTILIZACIÓN

La práctica transdisciplinar de Adela Goldbard busca trascender fronteras epistémicas para dar lugar también a nuevas formas de conocimiento para pensar en vocabularios aún no imaginados. Esto último, en palabras de Mabel Moraña (2014), tiene el potencial de abrir un espacio que exista “sobre las ruinas de las estructuras disciplinarias de la modernidad” (Moraña, 2014: 149). Pensar en la destrucción como estrategia estética abona a una cristalización de procesos sociales emancipadores que se componen de subjetividades múltiples y materiales simbólicos donde la obra, que es también un producto cultural, surge y se proyecta en comunidad.

Moraña (2014) propone, pensando específicamente en el contexto latinoamericano, la necesidad de un tráfico de producciones culturales que permitan circular significados que buscan reconocimiento y legitimación. Las historias de lucha y resistencia de La Villita pueden integrarse en una propuesta que busca herramientas crítico-teóricas para abarcar nuevas formas de subjetivación y acción social; alertando de que

aquello que es legible siempre es susceptible a la mercantilización. En esa medida, se encuentra en *El Juicio Final*, entendida como manifestación creativa transdisciplinar, un potencial de reinventar.

Una memoria que no sea la memoria pasiva del recuerdo cosificado, sino una memoria-sujeto capaz de formular enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente para hacer estallar el tiempo-ahora retenido, y comprimido en las partículas históricas de muchos recuerdos discrepantes y silenciados por las memorias oficiales [Richard, 1994: 32].

Adela Goldbard apuesta, en definitiva, por una poética de la violencia para rearticular las políticas de la memoria, una memoria porosa y flexible. De esa forma resiste a una “empresa de desmemoria” (Richard, 1994) que justo intenta borrar estos impulsos con su estrategia totalizante. La pieza reescenifica los fragmentos inconclusos y, esa operación de *re-enactment* donde el futuro se traza en la destrucción a base de fuego y los explosivos, lleva implícita una variación que es inherente a toda repetición. En la variación que propone *El Juicio Final* hay un potencial político-crítico que descentra lugares de enunciación y amenaza, desde lo comunal, “sistemas cerrados y jerárquicos que viven y predicen el privilegio, el prestigio, y el mercado” (Rivera Garza, 2014: 44). En ese sentido, es importante subrayar que la práctica artística crítica (Richard, 2011) no pretende en sí misma una transformación total del sistema pues su resistencia es estética y desde ahí busca emprender un camino que permita interrumpir o des-pensar ciertos modelos, precisamente, para desafiarlos, abandonando una mirada totalizante y vertical, para favorecer la horizontalidad y lo fragmentario de la experiencia, sin miedo a utilizar la destrucción como potencia creadora.

DESOBEDIENCIA

En el espíritu de Gloria Anzaldúa como mujer mestiza *queer*, *El Juicio Final* se convierte en un espacio de encuentro y mezcla de identidades. Al igual que Anzaldúa desafió las categorías binarias y se situó en los márgenes, esta pieza permite a la comunidad migrante explorar sus propias *borderlands*/fronteras, donde las identidades raciales y culturales convergen y resisten. El concepto de “hacer en comunidad”, propuesto por Cristina Rivera Garza (2014), encuentra aquí resonancias con el potencial subversivo que plantea Anzaldúa. La comunidad de La Villita no solo se apropia colectivamente de su historia, sino que la reescribe a través de la destrucción creadora, cuestionando el sistema impuesto por la cultura hegemónica y subrayando la importancia del trabajo en conjunto.

La instalación inmersiva y la performance pirotécnica *El Juicio Final* se erigen, en este sentido, como una declaración artístico-performática por parte de la comunidad migrante mexicano-americana de La Villita en Chicago. Al mirar desde la lente de Gloria Anzaldúa, esta obra desafía las políticas de visibilidad, revive tensiones históricas y contribuye a la emancipación de una comunidad racializada que se encuentra en los márgenes de las narrativas dominantes.

No solo desde la perspectiva racial, sino también desde la dimensión de género, el enfoque *queer* de Anzaldúa se refleja en el papel protagonista de las mujeres como activistas y colaboradoras en *El Juicio Final*. La performance se convierte en una plataforma para que las voces femeninas, muchas de las cuales han experimentado violencia machista en México, encuentren un espacio para la autoexpresión y la resistencia. En tanto rechaza los roles tradicionales de género y da visibilidad a las luchas y las historias de estas mujeres, la obra contribuye a una narrativa indómita que desafía tanto las normas de género de la comunidad hegemónica como las de la comunidad minorizada: la performance representa

momentos de protesta y resistencia liderados por mujeres, desafiando así las nociones convencionales de poder y autoridad e invirtiendo los roles tradicionales de género.

En este proceso, Adela Goldbard no solo reescribe la historia de La Villita, sino que también rompe con las formas tradicionales de creación artística. Su obra, lejos de ser un producto autoral en solitario, es el resultado de un esfuerzo colectivo que desafía las categorías establecidas de propiedad intelectual y producción cultural. Como propone Mabel Moraña (2014), es necesario imaginar vocabularios nuevos que trasciendan las disciplinas de la modernidad y permitan a las comunidades articular sus propias experiencias desde la colectividad. Anzaldúa lo hace al reivindicar a la mestiza como una figura liminal, mientras que Goldbard abre un espacio para que las comunidades articulen sus propias experiencias desde la colectividad. *El Juicio Final* es precisamente eso: un espacio donde lo comunal supera lo individual y donde la memoria colectiva se reconstruye desde los escombros

Lo que queda tras las cenizas no es solo el eco de las explosiones, sino las ascuas de una comunidad que se niega a ser silenciada. La historia no se repite de manera cíclica, sino que se transforma en cada acto de resistencia. Al final, la pregunta persiste: ¿es la destrucción el único camino hacia la liberación, o es posible imaginar una forma de desobediencia que no solo se desapropie, sino que también encienda nuevas posibilidades para el futuro? En un mundo donde el pasado a menudo se utiliza para justificar la exclusión, Goldbard y la comunidad de La Villita nos obligan a reconsiderar qué significa verdaderamente resistir y, sobre todo, qué debemos dejar arder para imaginar un presente distinto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anzaldúa, G. (2016). *Borderlands / La frontera*, Madrid, Capitán Swing.

- Burger, P. (1974). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península.
- Goldbard, A. (2020). “Masterclass 3: Políticas de la memoria / Poética de la violencia”, Módulo I de *Inoculaciones. Comunicación, crítica y pandemia*. Disponible en <https://bit.ly/2IHZbvM>
- (2023). *Rebelión en el otro México: El Juicio Final*, Chicago, UIC Gallery 400 y Universidad Iberoamericana.
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Martínez Fernández, A. (2014, diciembre). “La escritura del shock. Crisis y poesía en España”, *Kamchatka*, 4. Disponible en <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4294>
- Mbembe, A. (2019). *Necropolitics*, Durham, Duke University Press.
- Moraña, M. (2014). *Inscripciones críticas. Ensayos sobre cultura latinoamericana*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Rancière, J. (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*, México, FCE.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- (2011). “Lo político en el arte: arte, política e instituciones”, Universidad Arcis. Disponible en <https://bit.ly/3f3zTV7>
- (2013). *Crítica y política*, Santiago de Chile, Palinodia.
- Rivera Garza, C. (2014). “Desapropiadamente: escribir con otros hoy”, en *Escribir no es soledad*, Material de Lectura, México, UNAM.
- Tomsich, F. (2014). “De qué se repite, cómo y por qué. Modelos de *re-enactment* en el arte contemporáneo y actual: un panorama crítico”, *Revista Museo*, 1(1).



CRÍTICA DE LA CULTURA DIGITAL

GREENWASHING DATA EN TIEMPOS INSOSTENIBLES: ALGUNAS IDEAS SOBRE ECOIMPOSTURAS, CENTROS DE DATOS Y DATA BLINDNESS¹

PAULO GATICA COTE

0. ADVERTENCIA

Etimológicamente, la palabra *advertencia* posee un innegable atractivo. Su raíz encierra un significado poderoso: *vertère* (girar, dar la vuelta o también, según el *Diccionario de la Lengua Española*, derribar, cambiar, convertir). Además de la convención canonizada –la advertencia al lector o al público–, habría que considerar, por un lado, su sentido más metafórico: la libertad que ofrece para dar la vuelta a un argumento que se presenta ineludiblemente lineal en su puesta en página. Por otra parte, la advertencia remite a una expresión anglosajona cada vez más presente en contenidos audiovisuales y de otra índole: *trigger warning* o aviso de contenido.² Así pues, aun a riesgo de convertir este apartado introductorio en una especie de prólogo a una obra que nunca comenzará del todo, he de advertir que intentaré socavar –¿derribar?– el consenso discursivo con el que se ha teñido de verde cualquier mínima reflexión sobre la cibercultura.

¹ Este trabajo forma parte de las actividades del proyecto de investigación “Estéticas de la obsolescencia: elementos para el análisis de las relaciones entre literatura y nuevos medios” durante el periodo de disfrute de una Ayuda Juan de la Cierva Incorporación (IJC2020-044411-I) financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR.

² De acuerdo con el *Cambridge Dictionary*, este sustantivo se refiere a “a statement at the beginning of a piece of writing, before the start of a film, etc., warning people that they may find the content very upsetting, especially if they have experienced something similar”.

Ahora bien, acerca de este tema, conviene recordar que, desde mi posición en el campo académico, apenas es posible apreciar las capas superficiales del fenómeno. Lo observable, en cierto modo, ya ha pasado; los “adelantos” nunca son sincrónicos ni universales: se impone la especulación para hablar del presente y proponer “otro modo de conocimiento”, que “se mueve en el como si, el imaginemos y el supongamos” (Ludmer, 2010: 10). Entonces, ¿por qué especular/escribir sobre límites imperceptibles y obsolescencias múltiples? ¿Por qué no aceptar la incapacidad de trascender una descripción precaria de la realidad “tal como la conocemos y experimentamos”?

Precisamente, en esta fórmula final tan manida reside uno de los ejes del presente texto: aparte de la inquietud que me provoca una homogénea primera persona del plural, parca en matices y rica en visiones hegemónicas sobre un tipo de sujeto/subjetividad, queda claro que lo más real de las infraestructuras digitales se halla en lo que no conocemos ni experimentamos de manera directa. Sin ir más lejos, los centros de datos –entiéndase la economía, la política, la sociedad, la cultura del dato– parecen pensados para ser vistos e interpretados fuera de campo: se sabe que están ahí porque vemos sus efectos, los indicios, los resultados de su aplicación, aunque en general convertidos en guarismos o en normativas y, con fortuna, denunciados por grupos activistas, pese a la tibia cobertura mediática. Por esta razón, me propongo realizar en este ensayo una suerte de “lectura en contrapunto” similar a la que planteara Edward Said en su archiconocido análisis de la novela de Jane Austen, *Mansfield Park*. En *Cultura e Imperialismo*, Said explica que:

hoy debemos leer las grandes obras canónicas y tal vez el archivo completo de la cultura europea y norteamericana premoderna y moderna haciendo el esfuerzo de señalar, extender, y dar énfasis y voz a lo que allí está presente en silencio, o marginalmente, o representado con tintes ideológicos [Said, 2001: 121].

Si bien dicha estrategia de lectura está plenamente asentada en los estudios literarios y culturales, detecto en las reflexiones en las que aparece cualquier elemento adjetivado como “digital” una constante interpretativa que opera de un modo maniqueo, incapaz de incluir “lo que había sido excluido”. En consecuencia, convendría aplicar la “lectura en contrapunto” a los dispositivos y redes que están diseñando las narrativas e infraestructuras digitales y cognitivas que modelan nuestras subjetividades y, de paso, reivindicar junto a Josefina Ludmer que la crítica también constituye “una forma de activismo cultural” (2021: 315).

Como explica la ensayista argentina, “necesito definir el presente para poder actuar” (Ludmer, 2021: 315); aunque este se haya vuelto complejo, volátil y, en buena medida, extraño. Por eso, ante el volumen de materiales visibles e invisibles que lo atraviesan, me limitaré a dialogar con un corpus fundamentalmente institucional que ha ido consolidando en la imaginación pública no solo un repertorio político-tecnológico verde, sino también una supuesta alternativa discursiva al actual sistema capitalista, que, a fin de cuentas, persistiría en la tradicional senda extractivista, injusta y contaminante del crecimiento del producto interno bruto. Finalmente, me detendré en el limbo inmaterial en el que se ha situado al centro de datos, auténtica clave de bóveda de la digitalidad y uno de los elementos menos “advertidos” a la hora de valorar las consecuencias medioambientales que acarrea su exponencial implantación en el territorio.

1. LAS ENSEÑANZAS DEL SHOCK

El domingo 24 de octubre de 2021 asistí a una sesión doble en el Teatro Central de Sevilla, institución española que ofrece una de las programaciones más solventes y propositivas en el campo de las artes vivas: *Shock 1 (El Cóndor y el Puma)* y *Shock 2 (La Tormenta y la Guerra)*, dirigidas por Andrés Lima y texto de Albert

Boronat, Juan Cavestany, Andrés Lima y Juan Mayorga. Tengo un recuerdo vívido de la primera obra, especialmente de una secuencia histórica reimaginada que pude ver después en YouTube: la famosa historia de un lápiz narrada por Milton Friedman,³ referente del neoliberalismo y de la Escuela de Chicago, en el programa de la televisión pública Free to Choose.⁴ Sin duda, Andrés Lima construye en *Shock 1* una propuesta escénica muy efectiva, pues el espectador observa la sutil –y no tan sutil– coreografía en la que participan, entre otros protagonistas, Estados Unidos, la Operación Cóndor, la Escuela de las Américas, Augusto Pinochet, Jorge Videla, la administración Nixon, Milton Friedman y la terapia de *shock* neoliberal.

Asimismo, a nadie se le escapa la intertextualidad con el célebre ensayo de Naomi Klein, *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, si bien las palabras de la autora han adquirido un difícilmente discutible tono profético por cómo se han desarrollado los acontecimientos a nivel mundial, sobre todo,

³ El actor Juan Vinuesa fue el encargado de representar al economista Milton Friedman ante los Chicago Boys and Girls. La fuerza de la escena me animó a realizar experimentos similares. Por ejemplo, ahora mismo estoy tecleando en la pc del despacho (núcleo Intel Core I7) conectado a la red wifi de la Universidad de Santiago de Compostela. Uso un programa Ms Word del paquete Office. Tengo a la vez abiertas las pestañas del correo institucional usc y el personal de Gmail. Cada pulsión de una tecla me conecta con la materialidad del hardware, cada clic me hace pensar en el software. Aunque no soy ajeno a los procesos de fabricación de estos dispositivos (materias primas, energía, tiempo humano, tiempo profundo...), ni a los sistemas implicados en la visualización de esta página de Word, en su registro y almacenaje en la nube (uso la cuenta en OneDrive proporcionada por mi universidad), no sé apenas nada de las personas que han ensamblado las piezas o han programado los códigos; tampoco de qué minas extrajeron las materias primas ni qué personas las transportaron ni trataron en diferentes plantas. Nada sé de sus condiciones laborales ni de sus historias, pero todas han contribuido a esta ceremonia del procesador de texto.

⁴ Es de sobra conocido que el video se inspiró en el ensayo 1, *Pencil* (1958) de Leonard E. Read. Básicamente, el economista y Premio Nobel cuenta por medio de un lápiz con el que juguetea los intercambios diversos implicados en su producción en una situación de libre mercado, modelo económico que favorece, a su entender, una mayor eficiencia económica, así como supondría un factor clave para lograr la paz y la prosperidad de las naciones. De hecho, Milton Friedman escribió una introducción para la reedición de 1998.

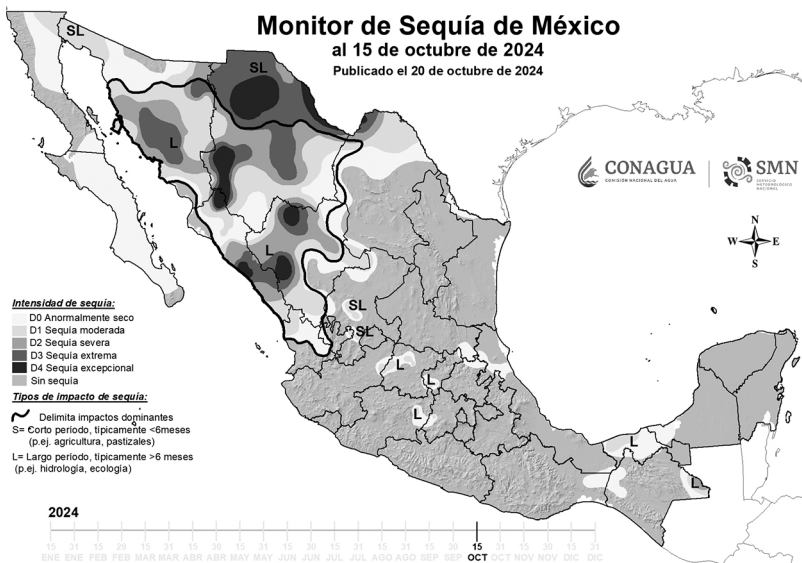
después de la pandemia de covid-19. Según la escritora canadiense:

Los creyentes de la doctrina del *shock* están convencidos de que solamente una gran ruptura, como una inundación, una guerra o un ataque terrorista puede generar el tipo de tapiz en blanco, limpio y amplio que ansían. En esos periodos maleables, cuando no tenemos un norte psicológico y estamos físicamente exiliados de nuestros hogares, los artistas de lo real sumergen sus manos en la materia dócil y dan principio a su labor de remodelación del mundo [Klein, 2007: 30].

Al respecto, no requiere demasiado esfuerzo encontrar varios contrapuntos sumamente choqueantes e iluminadores en cualquier portal de noticias; es más, dado mi interés por el tema, el algoritmo me ofrece a diario una selección de titulares, tuits y otros contenidos bien perfilados –he de reconocer– a tenor de mis búsquedas habituales. El 7 de mayo de 2024 Microsoft anuncia que el estado de Querétaro contará con un centro de datos “a hiperescala” en México. Según el comunicado del corporativo, esta infraestructura “también ayudará a las empresas a alcanzar sus objetivos de sostenibilidad de acuerdo con las prioridades actuales, ya que los centros de datos de Microsoft están diseñados de acuerdo con los principios de sostenibilidad y economía circular”.⁵ Por su parte, a finales de mayo de este año, CNN en español informa que “las autoridades de México han registrado 48 muertes y 956 lesiones relacionadas con el calor desde el 17 de marzo, según cifras de la Secretaría de Salud” (2024). Además, el Monitor de Sequía en México (MSM), instrumento del Servicio Meteorológico Nacional, emite informes

⁵ La lectura de la nota completa no tiene desperdicio como ejemplo de *greenwashing* corporativo, que, además, cuenta con el beneplácito de las instituciones públicas. Disponible en <https://news.microsoft.com/es-xl/microsoft-anuncia-el-inicio-de-operaciones-de-la-primer-region-de-centros-de-datos-de-nube-a-hiperescala-en-mexico/>

periódicos sobre la terrible sequía que sufre parte del territorio mexicano desde 2022. En concreto, el reporte del 15 de mayo de 2024 establece que el 85.5% del estado de Querétaro padece una sequía excepcional (D4) y el 14.5% restante una sequía extrema (D3) o, expresado de otra forma: de los 18 municipios contabilizados de este estado, 17 están en situación de sequía excepcional y 1 de sequía extrema.⁶



Al otro lado del charco, el *Digital Decade Country Report 2023 Spain*, un documento preparado por el gobierno español (en inglés), afirma que las medidas adoptadas para lograr el primer ordenador cuántico en 2025 son las siguientes: la creación de un ordenador cuántico “de alto rendimiento”, de una nube a la que pueda

⁶ Captura de pantalla. El informe íntegro puede consultarse en el siguiente enlace: <https://smn.conagua.gob.mx/tools/DATA/Climatolog%C3%ADa/Sequ%C3%ADa/Monitor%20de%20sequ%C3%ADa%20en%20M%C3%A9xico/Seguimiento%20de%20Sequ%C3%ADa/MSM20240515.pdf>

acceder dicho ordenador y el desarrollo de “útiles” algoritmos cuánticos para enfrentarse a los “problemas de la vida real” (9). Realmente, el texto no aporta muchos más detalles acerca de esos desafíos. En este sentido, a finales de 2023 la web del Barcelona Supercomputer Center anuncia efusivamente el lanzamiento de MareNostrum 5, uno de los superordenadores más potentes de Europa, que “permitirá hacer avanzar la ciencia en todas sus áreas, desde el desarrollo de gemelos digitales del planeta Tierra y del cuerpo humano, hasta [...] el diseño de ciudades más saludables y sostenibles, o la búsqueda de nuevas fuentes de energía, así como de nuevos materiales” (Barcelona Supercomputer Center, 2019). Llama la atención que ese mes de diciembre Cataluña cerró uno de los años más secos de las últimas décadas. De hecho, la Agència Catalana de l’Aigua publicó la siguiente nota en su web oficial:

Els períodes de sequera que Catalunya està vivint de forma cíclica els darrers anys i, que s’estan accentuant degut a la crisi/emergència climàtica, fan necessari que tots els sectors de la societat consolidem i integrem en la nostra activitat diària la cultura de l’estalvi i l’adopció de consums sostenibles. La greu sequera actual que comprèn el període 2021-2023 i que suma més de 36 mesos sense pluges, és la més severa que ha patit Catalunya des que es tenen registres (1905).⁷

Sin duda, importan las metáforas –como supo ver Susan Sontag– e importan los números; esto es, la relación mediada por el lenguaje científico-matemático genera una visión de la emergencia

⁷ “Los periodos de sequía que Cataluña está viviendo de forma cíclica en los últimos años, y que se están acentuando debido a la crisis/emergencia climática, hacen necesario que todos los sectores de la sociedad consolidemos e integremos en nuestra actividad diaria la cultura del ahorro y la adopción de consumos sostenibles. La grave sequía actual que comprende el periodo 2021-2023 y que suma más de 36 meses sin lluvias, es la más severa que ha sufrido Cataluña desde que se tienen registros”. Traducción propia. Nota completa disponible en <https://aca.gencat.cat/ca/laca/campanyes-i-divulgacio/campanyes/estalvi-i-eficiencia-de-laigua/index.html>

climática distanciada e incorpórea. Para la autora de *La enfermedad y sus metáforas*, “las imágenes que describen el cáncer resumen el comportamiento negativo del *homo economicus* del siglo xx” (Sontag, 2003: 65); de manera análoga, cabe interrogarse por las imágenes y metáforas que describirían al *homo economicus* del xxi. En plena pandemia de covid-19, las olas vinieron para desmaterializar los afectos, los cuidados y los cuerpos de personas mayores abandonadas a su suerte en residencias, así como “doblegar la curva” no entendía de precariedad ni de economía informal. El imaginario patológico del *homo economicus* debía ser reformulado: de un autoproclamado espacio libre de enfermedades se ha pasado a un espacio libre de contactos indeseados-improductivos, de humos y de residuos. Más que la enfermedad, la imagen de su utopía tiene que ver con la higiene, con la normalización de la excepcionalidad y con un sistema inmune entrenado para combatir amenazas externas a un cuerpo de alto rendimiento económico, energético y semiótico.

En suma, ¿cómo se podrían resensibilizar los datos y las variables? ¿Qué es la sexta gran extinción sino un presente continuo peligrosamente metaforizado? ¿Hay alternativa a la “doctrina del *shock* digital” que ha dominado el debate pandémico y pospandémico, “en el sentido de que la crisis sanitaria ha sido la oportunidad perfecta para reforzar nuestra dependencia de las herramientas informáticas y desarrollar muchos proyectos económicos y políticos previamente existentes” (Écran total, 2020: 16)? Lógicamente, no es este el lugar para comentar pormenorizadamente los caminos recorridos hasta alcanzar, en palabras de Bruno Latour, el “nuevo régimen climático”: “la situación presente, cuando el cuadro físico que los modernos habían considerado como seguro, el suelo sobre el cual se había desarrollado siempre su historia, se ha vuelto inestable” (2017: 16). En un momento dado, cambió la relación con una supuesta exterioridad –la naturaleza– y empezaron a cobrar protagonismo procesos metabólicos que iban dejando sus particulares huellas dentro

y fuera del ser humano. Sin necesidad de comprender los principales parámetros que determinarían, según el Stockholm Resilience Center, la superación –dramática y, quizá, irreversible– de los nueve límites planetarios establecidos,⁸ se sabe con mayor o menor rigor que se presenta ante el ser humano un manifiesto desafío para la supervivencia de una forma de vida/habitar (en) el planeta.

2. BREVE EXCURSO SOBRE GREENWASHING Y SOLUCIONISMO TECNOLÓGICO

Aun cuando *greenwashing* o ecopostureo son palabras cada vez más familiares en el vocabulario político y, en menor medida, aparecen en la conversación pública y cotidiana ligadas a una visión instrumental-marquetiniana de la sostenibilidad, se echa en falta su inclusión en los diccionarios más habituales en español. De modo excepcional, el 31 de julio de 2020 Fundéu RAE explica algunas alternativas válidas en español para evitar el extranjerismo *greenwashing*: ecoimpostura, lavado de imagen verde –opción preferida–, ecopostureo –considerada más coloquial–, impostura verde o impostura ecológica.⁹ En cambio, el *Cambridge Dictionary* sí incluye una definición del término en inglés: “behaviour or activities that make people believe that a company is doing more to protect the environment than it really is”. Por su parte, el *Diccionario Larousse* indica que se trata de un anglicismo no recomendado, así que remite a la palabra francesa “écol Blanchiment” (o “blanchiment vert”): “utilisation fallacieuse

⁸ Los nueve límites planetarios fueron fijados en el artículo “Planetary Boundaries: Exploring the Safe Operating Space for Humanity”: “climate change, ocean acidification, stratospheric ozone depletion, interference with the global phosphorus and nitrogen cycles, rate of biodiversity loss, global freshwater use, land-system change, aerosol loading and chemical pollution” (Rockström *et al.*, 2009).

⁹ En Wikipedia también aparece el término “ecoblanqueo”, seguramente por influencia del francés.

d'arguments faisant état de bonnes pratiques écologiques dans des opérations de marketing ou de communication”.

En cierta forma, se les presupone a estas palabras un poder performativo que las convierta en realidades tangibles y transformadoras. Evocan resistencias a bosques de eucaliptos alineados para facilitar la “cosecha” de madera o movilizaciones –canalizadas a conveniencia en redes sociales– contra basureros, centrales térmicas, minas a cielo abierto o explotación infantil en remotos países. Los propios términos parecen semánticamente centrados en lo discursivo desde una perspectiva “amable” y conciliadora para quien los emplea o los recibe; de ahí que prevalezca el consenso ecológico de las sociedades tardocapitalistas: *trash free*, libre de humos, reforestación, 100% reciclable, economía circular, etcétera.

Claro está, interesa reforzar un consenso discursivo, un léxico hegemónico que solo alcanzaría para describir y analizar superficialmente la situación de los territorios más afectados desde una perspectiva “solidaria” con los intereses de los grupos privilegiados.¹⁰ Incluso cuando las estrategias de *greenwashing* son contrarrestadas por políticas supranacionales –gobernanza global, pacto verde, *green claims* o similares–, estas se suelen centrar en objetos y fenómenos que no cuestionan modelos capitalistas, sino que, en buena medida, los acaba reforzando por el alto valor añadido que suponen para las principales potencias el “tecnosolucionismo verde” y la “economía verde”,

¹⁰ Soy consciente del manifiesto cariz “terrestre” del término, ya que corre el riesgo de invisibilizar la centralidad de las aguas dulces y saladas en este debate. Solo deseo subrayar la lógica discursiva que se aplicaría igualmente a otros niveles. Por ejemplo, se extrapola el bienestar de las clases más altas de un territorio particular a toda la población de una forma análoga a la que ha experimentado el sintagma “clase obrera”, ahora estigmatizado como sujeto político *desdefinido* en comparación con la autodenominada “clase media”, independientemente de las condiciones materiales efectivas. Es decir, actualmente, el compromiso con el medio ambiente, las preocupaciones y reivindicaciones ecologistas son exhibidas en ciertas sociedades como signo de distinción y enclasmamiento que ignora el reparto desigual de la riqueza, de los servicios públicos o de la polución.

sintagmas *greenwashed* e incorporados con total naturalidad a las políticas de izquierda –generalmente socialdemócratas– hace ya varias décadas.

Desde el célebre informe *Los límites del crecimiento* (1972), se han sucedido varias respuestas institucionales públicas y privadas a la crisis ecológica. En julio de 2008 ve la luz *A Green New Deal* (2008), el primer informe encargado por Green New Deal Group y firmado por Larry Elliott, Colin Hines, Tony Juniper, Jeremy Leggett, Caroline Lucas, Richard Murphy, Ann Pettiford, Charles Secrett y Andrew Simms. El documento elaborado por New Economics Foundation llevaba un subtítulo sumamente revelador: “Joined-up policies to solve the triple crunch of the credit crisis, climate change and high oil prices”. Nacido a partir de las necesidades de Reino Unido, este “acuerdo verde” de resonancias roosveltianas consideraba que las claves para evitar el colapso económico y medioambiental se encontraban en promover cambios estructurales de los sistemas financieros nacionales e internacionales, en reformar los impuestos y en invertir de manera constante en energías renovables.

Veinte años después de la importante Conferencia de las Naciones Unidas sobre Medio Ambiente y Desarrollo (la “Cumbre para la Tierra”) que tuvo lugar en Río de Janeiro en 1992, se celebró en la misma ciudad la Conferencia sobre el Desarrollo Sostenible organizada por las Naciones Unidas (Río+20). De ahí resultó un documento de 50 páginas titulado *The Future We Want* (2012), en el que, de acuerdo con su declaración inicial, se renovó el compromiso con el desarrollo sostenible y se promovió la *green economy* para mejorar “our ability to manage natural resources sustainably and with lower negative environmental impacts, increase resource efficiency and reduce waste” (2012: 11). El tercer apartado del texto, dedicado exclusivamente a la “economía verde en un contexto de desarrollo sostenible y erradicación de la pobreza”, presenta, en mi opinión, una novedad interesante respecto a la conferencia de 1992: por un

lado, se supera la vaguedad léxica de esta –tecnologías ecológicas racionales o eficientes– y se menciona el papel de las TIC, la innovación, la cooperación tecnológica y el intercambio de *know-how* (2012: 11-13) para alcanzar ese futuro deseado; por otro, se consolidan la economía verde y el “crecimiento verde” dentro del Programa de las Naciones Unidas para el Medio Ambiente (PNUMA),¹¹ así como se patrocinan otras estructuras supranacionales como Global Green Growth Institute y Green Growth Knowledge Partnership.

Entre las iniciativas más destacadas se localiza, por supuesto, la Agenda 2030 y los 17 Objetivos de Desarrollo Sostenible fijados por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 2015 “para poner fin a la pobreza, proteger el planeta y mejorar las vidas y las perspectivas de las personas en todo el mundo”.^{12 13} No desglosaré el contenido de cada uno de los objetivos ni de las decenas de metas asociadas; sin embargo, el octavo “Trabajo decente y crecimiento económico” es especialmente elocuente en relación con su apuesta por una economía verde: la primera meta de este objetivo afirma claramente que se pretende “mantener el crecimiento económico per cápita” y la cuarta insiste, en sintonía con otras acciones, en “desvincular el crecimiento económico de la degradación del medio ambiente”.

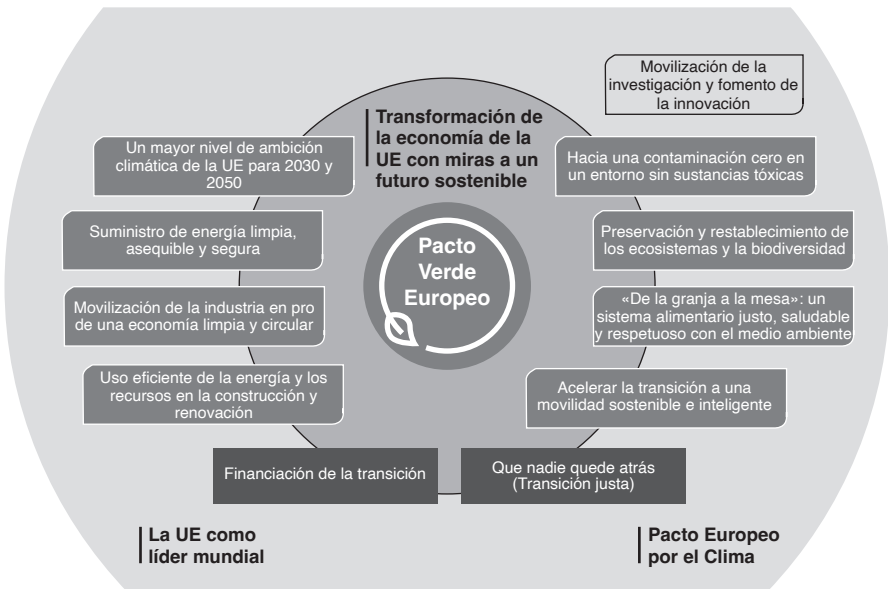
Por su parte, la Comisión Europea presenta el 11 de diciembre de 2019 en Bruselas el *European Green Deal*: “una nueva estrategia de crecimiento destinada a transformar la UE en una sociedad equitativa y próspera, con una economía moderna, eficiente en el uso de los recursos y competitiva, en la que no habrá emisiones netas de gases [...] y el crecimiento económico estará disociado del uso de los recursos” (2019: 2). A diferencia de las iniciativas ya comentadas, aquí se menciona explícitamente el protagonismo de otro sintagma instalado en

¹¹ Previamente la Organización de las Naciones Unidas promovió la Green Economy Initiative (2008).

¹² Disponible en <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/>

¹³ Los 17 objetivos son: 1) Fin de la pobreza; 2) Hambre cero; 3) Salud y bienestar; 4) Educación de calidad; 5) Igualdad de género; 6) Agua limpia y saneamiento; 7) Energía asequible y no contaminante; 8) Trabajo decente y crecimiento

el debate público: la transformación digital. En dicho acuerdo, la comisión se comprometió a “acometer el doble desafío de la transformación verde y digital” como estrategia industrial, pues “uno de los objetivos esenciales del nuevo marco político será estimular el desarrollo de mercados pioneros de productos climáticamente neutros y circulares, tanto dentro como fuera de la UE” (2019: 8).



Nota: La imagen procede del propio documento elaborado por la comisión e ilustraría, a su entender, “los distintos elementos del Pacto Verde”.

económico; 9) Industria, innovación e infraestructuras; 10) Reducción de las desigualdades; 11) Ciudades y comunidades sostenibles; 12) Producción y consumo responsables; 13) Acción por el clima; 14) Vida submarina; 15) Vida de ecosistemas terrestres; 16) Paz, justicia e instituciones sólidas; y 17) Alianzas para lograr los objetivos. En general, se aprecia que tales líneas apuntan a una visión tripartita del desarrollo sostenible: crecimiento/prosperidad económica, cuidado del medioambiente y bienestar social. Respecto a los resultados obtenidos, un informe de seguimiento de dichos objetivos publicado por la propia ONU en 2023 no invita al optimismo; es más, el grado de consecución actual de cada meta merecería un análisis minucioso. Sirva de muestra el siguiente párrafo de la “Introducción”, firmado por Li Junhua, Secretario General Adjunto de Asuntos Económicos y Sociales: “La crisis climática está empeorando a medida que las emisiones de gases de efecto invernadero continúan aumentando. El último informe del Grupo

Como se puede observar, el crecimiento verde (*green growth*¹⁴) se ha convertido en la respuesta política dominante –casi única– para hacer frente a las advertencias cada vez más serias sobre el cambio climático, impulsando líneas de actuación basadas en alcanzar la sostenibilidad mediante la generalización de “tecnologías limpias”, la implementación de energías renovables y de prácticas “responsables”. Según este enfoque, se confía en hallar un equilibrio entre el desarrollo económico continuo, medido por el producto interno bruto de las naciones y la conservación del medio ambiente a través de la innovación tecnológica. El llamado “desarrollo sostenible” presupone que es posible lograr un desarrollo económico que no comprometa los recursos naturales, asegurando un equilibrio entre crecimiento y medio ambiente, debido a que los avances tecnológicos –y las políticas públicas así orientadas– mejorarían la eficiencia ecológica de la economía. No obstante, Jason Hickel y Giorgios Kallis cuestionan si el “crecimiento verde” concebido en esos términos es realmente posible, porque

the empirical data demonstrate that while absolute decoupling of GDP from emissions is possible and is already happening in some regions, it is unlikely to happen fast enough to respect the carbon

Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático concluye que la temperatura mundial ya está 1.1°C por encima de los niveles preindustriales y que es probable que alcance o supere el punto de inflexión crítico de 1.5°C para 2035. Las olas de calor catastróficas y cada vez más intensas, las sequías, las inundaciones y los incendios forestales se han vuelto demasiado frecuentes. El aumento del nivel del mar amenaza a cientos de millones de personas en las comunidades costeras. Además, el mundo se enfrenta actualmente al mayor evento de extinción de especies desde la era de los dinosaurios y los océanos se vieron cargados con más de 17 millones de toneladas métricas de contaminación por plástico en 2021, con proyecciones que muestran que probablemente se dupliquen o tripliquen para el año 2040” (2023: 3).

¹⁴ El Banco Mundial argumenta en *Inclusive Green Growth: The Pathway to Sustainable Development* (2012) que el crecimiento verde es “growth that is efficient, clean, and resilient –efficient in its use of natural resources, clean in that it minimizes pollution and environmental impacts, and resilient in that it accounts for natural hazards and the role of environmental management and natural capital in preventing physical disasters” (30).

budgets for 1.5°C and 2°C against a background of continued economic growth. Growth increases energy demand, making the transition to renewable energy more difficult, and increases emissions from land use change and industrial processes. Models that do project green growth within the constraints of the Paris Agreement rely heavily on negative emissions technologies that are either unproven or dangerous at scale [2020: 12].

A este respecto, abundan los estudios que demuestran que las innovaciones tecnológicas –véase, entre otros ejemplos, el desarrollo de biocombustibles o la confianza depositada en las inteligencias artificiales (IA) para la toma de decisiones– y el crecimiento de las redes e infraestructuras digitales requieren de un incremento notabilísimo en la demanda y producción de energía. La International Energy Agency elaboró un detallado análisis del consumo eléctrico mundial en 2024 y su previsión para el 2026. Según este organismo, se espera que la demanda global de electricidad crezca en el trienio 2024-2026 una media de 3.4% anual. Eso sí, el consumo eléctrico de los centros de datos, de las IA y de las criptomonedas podría duplicarse en 2026. Ofrece, además, una comparación muy interesante: el consumo eléctrico total de los centros de datos alcanzará ese año un volumen equivalente al de Japón: 1 000 TWh (2024: 8).

A la vista de lo aquí expuesto, queda claro, pues, que la digitalización y la datificación masivas acarrearán la ampliación de las capacidades de la infraestructura digital al completo y, por ende, un mayor consumo energético, de materias primas, de recursos hídricos, etc. De hecho, en los últimos años han surgido distintos movimientos e iniciativas que buscan concienciar de la materialidad del ciberespacio y de sus consecuencias para el medio ambiente mediante el cálculo de la huella de carbono digital (*digital carbon footprint*),¹⁵ como la *digital sobriety* reivindicada por

The Shift Project (2020), el ensayo-manifiesto “Why We Need a Speed Limit for the Internet” de Kris de Decker, o las empresas de servicios digitales que fomentan un diseño web sostenible o herramientas como Website Carbon Calculator (<https://www.websitecarbon.com/>).¹⁶

De todas formas, si bien es cierto que el concepto de sostenibilidad goza de una visibilidad mayor en la web, al menos como objetivo a alcanzar –neutralidad de carbono o huella de carbono cero–, la huella de carbono digital es un fenómeno difícilmente cuantificable por su naturaleza global, debido a que requiere computar la participación de diversos sectores que parecen, a simple vista, aislados. En el cálculo de la huella no solo se debería considerar el coste de los dispositivos electrónicos, sino también el de todos los elementos que contribuyen a la materialización y funcionamiento. Así pues, es esencial considerar otros factores como la fabricación de los propios equipos informáticos, las conexiones y redes de acceso físicas (cableado submarino, antenas, satélites, *routers*...), los centros de datos, así como tampoco se debería subestimar el impacto de los recursos movilizados para garantizar la producción y el mantenimiento de la infraestructura

¹⁵ Para los objetivos de este ensayo, basta con señalar que se empezaron a manejar también otras variables no especializadas. En este sentido, y vaya por delante que creo en la utilidad de estas tablas de equivalencias para informar/alertar, sobre todo, a personas mínimamente sensibilizadas, las búsquedas de Google o las respuestas ofrecidas por ChatGPT han tendido a cuantificarse en forma de vasos de agua, kilos de plástico y, en menor medida, mediante comparativas de consumo eléctrico: estadios de fútbol, bombillas, ciudades de equis habitantes, etc. A pesar de la impresión que causa la espectacularización informativa de tales indicadores, convenientemente aislados y despolitizados –e incluyo noticias escandalosas como el peculiar “juego” de una compañía española bien conocida con las reservas de los embalses en tiempos de sequía–, me preocupa especialmente que el consumo de agua de un centro de datos, por ejemplo, sea un material de tan difícil –por no decir imposible– acceso.

¹⁶ Quien desee profundizar en propuestas y estéticas minimalistas y su relación con la materialidad de las redes y la conciencia de la huella de carbono digital, puede consultar los artículos “Reflexiones sobre/para una microtextualidad sostenible en el ciberespacio” (Gatica, 2022) y “Sostenibilidad, minimalismo y microtextualidades lentas” (Gatica, 2025).

digital.¹⁷ Además, hay que mencionar la obsolescencia programada, uno de los rostros más visibles de la crisis ecológica, y los residuos generados, no solo los electrónicos, durante todo este proceso aparentemente infinito, a pesar de los límites biofísicos del planeta.

Por otra parte, la huella de carbono digital depende, en gran medida, de la procedencia de la energía empleada en los procesos de extracción, transporte, diseño, distribución o marketing. Asimismo, es crucial destacar el impacto medioambiental del *software*, ya que las actualizaciones forzosas y las demandas que requieren las nuevas aplicaciones reflejan a la perfección la paradoja del efecto rebote de los productos ecoeficientes. Como argumenta con tino José Bellver respecto a las TIC y los dispositivos electrónicos portátiles:

Incluso en el caso de encontrar una nueva tecnología o aparato tecnológico que claramente supusiera un menor impacto ambiental frente a su versión anterior o analógica, esta mejora podría verse más que compensada por un uso mayor o, sobre todo, por el aumento de las ventas de nuevos bienes de consumo electrónicos [2014: 8-9].

Tampoco se debe obviar la huella producida por la economía de la atención y de la distracción, puesto que en el consumo de electricidad y de datos no solo influiría el tiempo de conexión “consciente”, sino que también este aumenta a causa de otros procesos paralelos, como mantener varias aplicaciones abiertas o la sucesión de estímulos visuales, táctiles y auditivos pensados para prolongar la experiencia *online*.

¹⁷ En el informe de Greenpeace *Clicking Clean* se establecen cuatro componentes fundamentales a la hora de calcular el consumo eléctrico de las TIC: equipos y dispositivos (34%), centros de datos (21%), redes (cableado, antenas, etc.) (29%) y la manufactura (16%). Respecto a 2012, se observaría, principalmente, una disminución del gasto energético relacionado con los equipos y dispositivos (47% → 34%) y un aumento del consumo vinculado con los centros de datos (15% → 21%) y las redes (20% → 29%) (2017: 15).

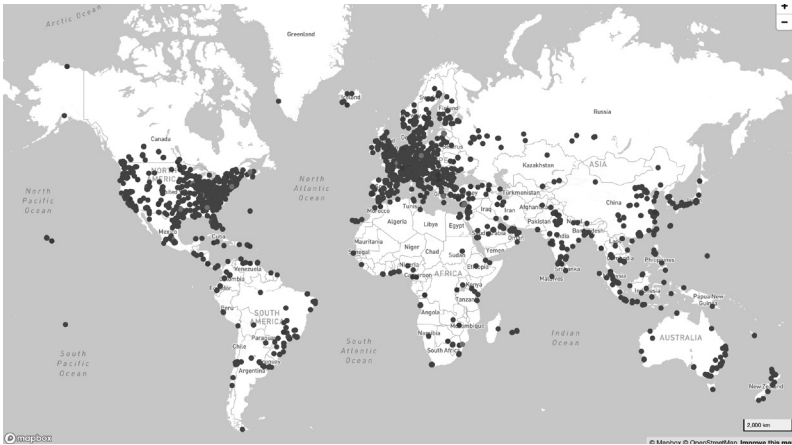
En definitiva, la complejidad y magnitud de la huella de carbono digital resultan casi imposibles de evaluar íntegramente. Como sabemos por propia experiencia, los contenidos “saturan” a la máxima velocidad posible las memorias y los sistemas operativos de unos dispositivos encaminados a la obsolescencia; de un modo similar, la web y los dispositivos digitales también dejan su marca en el planeta, como nos lo recuerda la vieja economía extractiva: la geopolítica del litio o del coltán, la cotización al alza de cualquier yacimiento de tierras raras y, en definitiva, de cualquier otra materia prima percibida como escasa. Aun así, cualquier aproximación que aspire a valorar con relativa precisión su alcance ha de contemplar, aunque sea mínimamente, uno de los elementos centrales de la digitalización y de cualquier proyecto de “transformación digital verde”: ese extraño ¿lugar? llamado centro de datos.

3. *GREENWASHING DATA*

Respecto a los centros de datos, surge inevitablemente la pregunta sobre su materialidad, al menos, en un doble sentido: en primer lugar, se refiere a la infraestructura que sustenta un sistema interconectado de comunicación, almacenaje, programación y distribución de datos, así como todos los otros sistemas que garantizan la operatividad del centro —electricidad, mantenimiento del edificio, viabilidad económica y legislativa, etc.—. En segundo lugar, habría que contemplar otra dimensión de su materialidad, quizá más difícil de advertir pese a su aparente evidencia: aunque sus dimensiones compiten con las de otros edificios monumentales y su influencia en una cotidianeidad hipertecnológica es evidente, no se han escrito tantas líneas sobre su “espacialidad”.

Un centro de datos es, ante todo, una infraestructura y una arquitectura que ocupa un lugar concreto en el mundo y produce lugares en el mundo. Mientras escribo este ensayo (segundo

trimestre de 2024), Data Center Map registra 6 990 centros de datos de 135 países: ranking liderado por Estados Unidos (2 733), seguido por Reino Unido (354) y Alemania (312). Por su parte, España contaría según esta base de datos con 105 –la mayoría en Madrid (35) y Barcelona (22)– frente a los 31 de Portugal o los 205 y 312 de Francia (París [39]) y Alemania (Frankfurt [96]), respectivamente. México presenta, según las cifras que maneja este portal, 44 centros de datos, entre los cuales sobresalen los 15 de Querétaro y los 12 de Ciudad de México.



Captura de pantalla del Data Center Map.
Situación en mayo de 2024.

No obstante, se trata de una espacialidad que parece distribuida y desterritorializada. Se sabe –en teoría– qué hace/qué ayuda a hacer un centro de datos (al menos la versión edulcorada de los Big Data), pero poco se sabe acerca de su ubicación vinculada con el territorio. En este sentido, su existencia es cierta, pero invisible para el común de los mortales, alejada de la visión directa y quintaesenciada por la dimensión digital del ciberespacio. Es más, su condición de existencia solo es reconocida a partir de ciertos efectos y casi siempre *a posteriori*: un aumento en la demanda de energía eléctrica, el vaciamiento de pantanos y otras

reservas de agua para regadíos o consumo humano, la especulación y recalificación de terrenos públicos, la legislación a la carta para reducir cargas impositivas a las grandes empresas tecnológicas... Desde esta perspectiva, la “realidad” de los centros de datos es tan abstracta como opaca; aunque los grandes centros requieren para su construcción y puesta en marcha de un gran número de cuerpos, maquinarias e inversiones, son reconocidos formalmente por medio de diagramas, presupuestos y normativas.

Por otra parte, a nivel discursivo se comprueba fácilmente en prensa y en los comunicados corporativos y gubernamentales que un centro de datos es concebido como un generador de riqueza, de empleo y de innovación para la zona en la que se instala. Es, además, una suerte de profecía autocumplida, ya que esta fe en sus ilimitadas posibilidades se sustenta más en la performatividad discursiva que en los hechos contrastables. Incluso cuando se ofrecen cifras e informes que avalarían las bondades del centro, su lenguaje se corresponde con el de las sociedades crecientistas, cuya escala de valores se mueve en términos absolutos entre el menos y el más, pero filtrado por un léxico y una retórica coherentes con el *greenwashing* capitalista. Véase, por ejemplo, el Climate Neutral Data Center Pact (<https://www.climateneutraldatacentre.net/>), firmado por un centenar de empresas que representan a centros de datos o que poseen/operan centros de datos en el espacio común europeo, cuyo subtítulo supone un excelente resumen: “The Green Deal Needs Green Infrastructure”.

Para asegurar que los centros de datos contribuyan a un futuro sostenible en Europa, los firmantes se comprometen a implementar medidas concretas que permitan alcanzar la neutralidad climática en estos centros para 2030; a saber: eficiencia energética, 100% del suministro eléctrico procedente de fuentes de energías limpias, economía circular (reutilización, reciclaje y reparación de equipamientos y dispositivos empleados en los centros de datos), atención al consumo de agua (efectividad en el uso y especial cuidado en áreas hídricas tensionadas),

sistema circular de energía para reutilizar el calor generado por el centro de datos y facilitar el seguimiento de los acuerdos adoptados y del grado de desarrollo por las empresas y la Comisión Europea.¹⁸

De acuerdo con Hwaiyu Geng (2021: 6), editor del muy recomendable *Data Center Handbook*, los componentes clave de la infraestructura de un centro de datos son los siguientes: un sistema mecánico con un sistema de refrigeración sostenible, sistemas de distribución eléctrica y de respaldo, sistemas de *rack* y cableado, sistema de gestión de la infraestructura del centro de datos, un plan de restablecimiento del servicio ante desastres para garantizar su continuidad, una gestión “virtualizada” gracias al *software*, y un modelo de servicios en la nube. En relación con el “dónde”, las propias administraciones públicas ofrecen claves muy certeras para entender los criterios de selección. Sirva de muestra la “Guía de implantación para centros de datos” preparada por la Oficina de Impulso a los Centros de Procesamiento de Datos de la Comunidad de Madrid (OICPD, 2023: 5), que evalúa para la ubicación las infraestructuras disponibles (“suelo disponible, energía eléctrica, conectividad de datos, agua, viales, servicios empresariales del entorno”), el coste económico (“coste del terreno, impuestos municipales, seguros”), los riesgos (“inundaciones, terremotos, robos, incendios...”) y los clientes (“proximidad a usuarios”). Por ejemplo, acerca de las ventajas que ofrece específicamente el ecosistema madrileño, la guía recoge la

¹⁸ Menciono aquí algunos objetivos concretos del pacto: “Data centre electricity demand will be matched by 75% renewable energy or hourly carbon-free energy by December 31, 2025 and 100% by December 31, 2030”, “By January 1, 2025 new data centres at full capacity in cool climates that use potable water will be designed to meet a maximum WUE of 0.4 L/kWh in areas with water stress”, “Data centres will set a high bar for circular economy practices and will assess for reuse, repair, or recycling 100% of their used server equipment” o “Data centre operators will explore possibilities to interconnect with district heating systems and other users of heat to determine if opportunities to feed captured heat from new data centres into nearby systems are practical, environmentally sound and cost effective”.

“magnífica localización geográfica”, la gran conectividad con otras zonas y su inversión en fibra, su “muy baja latencia en las comunicaciones”, la “infraestructura y economía necesarias” junto a un “ecosistema empresarial de ámbito tecnológico”, un “entorno líder en energía verde” por las políticas medioambientales de los clientes, la “inversión inmobiliaria resulta muy rentable”, las posibles sinergias con otras grandes empresas interesadas en instalarse, costes de construcción y operación menos elevados que las ciudades con más centros de datos (Frankfurt, Londres, Ámsterdam y París) y, por último, pero no menos importante, “un apoyo decidido de las Administraciones públicas” madrileñas (2023: 3-4).

Ciertamente, esta compleja infraestructura ha de ser bien alimentada por el sistema eléctrico, aunque afloran de inmediato las limitaciones actuales a la hora de ofrecer un flujo constante de energías “limpias”. Al respecto, Nuoa Lei y Eric Masanet (2021: 21) argumentan en dicho manual que los centros de datos han de considerar tres factores principales en relación con el uso de fuentes de energía renovables: primero, los centros de datos pueden no tener acceso directo a electricidad renovable a través de las redes locales; en segundo lugar, incluso en aquellas zonas con fuentes de energía renovables adecuadas para los centros de datos, estos no cuentan con suficiente terreno o espacio aledaño o en el propio edificio para la auto-generación, debido a las altas demandas de energía que supone un centro de datos medio. Tercero, como consecuencia del carácter “intermitente” de algunas fuentes de energía renovable, como la solar o la eólica, los centros de datos han de depender parcialmente de las redes locales para obtener una fuente de energía constante y sin interrupciones o, en todo caso, recurrir a formas costosas de almacenamiento de energía.

Por otra parte, además de los habituales cálculos de consumo de datos y de energía, habría que valorar la cada vez más



Nota: Centros de datos de Google: 17 en Estados Unidos (3 en desarrollo), 2 en Sudamérica (1 en desarrollo en Uruguay, país que sufre una sequía terrible), 9 en Europa (3 en desarrollo) y 3 en Asia.

Esta empresa es una de las escasas compañías tecnológicas que ofrecen evaluaciones del impacto de sus centros de datos. Además, en 2023 publicó un informe medioambiental –consultable *online*– en el que repasa y valora su estrategia hacia la sostenibilidad. Los objetivos son neutralidad de carbono, administración sostenible del agua y economía circular.

Por supuesto, cada una de estas evaluaciones y la planificación corporativa requerirían de una lectura atenta y, sobre todo, global, ya que la “huella” va más allá de los límites legales y territoriales de una compañía o país.

relevante “huella de agua”¹⁹ de los centros de datos. Según Farfan y Lohrman (2023: 4-5), hay sobre todo dos factores que influyen de manera directa e indirecta en dicho consumo de agua: por un lado, derivaría indirectamente de la cantidad de agua empleada en la generación de electricidad, ya que, en función de la

¹⁹ De acuerdo con Water Footprint Network (<https://www.waterfootprint.org/>), la “huella de agua” supone “a measure of humanity’s appropriation of fresh water in volumes of water consumed and/or polluted [...]. The water footprint looks at both direct and indirect water use of a process, product, company or sector and includes water consumption and pollution throughout the full production cycle from the supply chain to the end-user”. La web incluye una *personal water footprint calculator* del estilo de vida. En sus funciones más básicas, las variables que considera son el país de residencia, el género, la dieta y los ingresos anuales.

fuente de energía, puede variar en gran medida; por otro, se ha de mencionar el gasto directo de agua para la refrigeración de los centros de datos. Este consumo resulta, sin duda, el más polémico, pues se han propuesto y abierto nuevos centros en zonas muy tensionadas por la escasez de agua, como el mencionado proyecto de Microsoft en Querétaro.

Pese a todo lo expuesto, una parte muy significativa de los estudios sobre la cibercultura han adoptado enfoques tecnofílicos –cercanos terminológicamente a determinadas corrientes posmodernas– en sus análisis de la web o de las redes sociales, entendidas como espacios inclusivos, antijerárquicos, participativos y democratizadores casi *per se*. En este contexto, se aprecia una cierta tendencia a asociar la supuesta condición rizomática del ciberespacio y de su infraestructura con el concepto de “no lugar” de Marc Augé. Para el antropólogo francés, mediante este concepto se designarían “dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios” (1993: 98). Ahora bien, la problemática de concebir el centro de datos como un remedo de no lugar o una suerte de espacio cero de la comunicación digital consiste en mantener el *statu quo* alcanzado tras continuas repeticiones de mantras desterritorializadores-desmaterializadores y capas de *greenwashing*; es más, estas maniobras que buscan deliberadamente difuminar su arquitectura, así como su ordenamiento en el territorio, alientan una suerte de trans migración eufemística. El centro de datos conservaría las particularidades del no lugar de Augé e incorporaría las connotaciones eco-friendly de un lugar, en cuanto generador de riqueza, virtualizado y plenamente integrado en los asimétricos flujos del capital financiero.

4. CODA: ACERCA DE DATA BLINDNESS

A la hora de hablar de datos, habría que referirse casi de manera forzosa –sin negar posibles solapamientos– a un campo semántico que tiene en las ideas de archivo/memoria e información dos de sus principales pilares. Por supuesto, no voy a desarrollar una propuesta operativa de delimitación terminológica, pues son palabras cada vez más próximas en un mundo de datos masivos. Con todo, merece la pena subrayar que el archivo y la memoria parecen confluír en la actualidad, pese a sus sabidas diferencias. *Grosso modo*, mientras que el primero implica la valoración de lo consignado ante la posible pérdida, la memoria digital opera bajo el lema de un “por si acaso” escasamente selectivo o, mejor dicho, selectivo a partir de una lógica *otra* del archivo.

La capacidad potencialmente infinita de procesamiento y velocidad de recuperación de lo “archivado” provoca un desplazamiento de la responsabilidad: en vez de recaer en los eventuales arcontes, esta se presentaría tecnológicamente supeditada a la disponibilidad de un espacio “suficiente” y, en último término, a la obsolescencia programada. El paso del modelo cultural del archivo a otro marcado por la “memoria” de los dispositivos electrónicos supone, además, el debilitamiento de la conciencia interiorizada de ese archivo finito y, en cierto modo, la “depreciación” y pérdida de densidad temporal del objeto archivado. En consecuencia, la datificación generalizada nos obliga a cambiar la pregunta: no se trata (exclusivamente) de qué se archiva, sino más bien de cuánto espacio queda en la memoria y cuándo debería actualizarse o renovarse el dispositivo.

En principio, el devenir digital de las sociedades y la pujanza de los Big Data produce al menos dos diferencias fundamentales respecto a un modelo de archivo de datos “escasos”: la multiplicación de datos guardados de forma involuntaria y la pulsión de registro. Se desea guardar, transmitir, registrar, compartir constantemente; de ahí que estemos 24/7 produciendo datos más o

menos estructurados o conocidos junto a una inmensa cantidad de “datos oscuros”. Según la consultora Gartner, autora de un glosario de información y tecnología, los Dark Data son “the information assets organizations collect, process and store during regular business activities, but generally fail to use for other purposes (for example, analytics, business relationships and direct monetizing)”.²⁰ En suma, como si se tratara de un iceberg del que solo asomara un vértice diminuto, el océano del ciberespacio no permite contemplar las auténticas dimensiones –ni el coste energético– de los datos que se amontonan en servidores, memorias y centros de datos.²¹

A mi entender, ese estado de inconsciencia aceptado, la ignorancia del funcionamiento del sistema, los Dark Data o la interesada invisibilización de las consecuencias de la infraestructura de los centros de datos son síntomas similares a los descritos por Rose George como “sea blindness”. En la introducción de *Deep Sea and Foreign Going*, George explica que este tipo de ceguera es la que experimenta el transporte marítimo, pues no recibe la misma crítica que otros sectores, aun cuando se trata del principal responsable del comercio exterior y una de las actividades que más dióxido de carbono emite a la atmósfera:

The sea is a distance to be flown over, a downward backdrop between take-off and landing, a blue expanse that soothes on the moving flight map as the plane jerks over. It is a leisure and

²⁰ Pablo Gámez aventura en *Depredadores digitales* que “un promedio del 52% de los datos almacenados por las empresas en todo el mundo se consideran oscuros, ya que quienes los administran no son conscientes de su contenido o valor” (2021: 25).

²¹ A este respecto, propongo que cada lector o lectora haga el siguiente ejercicio mental: consulte las bandejas de entrada de sus direcciones de correo electrónico (¿cuántos mensajes sin leer?, ¿cuántas notificaciones sin abrir?), revise la galería de fotos de Google o equivalente (¿cuántas fotos repetidas o con mínimas diferencias?, ¿cuántas veces hizo limpieza el último año?, ¿tuvo que adquirir un servicio premium para contar con más capacidad?), compruebe el almacenamiento disponible de su teléfono móvil (¿cuántas aplicaciones no ha abierto los últimos seis meses?, ¿cuántas imágenes/videos de WhatsApp conserva en el dispositivo?). De hecho, además del aumento de las necesidades de almacenamiento, han prosperado los servicios de optimización y “limpieza” de metadatos y de otros objetos digitales deseados y no deseados.

beaches and fish and chips, not for use or work. Perhaps we believe that everything travels by air, or that it does so magically and instantaneously like information (which is actually transmitted by cables on the seabed), not by hefty ships [George, 2014].

Por esta razón, considero que podría ser especialmente útil incorporar al análisis el concepto de “data blindness”, un término que, por el momento, no ha salido del ámbito de las empresas de servicios digitales para referirse a una doble cuestión:

In the first definition, data blindness refers to having an abundance of data, unstructured with an overload of information preventing the user from leveraging data to find valuable information to make decisions. Data blindness could also mean having little or no visibility over data and organizations having no idea regarding how their businesses are functioning, leading them to make uninformed decisions that could be detrimental to their functioning [NYTT, 2022].

En parte, las dos formas de ceguera reproducen de fondo el telos optimista de la ciencia moderna, ya que sería una miopía “corregible” tecnológicamente –acceso a más datos, mayor potencia de cálculo o mejoras en el aprendizaje automático– y, claro está, rentabilizable. No obstante, si tiramos un poco del hilo, se podrían distinguir otras experiencias de esta “ceguera de datos”, algunas más metafóricas y otras más técnicas y estructurales.

La “ceguera” más evidente sería el desconocimiento del rastro digital que deja voluntaria e involuntariamente nuestra vida *online*; además, habría que añadir la ignorancia de dónde se almacena esa información y qué/quién se hace con esos datos.²² Otra

²² En los últimos años aparecieron empresas que vieron una oportunidad de negocio en el borrado del rastro digital. Desde otro punto de vista, la Lista Robinson está pensada para limitar el acceso a los datos por parte de las empresas ante el acoso publicitario. No obstante, convendría reflexionar sobre la efectividad de estas iniciativas en un ciberespacio cada vez más monitoreado por las *cookies*.

posible arista del fenómeno se observa en la incomprensión no solo técnica –desactualización o situaciones de brecha digital y cognitiva, por mencionar un par de casos–, sino también la producida por la captura masiva de datos, que, incluso tras su “tratamiento”, permanecen “desactivados”. O planteado desde otro ángulo: un tipo de ceguera bien pudiera ser una versión “crítica” de las capacidades de los grandes datos; es decir, una reedición más sustanciosa de la dicotomía cuantitativo/cualitativo en tiempos del Big Data y las IA.

Por otra parte, la acepción de *data blindness* más pertinente para este ensayo tiene que ver con la materialidad de los centros de datos como núcleo de una infraestructura digital que vive supuestamente en la nube. Como se ha venido analizando, resulta peligroso suscribir el discurso hipercapitalista sin detenerse mínimamente en aquellos colectivos, ecosistemas o territorios sacrificados. La velocidad o la conectividad se han vuelto valores en sí mismos y, por tanto, no precisan de ninguna justificación aparte de la maximización de beneficios. En este sentido, *data blindness* expresa un proceder cortoplacista e instrumental, que dificulta dar un paso atrás para observar el conjunto y las relaciones entre las partes. Un centro de datos sería, por definición y por coherencia con su diseño, una entidad tan opaca (no deja ver su interior) como ciega (incapaz de ver más allá). Como argumenta Kate Crawford, “la palabra ‘datos’ se ha vuelto aséptica: esconde la materialidad tanto de sus orígenes como de sus fines” (2023: 174).

Así pues, ante un panorama cada vez más determinado por los Big Data, la programación cuántica, los centros de datos o las criptomonedas, parece inevitable referirse al capitalismo *gore*, el afortunado concepto que Sayak Valencia acuñó precisamente para analizar el rostro y las consecuencias del Lado B del capitalismo “sin enmascaramientos” (2010: 18). Consumismo compulsivo de datos, la glotonería energética o el neoextractivismo de las industrias digitales son, quizá, las penúltimas muestras del régimen necropolítico hipercapitalista y de unas prácticas

consumistas *gore*, que evaden “el juicio moral para ser interpretadas como pertinentes bajo los criterios de la teoría económica” (Valencia, 2010: 60-61). Por tanto, advertir la “ceguera de datos” personal y estructural supondría, en mi opinión, ir más allá del imperativo tecnológico y de la literalidad de la sintaxis legislativa con el objetivo de aprender a leer(nos), en términos de Jane Bennett, como “materia vibrante” (2022).

COLOFÓN

Llegados a este punto final del ensayo, resurge inevitablemente la perenne polémica acerca de la utilidad de las humanidades para enfrentarse a la crisis medioambiental y a la alargada sombra del colapso ecológico. Además, este debate viene agravado por la constatación de la inmensa y altamente contaminante materialidad del ciberespacio, ya que, sin ánimo de volver al experimento de Friedman, es justamente este tejido de cables, litio, precariedad laboral, agua, cobre, *e-waste*, microplásticos y CO_2 entre otros el que garantiza la misma existencia de este texto. Dicho de otro modo: las palabras, los argumentos, peor o mejor razonados, producen un rastro equivalente al que dejaría la consulta de tutoriales de jardinería en YouTube o compartir GIF de gatos. La etiqueta de trabajo “intelectual” o “académico” no invalida su huella ni tampoco garantiza un impacto (del tipo que sea) diferente al de otros contenidos digitales.

Por este motivo, me siento un paradójico productor de basuras por partida doble: al analizar la materialidad/espacialidad de los centros de datos, los estoy alimentando –y, por tanto, estoy enriqueciendo a grandes corporaciones–, así como estoy contribuyendo a una nueva desmaterialización: indirectamente los transfiguro en objetos abstractos; me sitúo fuera de la red para (re)presentarlos. No puedo rastrear las profundas codependencias, todas las exclusiones invisibilizadas, ni siquiera las interseccionalidades de mi propio

posicionamiento privilegiado: conexión wifi Eduroam, contrato posdoctoral vigente, paquete Office institucional, etc. ¿Sería este ensayo una especie de manifestación de *greenwashing* académico? ¿Me estaría autolegitimando como investigador mediante un objeto de estudio *hot* y unas metodologías “verdes”? De hecho, si lo pienso detenidamente, esta línea encajaría muy bien con la agenda de la Alianza Universitaria Europa EUniWell (European University for Well-Being), en la que participa la Universidade de Santiago de Compostela, y con los propios ods de las Naciones Unidas, cuyos descriptores son fundamentales en convocatorias de proyectos de investigación. Sin duda, no debería descartar a la ligera esta posibilidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Augé, M. (1993). *Los ‘no lugares’, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- Barcelona Supercomputer Center (2019). “Arranca MareNostrum 5, el nuevo supercomputador europeo instalado en el bsc”. Disponible en <https://www.bsc.es/es/noticias/noticias-del-bsc/arranca-marenostrum-5-el-nuevo-supercomputador-europeo-instalado-en-el-bsc>
- Bellver Soroa, J. (2013). “Lo pequeño no es tan hermoso: los costes ambientales del consumismo de aparatos electrónicos”, *Boletín Ecos*, 25, 1-11.
- Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas*, Buenos Aires, Caja Negra Editora.
- CNN en Español (2024, 25 mayo). “México registra 48 muertes asociadas al calor y espera temperaturas por encima de los 45°C”, *CNN en Español*. Acceso el 27 de mayo de 2024. Disponible en <https://cnnespanol.cnn.com/2024/05/25/ciudad-mexico-rompe-record-alta-temperatura-alcanza-344-grados-celsius-orix/>
- Comisión Europea (2019). *El Pacto Verde Europeo*. Disponible en

- <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=CELEX%3A52019DC0640>.
- Crawford, K. (2023). *Atlas de IA*, Barcelona, Ned Ediciones.
- Decker, K. (2015). “Why We Need a Speed Limit for the Internet”, *Low-Tech Magazine*. Disponible en <https://www.lowtechmagazine.com/2015/10/can-the-internet-run-on-renewable-energy.html>.
- Écran total (2020). “Contra la doctrina del shock digital. La necesidad de luchar contra un mundo virtual”, en *Contra la doctrina del shock digital*, A. Almazán y J. Riechmann (eds.), Ciempozuelos, Centro de Documentación Crítica, 5-30.
- Farfan, J. y Lohrman, A. (2023). “Gone with the clouds: Estimating the electricity and water footprint of digital data services in Europe”, *Energy Conversion and Management*, 290. Disponible en <https://doi.org/10.1016/j.enconman.2023.117225>
- Gatica Cote, P. A. (2025). “Minimalismo, sostenibilidad y microtextualidades lentas”, *Theory Now. Journal of Literature, Critique and Thought*, 8(1).
- (2022). “Reflexiones sobre/para una microtextualidad sostenible en el ciberespacio”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 907-908, 50-53.
- Gámez Cersosimo, P. (2021). *Depredadores digitales. Una historia de la huella de carbono de la industria digital*, España, Editorial Círculo Rojo.
- Geng, H. (2021). “Sustainable Data Center: Strategic Planning, Design, Construction, and Operations with Emerging Technologies”, en *Data Center Handbook: Plan, Design, Build, and Operations of a Smart Data Center*, Newark, Wiley, 1-14.
- George, R. (2014). *Deep Sea and Foreign Going: Inside Shipping, the Invisible Industry that Brings You 90% of Everything*, Londres, Granta Books.
- Greenpeace (2017). *Clicking Clean. Who is Winning the Race to Build a Green Internet?*, Washington D. C., Greenpeace.
- Hand, D. J. (2020). *Dark Data. Why What You Don't Know Matters*,

- Princeton, Princeton University Press.
- Hickel, J. y Kallis, G. (2020). “Is Green Growth Possible?”, *New Political Economy*, 26. Disponible en <https://doi.org/10.1080/13563467.2019.1598964>
- International Energy Agency (2024). *Electricity 2024. Analysis and forecast to 2026*. Disponible en <https://www.iea.org/reports/electricity-2024>
- Klein, N. (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Latour, B. (2017). *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Lei, N. y Masanet, E. R. (2021). “Global Data Center Energy Demand and Strategies to Conserve Energy”, en *Data Center Handbook: Plan, Design, Build, and Operations of a Smart Data Center*, H. Geng (ed.), Newark, Wiley, 15-26.
- Ludmer, J. (2021). *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- New Economic Foundation (2008). *A Green New Deal. Joined-up policies to solve the triple crunch of the credit crisis, climate change and high oil prices*, Londres, New Economics Foundation. Disponible en https://neweconomics.org/uploads/files/8f737ea195fe56db2f_xbm6ihwb1.pdf
- NYTT (2022). “Data blindness: A contranym affecting data-driven decision making”. Disponible en <https://nytt-tech.com/blogs/data-blindness.html>
- Oficina de Impulso a los Centros de Procesamiento de Datos de la Comunidad de Madrid (2023). *Guía de implantación para Centros de Datos*. Disponible en https://www.comunidad.madrid/gobierno/digitalizacion/oicpd/guia_implantacion_datacenters
- Rockström, J. *et al.* (2009). “Planetary boundaries: exploring the safe operating space for humanity”, *Ecology and Society*, 14(2). Dispo-

- nible en <http://www.ecologyandsociety.org/vol14/iss2/art32/>
- Said, E. W. (2001). *Cultura e Imperialismo*, Barcelona, Anagrama.
- Sontag, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas y El sida y sus metáforas*, Buenos Aires, Debolsillo.
- The Shift Project (2020). *Deploying Digital Sobriety*. Disponible en https://theshiftproject.org/wp-content/uploads/2024/02/Deploying-digital-sobriety_TSP_2020.pdf
- United Nations (2023). *Informe de los Objetivos de Desarrollo Sostenible*. Edición Especial, Nueva York, United Nations Publications. Disponible en https://unstats.un.org/sdgs/report/2023/The-Sustainable-Development-Goals-Report-2023_Spanish.pdf?_gl=1*9jwiii*_ga*MTM3OTk1MTg5OC4xNzE4MjA1NjQ0*_ga_TK9BQL5X7Z*MTcxODIwNTY4My4xLjEuMTcxODIwNjcwOS4wLjAuMA
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*, España, Melusina.
- World Bank (2012). *Inclusive Green Growth: The Pathway to Sustainable Development*, Washington D. C., World Bank.

(NO) SOY YO, ES MI AVATAR. DE AMBICIONES, PROMESAS Y DES-FIGURACIONES DE LA VIDA EN DIGITAL

JOHANNA C. ÁNGEL-REYES

1. COORDENADAS

A la distancia de casi diez años, teniendo en cuenta que fue en 2015 cuando por primera vez figuré como autora en un libro que explícitamente se refiere a narrativas digitales y cuya revisión lleva en gran parte la materialización de estas líneas en un producto editorial, surgen nuevas inquietudes, basadas tanto en las experiencias y postulados recogidos desde entonces, como en la expansión del universo académico que se atreve (todavía con cierta timidez) a postular epistemologías críticas de la digitalidad. Lo principal a mencionar es que nuestros primeros “retratos” de la cultura digital se amparaban en una suerte de entusiasmo por los fenómenos que eran plenamente perceptibles y que podían ser descritos desde las humanidades, con la visión “sistémica” de grandes cambios para la humanidad conectada, sobre todo en dos vertientes: una en los modos de aprehensión de las tecnologías de información y comunicación de manera cotidiana, y otra en términos de las narrativas digitales que resultaban, a la vez que fundacionales, un tanto “visionarias” según los planteamientos elaborados desde Walter Benjamin hasta Marshall McLuhan a partir de la reproductibilidad técnica y la aldea global.¹

¹ Para el momento en el que se editó el libro *Im/pre-visto. Narrativas digitales* (2016), me resultaba fundamental el retomar dos planteamientos de Walter Benjamin para el análisis de los fenómenos que, a mi parecer, eran “punta de lanza” al referirse a la

Si bien las categorías que me atreví a esbozar entonces, como la de “curadores de contenidos” que funciona para explicar las formas de aprehensión de la lógica instrumental del ciberespacio, es necesario ampliar la búsqueda hacia las implicaciones políticas o mejor apolíticas de los sujetos que forman parte activa de la digitalidad contemporánea. Es decir, en su momento las preguntas radicarón en los cambios que alterarían las narrativas de la cultura en torno a lo digital. Hoy la pregunta se actualiza hacia un vector cuya indagación se hace indispensable y que tiene que ver con la despolitización de los sujetos en el entramado digital. Para ello, la idea principal de este texto radica en plantear un eje de discusión bajo el cobijo de la crítica de la razón instrumental y así, visibilizar la actuación de “el funcionario” (Cataldo, 2017: 12-24) (figura propuesta en una primera instancia por Hannah Arendt y retomada por Héctor Cataldo) como personaje clave en las dinámicas sociales y apolíticas del ciberespacio.

A lo largo del proceso reflexivo y documental que se estableció para poder ejercer de manera crítica sobre el universo digital y los individuos involucrados en su construcción (y reelaboración) permanente, se hallaron infinidad de textos que desde el inicio del milenio se centran en explicar las “alteraciones” en el comportamiento de los “curadores de contenidos” en el ciberespacio,

posibilidad de una cultura digital. Uno –y que resulta evidente– es la multiplicación de imágenes cuya reproductibilidad es eje del intercambio y de múltiples acciones, tanto cotidianas como simbólicas en el ciberespacio. Ello permitió proponer el abordaje del hipertexto como hiperimagen y discutir “las nuevas formas de organización de estas figuraciones que sugieren constituciones a manera de constelación, a partir de las múltiples posibilidades otorgadas por la navegación. Esta, como forma de acceso a la experiencia estética, implica no sólo la lectura como tal en términos de alfabetización, sino que compromete otra serie de destrezas que pueden asociarse con la elaboración de cartografías basadas en la selección de imágenes que constituyan un todo, proclamando cierto sentido”. Véase *Im/pre-visto. Narrativas digitales* (2016), México, Fundación Telefónica, Ariel, Universidad Iberoamericana. También, para una referencia precisa acerca de la importancia de las “predicciones” en las ideas de Marshall McLuhan sobre la Aldea global, véase Musicco-Nombela, D. (2022, enero). “La globalización, repensar McLuhan en el siglo xxi”, *Revista Comunicación y Hombre*, 18. Disponible en <https://comunicacionyhombre.com/article/la-globalizacion-repensar-mcluhan-en-el-siglo-xxi/>

hallando más o menos consenso en las respuestas al hecho de actuar de manera diferente (que ya debiera serlo en tanto mediada por otra interfaz) en términos de la sensación “desvinculante” de la virtualidad, donde el cuerpo ejerce una labor instrumental que se encarga de dar paso a la ejecución de tareas que llevan a una cadena de seguimiento de órdenes, prefiriendo pasar por alto la toma de decisiones que implicaría involucrarse con el ser-en-común (Nancy, 2001: 151). Asunto sobre el que volveré más adelante.

Otro de los lugares comunes hallados con frecuencia refiere a la “facilidad” brindada por el anonimato para actuar en contra de la moral social, y por lo que se busca con algo de desesperación la urgente legislación de todo cuanto sucede mediante el uso de plataformas e interfaces mediáticas que ocupan cada vez más espacios imprescindibles en la vida cotidiana de quienes se encuentran en total inmersión dentro del “mundo conectado”. Es imposible obviar que la Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT) estimó que aproximadamente 5 400 millones de personas, o el 67% de la población mundial, utilizarían internet en 2023. Ello representa un aumento del 45% desde 2018 (que sin duda se encuentra mediado por la pandemia covid-19) y se estima que 1 700 millones de personas se conectaron durante ese lapso. “Sin embargo, esto deja a 2 600 millones de personas todavía desconectadas” (UIT, 2023).

Este no es un dato menor, ya que hace visible la falacia de la humanidad conectada, a la vez que “obtura” las lógicas de la razón instrumental y ese destino “desbocado” sobre el que habría disertado Max Horkheimer en torno a la estructura de pensamiento moderno que fundamenta su razón en la utilidad (Horkheimer, 2022).

Valga mencionar que las premisas teóricas de las que se parte para la composición de este texto no refieren en principio desde su enunciación a un escenario digital, lo que lleva a retomar algo que postulé con anterioridad para hablar de fronteras. Y es que si se traslada el ser análogo al espacio digital, las dinámicas fronterizas

basadas en lo común resultan exactamente iguales que en la vida cotidiana, ahora mediada por dispositivos e interfaces que, por momentos, hicieran parecer que somos “otros”.²

Volviendo a los preceptos de la razón instrumental, el ritmo exponencial de la información que se aloja en la web resulta víctima de su propia inmaterialidad a la vez que de su propio valor de “lo útil” fundado en la inmediatez del procesamiento de los datos y de lo que puede considerarse relevante o no en medio de una absoluta “liquidez”³ de la información. Sobre esto, una publicación reciente del Pew Research Center (2024) sostiene que el 38% de las páginas web que existían en 2013, ya no están disponibles una década después. Esto que las y los autores denominan “decadencia digital” ocurre en muchos espacios en línea diferentes. Examinaron enlaces que aparecieron en sitios web de gobiernos y de noticias, así como en la sección Referencias de las páginas de Wikipedia durante la primavera de 2023, generando como hallazgos relevantes que el 23% de las páginas web de noticias contienen al menos un enlace roto, al igual que el 21% de las páginas web de sitios gubernamentales. Los sitios de noticias con un alto nivel de tráfico y aquellos con un tráfico menor tienen la misma probabilidad de contener enlaces rotos. El 54% de las páginas de Wikipedia contienen al menos un enlace en su sección Referencias que apunta a una página inexistente. Para seguir el desarrollo del mismo fenómeno de “decadencia” en las

² El capítulo incluido en el libro *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad* (2020) se basa en la manera en que tanto la digitalidad, como la cultura digital, generan e imponen fronteras de manera constante y que se salvaguardan a partir del conocimiento como una clave para producir diferencial. Disponible en https://www.fundaciontelefonica.com.mx/cultura_digital/publicaciones/exclusion-y-deriva/700/

³ Esto hace alusión directa a la *Modernidad líquida* (2015) enunciada por Zygmunt Bauman en el libro homónimo y donde aborda desde una perspectiva sociológica la disolución del sentido de pertenencia que se marca en una individualidad evidente y donde la condición de la modernidad puede compararse con el paso de un estado sólido material desde la posguerra, a un estado líquido mediado por los avances tecnológicos impulsados por el capital durante las últimas tres décadas. Véase Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*, México, FCE.

redes sociales, recopilaron una muestra en tiempo real de tuits durante la primavera de ese mismo año en la plataforma X, a los que hicieron seguimiento durante tres meses. Casi uno de cada cinco posts ya no es visible públicamente en el sitio apenas unos meses después de su publicación. En el 60% de estos casos, la cuenta que publicó originalmente el tuit se hizo privada, se suspendió o se eliminó por completo. En el otro 40%, el titular de la cuenta eliminó el post individual, pero la cuenta aún existía.

Hay que pensar que los contenidos en el ciberespacio se actualizan y/o se abandonan en términos de su importancia efectiva y de su eficiencia. De nuevo es la premisa de lo útil que guía la razón instrumental, la que marca la tendencia en el uso del espacio virtual como repositorio dinámico; en todo caso, como forma inmediata de interacción con otras y otros que se encuentran en las mismas condiciones paradójicas de libertad-inmediatez.

Es imposible confiar en la *www* como gran arconte en términos tradicionales. Sin embargo, una visión “arqueológica”⁴ de las dinámicas de la digitalidad permitiría establecer un cierto reflejo de las dinámicas sociales occidentales mediadas por las plataformas digitales. Codificaciones nuevas a partir de situaciones nuevas, donde no es necesario sustituir o dar de baja enlaces rotos, y donde las publicaciones hechas a título personal pueden conservarse para la posteridad, o generar un *statement* puramente temporal.

En general, en las escrituras sobre lo digital permea un estado de entusiasmo casi permanente acerca de los cambios paradigmáticos que las prácticas asociadas con el mismo introducen en las sociedades de Occidente. Las narrativas acerca de la conectividad relatan colectividades democráticas y participativas en torno a las

⁴ En arqueología, el *décapage* implica el retiro de la tierra que sepulta los objetos, de manera tal que al retirarse capa por capa, pueden obtenerse datos correspondientes a momentos y contextos específicos, que reforzarán las analogías generadas a partir de la cultura material.

nuevas posibilidades de los dispositivos. Incluso situaciones que hacen evidente la desigualdad, tanto de acceso a medios digitales como de producción de conocimiento a partir de la información que facilitan estos, genera discursos de base colonial que traspasan como circunstancias de oportunidad para conectar al mundo entero.

Salvo contadas excepciones provenientes de tendencias como el análisis crítico del discurso, la conectividad y la denominada “sociedad del conocimiento” siguen el tratamiento tradicional de la linealidad histórica e historiográfica para relatar de manera oficial una cuestión mediática que, si bien resulta paradigmática, tampoco fue capaz de dislocar la noción moderna de historia sobre la que se construye el devenir de la humanidad.

O. Chanona (2017: 4), por ejemplo, plantea de manera reciente que: “En realidad, el acto de digitalizar abre la puerta a un mundo alterno que corre paralelo al que reconocemos como real y al que interviene y transforma, extiende y muta, lo re-ordena y re-significa, mientras transcurrimos y construimos en él sentido y ‘normalidad’, lo que nos impide ponderarlo plena-mente en toda su capacidad y poderío”.

En esta medida, las narrativas históricas de lo digital normalizan el transcurso de la cultura como la obvia desembocadura de los avances tecnológicos de la humanidad. Ese momento (por ahora) cumbre civilizatorio que da cuenta de la irrupción de la especie humana en la naturaleza mediante la técnica, al carecer de relatos en torno a estas aristas de poder y dominio generados por la cultural digital.

Creemos y pertenecemos a las narrativas del auge de lo digital, como cuestión fundacional de nuevas sociedades, donde predomina el discurso de la democratización de los medios, la libertad de pensamiento y la facilidad y factibilidad en cuanto al acceso a las plataformas mediáticas que permiten conectividad de manera casi instantánea.

J. Van Dijck menciona que:

La creencia de que la web 2.0 era un espacio comunitario y de colaboración inspiró en aquellos tiempos a muchos entusiastas a trabajar en la construcción de distintas plataformas, y algunos ecos de este espíritu realista resuenan aún hoy.

Hasta cierto punto la idea de un virtual triunfo de los usuarios sobre los medios de comunicación convencionales no carecía de fundamento, en la medida en que la web 2.0 venía a ofrecer herramientas de empoderamiento y comunicación online sin precedentes, pero la desproporción de aquellas expectativas no tardó en generar entre los idealistas de la red un ánimo triunfalista demasiado anticipado [Van Dijck, 2016: 17].

Las dinámicas fragmentadas en torno al espejismo global hacen cada vez más evidente la imposibilidad de un discurso lineal de la historia de los medios, pretendiendo mostrar un cierto avance civilizatorio en el que la digitalidad se alza como la cúspide del sentido de la humanidad contemporánea.

Hasta ahora, la ciencia ficción se constituye como el lugar designado para narrar las distopías de lo digital. Esas que van desde el fracaso de internet como extensión discursiva de la “aldea global” en tanto que la desigualdad aumenta a pasos agigantados en lugar de disminuir para acercarnos social y económicamente, hasta la sobrevivencia de inteligencias artificiales independientes y que, más allá de sus creadores, logran invadir mundos y apoderarse de otras formas de vida orgánicas y razonantes.

Como ya se estableció, se continúa apelando a la linealidad temporal que acompaña la discursividad civilizatoria para narrar la cultura digital. De manera contradictoria, la forma en que se configura la escritura digital en sí misma, presenta un dinamismo casi imposible de abordar en términos documentales; ello debido a su performatividad a partir del “ejercicio cotidiano de los navegantes en la red, quienes disponen los hipertextos sin un orden

lineal, sin una cronología específica” (Ángel, 2016: 45). Aunado a lo anterior, el registro de la información en formato digital es susceptible de ser reescrito y sobrescrito infinidad de veces a manera de un palimpsesto contemporáneo, que resulta capaz de soportar múltiples intervenciones y versiones renovadas de lo consignado allí en un principio. Entonces, aunque la escritura y la textualidad en el contexto del ordenamiento de eso que los unos y ceros permiten codificar para verlo como un resultado en pantalla, que somos capaces de dotar de sentido, son en su esencia misma susceptibles de ser intervenidos y reinterpretados.

Continúa siendo idílico separar el *sino* de la humanidad de la historia y sus componentes narrativos basados en un contexto documental estático y confinado a los soportes documentales de “la verdad”.

2. ALEGORÍAS DE LO DIGITAL

El 8 de febrero de 1996, John Perry Barlow anunciaba en Davos, Suiza, y como parte de “A Declaration of the Independence of Cyberspace”, entre otros postulados, que:

Nuestras identidades no tienen cuerpo, así que, a diferencia de vosotros, no podemos obtener orden por coacción física. Creemos que nuestra autoridad emanará de la moral, de un progresista interés propio, y del bien común. Nuestras identidades pueden distribuirse a través de muchas jurisdicciones. La única ley que todas nuestras culturas reconocerían es la Regla Dorada. Esperamos poder construir nuestras soluciones particulares sobre esa base. Pero no podemos aceptar las soluciones que estáis tratando de imponer [Barlow, 1996].

En poco menos de treinta años, el optimismo fundado por la condición de posibilidad de la ubicuidad y de la muy particular

manera de “autogobierno” que parecía estar surgiendo en la medida que los cibernautas concebían una territorialidad novedosa y no sujeta a la ley, tiende a volcarse en pánico provocado por dos vertientes: una, el ejercicio deliberado de acciones que ponen en cierto valor el trato “ignominioso” de quienes participan como protagonistas efímeros de la escena digital; y otra, el avance vertiginoso de la inteligencia artificial generativa (IAG) que regresa a las narrativas establecidas durante la Revolución industrial, cuando las máquinas serían, sin duda alguna, el reemplazo de la fuerza de trabajo humana a manos de la optimización de nuevas tecnologías para la producción en serie.

Esta *Declaración de Independencia* se basa en la construcción de una sociedad sin subordinación, por una parte, al cuerpo físico, y por otra, como ya se mencionó, a una legislación global. Lo que Barlow dejó de lado en su momento, fue la incidencia del mercado en las relaciones que se tejen, aún sin una corporalidad que resulta de cierta manera “incapacitante” en términos instrumentales y teniendo a favor una especie de “libre circulación” de información destinada a generar conocimiento. Sin embargo, la digitalidad pudiera (debiera) entenderse como la cumbre del establecimiento del modo de producción capitalista, en tanto que la circulación de mercancías no requiere la tangibilidad que adquirió la acumulación de capital, y donde el *stock* de mercancía o el dinero (*cash*) obtenido por la circulación de la misma, resultaban la muestra inequívoca de esta misma acción (acumular) como eje preponderante de dicho sistema de producción.

Paes y Paes refieren el uso del término ciberfordismo:

Como un modelo de producción ultrafordista, en el que los principios del fordismo se maximizan con el apoyo de la automatización, la cibernética y otras características inherentes a la emergente Industria 4.0. Desde una perspectiva económica y social, como señala Antunes (2020a), surge una nueva morfología del trabajo –caracterizada por la “invisibilidad”–, que implica la

precarización de las relaciones y de nuevas formas de explotación potencializadas por la ultraderecha-estado neoliberal del capitalismo.

Ambas características, es decir, la invisibilidad y la precarización de relaciones, resultan fundamentales para lo que anunciara en las primeras páginas como objeto central de este texto: la despolitización de los individuos en las relaciones establecidas a partir del territorio digital. Este fenómeno puede ser abordado en diferentes grados o capas de visibilización del mismo.

Marc Augé, por ejemplo, vincula la excesiva individualización como una de las características notorias como parte de lo que categoriza como “sobremodernidad” para referir la paradoja existente entre las corrientes de uniformización y los particularismos en las sociedades occidentales contemporáneas, a lo que refiere:

Ahora bien, el tercer término por el cual podríamos definir la sobremodernidad consiste en la individualización pasiva, muy distinta del individualismo conquistador del ideal moderno: una individualización de consumidores cuya aparición tiene que ver sin ninguna duda con el desarrollo de los medios de comunicación. Durkheim, a principios de este siglo, lamentaba ya la debilitación de lo que llamaba los “cuerpos intermediarios”: englobaba bajo este término las instituciones mediadoras y creadoras de lo que llamaríamos hoy en día el “nexo social”, tales como la escuela, los sindicatos, la familia, etcétera. Una observación del mismo tipo podría ser formulada con más insistencia hoy, pero sin duda podríamos precisar que son los medios de comunicación los que sustituyen a las mediaciones institucionales [Augé, 2017: 101-107].

Más allá de los medios de comunicación, las interfaces de conectividad digital, además de mediar este proceso, lo aceleran de manera exponencial; más adelante explica:

La relación con los medios de comunicación puede generar una forma de pasividad en la medida en que expone cotidianamente a los individuos al espectáculo de una actualidad que se les escapa; una forma de soledad en la medida en que los invita a la navegación solitaria y en la cual toda telecomunicación abstrae la relación con el otro, sustituyendo con el sonido o la imagen, el cuerpo a cuerpo y el cara a cara; en fin, una forma de ilusión en la medida que deja al criterio de cada uno el elaborar puntos de vista, opiniones en general bastante inducidas, pero percibidas como personales [Augé, 2017: 101-107].

Habría que retomar las premisas planteadas por la ecología mediática frente al optimismo de la figura de quien consume a la vez que produce contenidos, en tanto que esta exposición cotidiana al espectáculo que retoma Augé, quizá desliza hacia un selecto grupo de personas, la producción de contenidos que mantenga viva la capacidad de asombro necesaria para que la relación con los medios perdure.

3. LA INSTRUMENTACIÓN DEL FUNCIONARIO. HUMANIDAD DIGITAL EN CLAVE CRÍTICA

En una capa con mayor profundidad que dirija la mirada hacia la despolitización de los individuos en el ámbito digital, puede proponerse la instrumentación de este como “funcionario”. Una de las motivaciones para la escritura de este texto partía de poder tejer una suerte de relación entre la cultura digital y el gran postulado de Hannah Arendt, quien en principio define al “funcionario de partido”⁵ y que se caracteriza por el seguimiento de órdenes sin la posibilidad de algún atisbo de reflexión sobre lo que ejecuta. Al respecto alude J. F. Lenis: “Su hacer no es la

⁵ Arendt se refiere al funcionario en sus obras *Los orígenes del totalitarismo* (1951) y *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1963).

reflexión, su deber es ejecutar las instrucciones que le son dadas por sus superiores y su argumentación es sometida a una lógica del hacer (mecánico y deductivo) que reemplaza la lógica del actuar (reflexivo-crítico) poniendo como prioridad el cumplimiento del mandato” (2009: 31-32).

Héctor Cataldo en seguimiento a la obra de Arendt, propone una suerte de “actualización” de la figura-concepto del funcionario, donde más allá del mero cumplimiento de órdenes, hay una condición de existencia mediada por la instrumentación de individuos en función de su utilidad operativa:

Un funcionario no es ya hoy solo el miembro de un partido o del Estado que cumple órdenes emanadas de estos, sino, con mayor precisión, es el modo hegemónico y legítimo del existir en la vida cotidiana. Funcionario sería no solo quien es habitado por el pensar técnico o instrumental/procedimental, sino, además, el ciudadano común y corriente que cumple órdenes sin meros cuestionamientos, sin importarle las consecuencias en los otros/as, salvando únicamente el interés propio, que es, a su vez, el mandato, la orden emanada desde la autoridad.

El funcionario [...] es el ciudadano de las sociedades contemporáneas occidentales que prefiere el trato ignominioso en aras de conservar la “Calidad de vida” que el neoliberalismo le proporciona. Participando del engranaje de mando y obediencia. Es irreflexivo a la hora de ejecutar órdenes que le mandan cumplir, entregándose a la obediencia sin consentimiento [Cataldo, 2017: 22].

En principio no se piensa al funcionario como ente operativo de la escena digital, sin embargo, podría pensarse dentro de la misma a esta figura. El funcionario descrito por Cataldo es en esencia un sujeto despolitizado. Acercando la reflexión a la mediación de la vida en digital, podría postularse esta despolitización motivada de manera paradójica por la sensación e imaginarios de “autonomía” que la digitalidad produce. Esta confusión entre la

libertad y el actuar sin una vinculación directa aparente a la ley que el ciberespacio configura, revela la doble trampa. Este personaje actúa sin un marco jurídico explícito y, sin embargo, tampoco allí puede ejercer su vida y libertad.

La no sujeción a la ley aparece como una de las posibles aristas que configuran el problema. Sin embargo, es imposible dejar de lado que quien implementa e instrumenta funcionarios en la digitalidad hoy día es el mercado, como ya se describió en líneas anteriores.

Derivada de la figuración del funcionario planteada por Cataldo, puede concluirse una cierta paradoja en la sensación de comunidad que genera la agremiación digital en diversos tipos de plataformas, donde en principio la inoperancia de la ley cobija el nacimiento de figuras paralelas que generan lazos tan endeblés como insustanciales del “ser en común”.

Para nadie es un secreto que la digitalidad ofrece la oportunidad de una vida, que en ocasiones puede ser alterna, con la construcción de un paisaje cercano a la noción de perfección esculpida por las dinámicas del capital: familia perfecta, cuerpo perfecto, relaciones perfectas; todas basadas en los elementos que el mercado pone a disposición. Esa forma de realización donde se satisfacen necesidades vitales de existencia, desde la seguridad y la protección que llevan al sujeto a mantenerse vivo. De esta manera, se convierte en el ejemplar perfecto de la razón instrumental moderna, donde se razona desde el pensamiento técnico y administrativo y cuya cualidad preponderante revierte en que los sujetos no corren ningún riesgo de orden político.

“EL QUE SE CORRE CUANDO SE FORJA EL MUNDO” (CATALDO, 2017: 20)

Una de las narrativas que mejor se perfeccionaron en manos de las alegorías de lo digital corresponde con la manera de expresar odio. Mucho se ha categorizado así, como “discursos de odio”.

Habría que reflexionar en una primera instancia si se están promulgando tales discursividades con los alcances que se conocen en el pasado y el presente y que, incluso, perpetúan su capacidad de desatar guerras y genocidios. Más allá de la inclusión de interfaces novedosas, el lenguaje que se produce, a la vez que se construyen las formas de contar historias de la digitalidad, llevó al acuñamiento de vocabularios antes no necesarios, en los que pueden incluirse términos como *trolls* (o troles) y *haters*, para referirse a personas (¿o acaso avatares?) que cumplen con la misión específica de expresar no solo ideas contrarias a otras y otros, sino el desprecio a las mismas o de las mismas, basados en la capacidad de hacer daño a la integridad de las personas mediante comentarios poco pertinentes. Costumbre que es patente en las redes sociales digitales, que funcionan como catalizador de la ya renombrada “cultura” de la cancelación.⁶

La instrumentación de funcionarios que saturan las redes sociales de mensajes, en su mayoría efímeros, pero que en términos de multitud instantánea funcionan como detonadores de situaciones que, sin embargo, dejan una huella permanente. Una trazabilidad que permite, además de excesiva vigilancia, argumentar que el “yo digital” no es otro. No existe un alter ego digital. Existe la posibilidad de creer de manera ilusoria (de la misma forma que se cree ilusoriamente en afiliaciones digitales-comunidades virtuales) en la posibilidad de “desafilarse” —por así decirlo— de estas formas del discurso digital que se confunden con “libre pensamiento” y “libertad de expresión”. En términos del sujeto jurídico moderno.

⁶ Según Gabriel León, el origen del término “cancelación” se atribuye al uso dado a partir de la letra de la canción “Your Love is Cancelled” de la banda Chic, tema lanzado al mercado en 1981. Dicha letra compara la ruptura amorosa con la cancelación de un programa de televisión. A partir de este tema, se retoma la figura de una mujer “cancelada” en el filme “New Jack City” de 1991. Con el estreno de la película, “cancelación” comienza a usarse como un modismo, primero dentro de la comunidad afroamericana para su posterior uso generalizado. En 2015 el término se había popularizado en Twitter (ahora X) para referirse a la decisión “de retirar el apoyo ya sea moral, financiero, digital, e incluso social a aquellas personas u organizaciones que se considera que han actuado de manera inaceptable”.

Una ficticia noción de lo común, que pudiera en ocasiones estar basada en políticas de odio (Risso Ferrand, 2020: 51-89),⁷ es lo que sostiene y alienta la participación de cibernautas en una constante reafirmación moderna de la individualidad, elaborada ya desde la forma jurídica y que recae en la figura del ciudadano. Una forma contemporánea de la “banalidad del mal” expuesta por Arendt en su momento, y que ahora encuentra acogida en el mundo digital, en tanto que reproducimos en el ciberespacio exactamente las mismas relaciones de dominación y fronteras que practicamos en la vida “análoga”. De esta manera, los autoritarismos también tienen lugar en el territorio digital, cuya utopía del “bien común” se vio socavada por las dinámicas del capital en unas cuantas décadas.

La acción que marca el sello de la despolitización de los sujetos en la digitalidad tiene que ver con el “trato ignominioso” preferido por el funcionario y ya descrito en palabras de Cataldo, donde la irreflexión durante la ejecución de órdenes y la obediencia mediada por las efímeras ventajas del neoliberalismo, se convierten en el gran motivador para anular cualquier posibilidad de motivar la existencia y persistencia de sujetos políticos en la arena digital.

Si bien hay referencias permanentes en las últimas dos décadas a internet como lugar privilegiado para la gesta de revoluciones y movimientos, la condición de posibilidad del cambio no necesariamente está dada por las nuevas tecnologías en sí mismas, que, siguiendo los preceptos de la ecología mediática, tienden a convertirse en “míticas”,⁸ sino por las condiciones de posibilidad que

⁷ Al respecto, se habla y escribe constantemente sobre los “discursos de odio”, término para el que se localizan diversas acepciones y aplicaciones. Según Martín Risso Ferrand esta expresión se entiende “como simple referencia a un discurso, o comprendiendo la necesidad de combatirlo y evitarlo mediante la educación, la sanción ética y social, o como algo que debe ser sancionado penalmente, esto es, la criminalización del discurso del odio”. Véase Risso Ferrand, M. (2020). “La libertad de expresión y el combate al discurso del odio”.

⁸ Neil Postman alude en un principio a los medios de comunicación. Sin embargo, podría trazarse el mismo sino para todas las denominadas “nuevas tecnologías”.

permiten la generación de conocimiento con base en la información; y con ello, la toma de acciones conscientes que pudieran en algún momento llevar a pensar que el universo digital pudiera tener una incidencia en la configuración de sociedades más justas y equitativas. Esto a partir de la puesta en crisis del conocimiento ya generado como vía necesaria para la reafirmación de una razón que se deslinde de la cuestión instrumental.

DE SALIDA

Visualizar las dinámicas de la cultura digital como relaciones de poder basadas en aparatos, permite comprender cómo y por qué el planteamiento sobre un proceder “fronterizo” auspicia las relaciones de desigualdad y nutre de manera exponencial el tamaño de la “brecha” que, junto con el apelativo de digital, se convierte en un intervalo económico, social y cultural difícil de subsanar mediante los esfuerzos de organizaciones, gobiernos y corporaciones, los cuales, finalmente, se encuentran permeados por las visiones macroeconómicas y cuyos intereses dejan de lado los movimientos en torno a la convivencia y la libre circulación y acceso a los recursos en todos los niveles de comprensión de las sociedades humanas, presenciales y virtuales.

Mientras que el pensamiento en torno a la comunidad siga aunado al proceder mercantilizado de la modernidad global, “lo común” seguirá desplazándose hacia un estatuto fantasmagórico, oscilante entre los individuos que se asocian, pero que se escapa de una configuración en torno a la suma de subjetividades.

Es necesario seguir versando acerca de la despolitización de los sujetos en el ciberespacio. Establecer con base en qué factores toman decisiones y generan dinámicas que parecieran basarse en lo común, pero mediadas por los acuerdos-contratos que la hacen imposible.

En su libro *La comunidad desobrada* Jean-Luc Nancy propone maneras de “desobrar” el contrato que sujeta la comunidad. Solo

se puede llegar a tal estatuto si se abandona el hecho fundante del “don” y se visualiza a aquella con una base fragmentaria donde la importancia radica en la ausencia del vínculo. Nancy apela entonces al singular: “existencias singulares que no son sujetos, y cuya relación [...] no es una comunión, ni una apropiación de objeto, ni un reconocimiento de sí, ni aun siquiera una comunicación como se la entiende entre sujetos” (Nancy, 2001: 35). La propuesta de una absoluta singularidad, desde cuya “soledad” puedan establecerse lazos no sujetos a cuestiones fundantes y/o de retribución (mito-don) es lo que constituye la condición de posibilidad del ser-en-común. El establecimiento de libertad y ciberespacio como sinónimos generó un movimiento tremendamente ilusorio que aceleró la ruptura de posibles relaciones comunitarias privilegiando el individualismo.

La definitiva despolitización de la vida tiene el sello de la existencia en la ignominia. Se le resta total importancia a la ofensa pública que erosiona la dignidad del sujeto, en tanto este acto favorece las dinámicas del capital rápidamente adoptadas por el ciberespacio, como lugar privilegiado para el intercambio de mercancía. De esta manera, el ente funcionario ya no obedece solo de manera tecno-instrumentada al aparato estatal-gubernamental, sino que forma parte privilegiada de la cadena de valor establecida por el mercado para mantener el privilegio del consolidado digital que acelera día con día el mandato de la era posfordista.

La vigencia de las consideradas tecnologías anteriores o incluso convergentes en el espectro digital pide un replanteamiento, quizá menos optimista, acerca del mundo conectado, común e integral. Al mismo tiempo, las dinámicas mismas de la convivencia con las tecnologías y la creación de contenidos para quienes interactuamos mediados por las pantallas y las plataformas mediáticas que pretenden escindir de lo analógico, reclaman una narrativa que permita visibilizar el dinamismo de las construcciones que dejan de ser comunitarias en el más profundo significado del término,

para basarse en las dinámicas del mercado, teniendo como única base las formas agresivas de consumo que mantienen intactas las estructuras del capital.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ángel-Reyes, J. C. (2016). “Hipertexto, curaduría y montaje. Una lectura de las relaciones cultura-ciberespacio a manera de constelación”, en J. C. Ángel-Reyes, J. Buj e I. Lonna (coords.), *Im/pre-visto. Narrativas digitales*, México, Fundación Telefónica, Ariel, Universidad Iberoamericana.
- Ángel-Reyes, J. C. y Buj, J. (coords.) (2020). *Exclusión y deriva: Dinámicas fronterizas de la digitalidad*, México, Fundación Telefónica, Taurus, Universidad Iberoamericana.
- Antunes, R. (2020). *O privilégio da servidão: O novo proletariado de serviços na era digital*, São Paulo, SP, Boitempo.
- Augé, M. (2007). “Sobremodernidad: Del mundo de hoy al mundo de mañana”, *Contrastes: Revista cultural*, 47.
- Barlow, J. P. (1996). “A Declaration of the Independence of Cyberspace”, en Electronic Frontier Foundation. Último acceso: 31 de mayo de 2024. Disponible en <http://homes.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html>
- Bauman, Z. (2015). *Modernidad líquida*, México, FCE.
- Cataldo, H. (2017, enero-junio). “Hacia el concepto de funcionario”, *Cuestiones de Filosofía*. 3(20), 12-24.
- Chanona Burguete, O. (2017, 1 abril). “Digitalidad: Cambios y mutaciones en la cotidianidad”. *Revista Digital Universitaria*, 18(4) México, UNAM, 2-11.
- De Certeau, M. (2011). “La historia, ciencia y ficción”, en *Historia y Psicoanálisis*, A. Mendiola y M. Cinta (trads.), México, Universidad Iberoamericana.
- Horkheimer, M. (2002). *Crítica de la razón instrumental*, Madrid, Trotta.

- Paes de, P. y Duarte Paes, K. (2022). “Fordism, Post-Fordism, and Cyberfordism: The Paths and Detours of Industry 4.0”, *Cadernos EBAPE*. BR, 19.
- Pew Research Center (2024, mayo). “When Online Content Disappears”. Disponible en <https://www.pewresearch.org/data-labs/2024/05/17/when-online-content-disappears/>
- León, G. (Anfitrión). (2020-presente). *Ciencia pop* [Podcast]. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/5DDdZ2Ibqs-z93O1FmlpD7T>
- Lenis, J. F. (2009). “Hannah Arendt: Consciencia moral y banalidad de la condición humana”, *Co-herencia*, 6(11).
- Musicco-Nombela, D. (2022). “La globalización, repensar McLuhan en el siglo XXI”, *Comunicación y Hombre*, 18.
- Nancy, J.L. (2001). *La comunidad desobrada*, Madrid, Arena Libros.
- Risso Ferrand, M. (2020). “La libertad de expresión y el combate al discurso del odio”, *Estudios Constitucionales*, 18(1).
- Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT) (2023). “Statistics”. Último acceso: 31 de mayo de 2024. Disponible en <https://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx>
- Van Dijck, J. (2019). *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*. México, Siglo XXI Editores.

CULTURA DIGITAL Y REPRODUCCIÓN: REFLEXIONES A CASI DIEZ AÑOS DEL INICIO DE UN PROYECTO

JOSEBA BUJ

Casi han pasado diez años desde que la Universidad Iberoamericana y Fundación Telefónica México aunaran esfuerzos para pensar a profundidad el fenómeno de la cultura digital. Desde entonces, tres libros vieron la luz antes que este. En lo que a mí concierne, colaboré en el proceso de los dos primeros. Quizá por eso, por mi mayor conocimiento de las propuestas contenidas en *Im/pre-visto. Narrativas digitales* (2016) y en *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad* (2020), es que me centro en mis participaciones en ellos para empezar este escrito.¹

De hecho, ya en *Exclusión y deriva...*, un libro cáustico y pesimista, hacía yo un recuento de alguna de las ideas de mi participación en el trabajo mucho más entusiasta que resultó ser *Im/pre-visto...* Lo cierto es que otras reflexiones fueron surgiendo,

¹ En lo que a esta alusión concierne –que atravesará continuamente las reflexiones desplegadas en este escrito– véanse en todo momento los textos: Buj, J. (2016). “EXERGO (que delira hacia una nueva cognición, hacia una nueva subjetividad, hacia una nueva condición política: la narrativa digital como abigarrado lugar para el ejercicio crítico)”, en J. C. Ángel-Reyes, J. Buj e I. Lonna (coords.), *Im/pre-visto. Narrativas digitales*, México, Fundación Telefónica, Ariel, Universidad Iberoamericana, 149-174; y Buj, J. (2020). “Dialéctica de la digitalidad: la técnica digital como un lugar propicio para el ejercicio crítico”, en J. C. Ángel-Reyes y J. Buj (coords.), *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad*, México, Fundación Telefónica, Taurus, Universidad Iberoamericana, 17-33.

justamente, alrededor de las presentaciones de *Exclusión y deriva...* (muchas de ellas celebradas en plena pandemia de covid-19), por lo que, creo, este recuento será más rico (o, cuando menos, traerá a colación nuevas aristas de aquel texto). Mi participación en *Im/pre-visto...*, en la estela de una suerte de “utopía *hacker*” y del entusiasmo por los nuevos medios de comunicación de Lev Manovich, confiaba en las condiciones de posibilidad que parecían ofrecer la técnica digital y la cultura –de justicia– que de esta podría –potencialmente– derivarse (tono que compartí con muchos de los otros integrantes del libro).

Im/pre-visto... estuvo centrado en las oportunidades que brindaban las narrativas atravesadas y alteradas por la técnica digital y los lenguajes que de ella dimanaban..., con lo cual se compartía una inclinación estética, sin que esto conllevara la elección de una vía reflexiva ni reduccionista ni limitada, habida cuenta de que las inercias centrífugas de lo estético son proclives a datar espacialidades/temporalidades generalmente obliteradas por los espacios/tiempos fraguados en los lenguajes centripetos de la hegemonía imperante, es decir, la demanda estética es algo que propende, en su búsqueda de autenticidad, hacia la urdimbre de nuevas narrativas que se *desidentifican* de la ideología dominante en curso, y que nos dan noticia, por consiguiente, de que lo estético no se anquilosa en su propia *episteme* y que deviene,² por consiguiente, un campo de fuerzas, preponderantemente centrífugas, para pensar holísticamente la vida. Las esperanzas cifradas en el texto que, yo en concreto, escribí en aquel entonces podrían resumirse y redimensionarse (porque aquí elaboro mucho más allá; por ejemplo, la suplementación de Walter Benjamin con Christopher Caudwell es añadida aquí) como lo hago en los renglones que siguen.

² Para abundar en la comprensión del surgimiento y el funcionamiento de las epistemes en un contexto moderno, véase Álvarez Solís, Á. O. (2020). *Filosofía política. Arqueología de un saber indisciplinado*, México, Universidad Iberoamericana, p. 37.

Benjamin y Caudwell sugirieron que existe un desfase entre las coordenadas representativas en que acontece la estación cosmovisional,³ hegemónica e ideológicamente imperante, y los medios materiales donde, *de facto*, se resuelve la existencia/vida. Ambos autores escriben en instantes/límite de su existencia (y transicionales para la historia occidental y para el decurso de su propia vida/muerte), el primero, asistiendo al ascenso de los nazis (suceso que, con los años, de todos es sabido, le acarrearía funestas consecuencias) frente a la pasividad de las democracias (a veces socialdemocracias) occidentales (a las que años después se sumaría, fatídicamente, la pasividad de la Unión Soviética), y el segundo, en un momento de pasividad democrático/occidental anterior (y por igual culpable): el del fragor de la Guerra Civil española, poco antes de morir (heroicamente) en la Batalla del Jarama; es decir, ambos escriben desde una advocación del altocapitalismo que mutaría indefectiblemente tras la confrontación con lo que podríamos llamar una variante agresiva de él mismo (producto de sus contradicciones) o “su anverso beligerante”, esto es, el holocausto, vesánico y autodestructivo, que trajo consigo el fascismo internacional. Ambos autores están hablando desde un lugar de enunciación que pelea por la vida, rodeados por acontecimientos históricos que la arrojan a una yerma intemperie. Y, sin embargo, hablan de arte.

Caudwell parte de una relación entre economía y poética en la que destaca que con el arribo de la modernidad (finales del siglo xv, principios del xvi)⁴ acaece un cambio de mundo (la

³ Cuando remito a la idea de estación cosmovisional, me refiero a las tres grandes estaciones cosmovisionales de Occidente, tomando como petición de principio sus condiciones materiales de producción y los imaginarios que de ellas derivan. Pienso entonces en la Antigüedad, el Medioevo y la Modernidad. A la Modernidad, como se inferirá del desarrollo ulterior de este texto, la divido en varias subestaciones, dependiendo de las mutaciones que se experimentan con base en las revoluciones materiales del sistema productivo y en las diversas formas de obtención de plusvalor.

⁴ Respecto a las reflexiones desarrolladas en torno a la obra de Christopher Caudwell en esta parte de mi texto, véase Caudwell, C. (s. f.). “The Future of Poetry”, en *Illusion and Reality*, Disponible en <https://www.marxists.org/archive/caudwell/1937/illusion-reality/>

instauración de las grandes rutas comerciales a escala global que auspicia un capitalismo de primer cuño en el que, sobre la base del tejido agropecuario, de la extracción minera –sobre todo, de metales preciosos– y de un trabajo manufacturero de corte artesanal, el *surplus* se obtiene de la circulación de bienes) que, progresivamente, afecta a las formas poéticas; así, por entre las formas poéticas aristocráticas se entrecuelan y, ulteriormente, se imponen las burguesas, es decir, la hegemonía de estas formas poéticas burguesas es síntoma de que la burguesía deja de ser una clase expulsada de una fetichizada/ideológica totalidad aristocrática para realizarse como una totalidad (histórico/social) novel de la cual es exclusiva protagonista. La Revolución Industrial, esto es, una serie de avances técnicos que permiten, a través de arduos procesos maquinales que taylorizan el trabajo, superponer al *surplus* de la circulación de los bienes un plusvalor que, desenvuelto en cifra abstracta en mayor medida, proviene del tiempo/vida invertido en la producción de dichos bienes –lo cual no resulta ser inocente, habida cuenta de que el tiempo/vida se transfigura, a partir de entonces, aquilatado por un índice de valor abstracto, en mercancía–, enfatiza y desgaja el surgimiento de una nueva clase expulsada –la proletaria– que, por supuesto, pone en evidencia el carácter fetichizado/ideológico de la totalidad burguesa. ¿Cuáles serán entonces las “formas poéticas proletarias”?, se pregunta el británico; en tanto, en cuanto el proletariado no ha llegado “a ser” como totalidad (fetichizada o no) histórico/social (a pesar de los experimentos políticos comunistas), la respuesta a esta pregunta es una incógnita, pero se entiende que, en los términos de Caudwell, dará cuenta (este “dar cuenta de” acontece, por ende, en su discusión sobre el arte) de una experiencia humana inédita en la que el nivel de plenitud existencial/vital se habrá realizado como una totalidad ya no fetichizada (una totalidad no ideológica).

Benjamin,⁵ por su parte, sorprende con una propuesta críptica y ambigua. En ocasiones, platicando también desde el arte (en concreto desde la narración), comprende la pérdida de lo experiencial/comunitario con añoranza, a pesar de ser un resuelto creyente en la interrupción mesiánica de la sujeción heterónoma de la forma de conciencia y de la vida. Dicha experiencia comunitaria, de transmisión oral, que atraviesa, entre otras manifestaciones narrativas, mitopoemas, poemas épicos de la Antigüedad, tragedias antiguas, poemas épicos medievales, alegorías medievales (estén embebidos de afirmativo entusiasmo, como ocurre con la épica, o de patetismo desasosegador, tal como sucede con la tragedia)..., precisa del orden de certezas mítico o teológico de la tradición. La reflexión sobre esa experiencia comunitaria de la narración da pie a pensar en términos más generales y holísticos, o sea, en términos de la formación histórico/social y de la relación de esta con la vida: la “forma de conciencia/vida”⁶ individual (el alma antigua y el alma medieval) adquiere significado en la comunidad y, a su vez, esta lo obtiene en una entidad abstracta que son los dioses o Dios; es decir, la vida está aherrojada a una entidad que la justifica desde afuera de la propia vida (está sujeta a una normatividad –sujeción– que le viene impuesta desde un lugar/tiempo heterogéneo –heteronomía– para con su ipseidad y su mismidad). Esa ordenación se desgañita al incursionar materialmente la modernidad y,

⁵ Respecto a las reflexiones desarrolladas en torno a la obra de Benjamin en esta parte de mi texto, confróntese Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, A. E. Weikert (trad.), México, Ítaca, y del mismo autor (s. f.). *El narrador*. Disponible en https://cc-catalogo.org/site/pdf/benjamin_el_narrador.pdf

⁶ Cuando hablo de “forma de conciencia/vida”, me refiero a las coordenadas fenomenológicas, historizables de conformidad con la evolución y la sucesión de las cosmovisiones en turno (coordenadas, por ende, que propenden a la sincronía y a establecerse como totalidades fetichizadas), y del momento de negociación, limítrofe y diacrónico, que tiene lugar entre esas coordenadas y la afección histórica, vital, que las excede.

paulatinamente, las condiciones de posibilidad representativas, como veíamos con Caudwell, se van transformando (las del arte y las de la cultura en general). La experiencia narrativa del sujeto burgués (o, quizá, protoburgués) es solitaria, más antropocentrada y, en consecuencia, más autodeterminada. También lo es la experiencia vital en general. Ejemplos de ello, aunque sean instantes primerizos de la modernidad aún lastrados por un teocentrismo cuasi absoluto, serían para nosotros el libre examen, sin mediación comunitaria alguna, de la forma de conciencia surgida de la Reforma protestante y de su advocación católica: el discernimiento ignaciano (donde, pese al peso romano de la teología medieval, el alma, tímidamente, empieza a alcanzar unas cotas de autonomía, independencia, autosignificación y autodeterminación inusitadas). En este sentido, parece que Benjamin, en cuanto pensador marxista/revolucionario, se destraba de todo dejo melancólico y celebra la modernidad porque esta promete un arte nuevo (la novela, verbigracia) y una “forma de conciencia/vida” nueva (con una bisoña dimensión interior que reclama una liberación y una realización históricas), en cuya constitución juega un relevante papel la imprenta que, además de su potencia reproductiva, trae consigo la posibilidad de una negociación autónoma con la cultura en general y con la experiencia de la narración en particular.

Podríamos añadir entonces que Georg Lukács comparte este entusiasmo cuando alega que las formas ontológicamente totalizantes,⁷ autoafirmativas y cerradas de la épica ceden el paso al carácter radicalmente histórico/dialéctico de la novela: lo que se “refleja” es el movimiento dialéctico de un proceso

⁷ Respecto a las reflexiones desarrolladas en torno a la obra de Lukács en esta parte de mi texto, véase Lukács, G. (2010). “Prólogo de 1962”, en *Teoría de la novela*, 14-15, M. Ortelli (trad.), Buenos Aires, Ediciones Godot. Jameson, F. (2009). “‘History and Class Consciousness’ as an Unfinished Project”, en *Valences of the Dialectic*, Londres, Verso, 201-222, y Echeverría, B. (1995). “Lukács y la revolución como salvación”, en *Las ilusiones de la modernidad*, El Equilibrista, UNAM, 97-110.

histórico y la apertura ontológica de esta forma/arte, que, no clausurándose en sí misma, se tiende, desde el carácter problemático del presente que la rodea, hacia una temporalidad futura que compromete una realización utópica absoluta en el (valga la redundancia) absoluto de la “Historia”. Podríamos añadir, entonces, que Bajtín comparte este entusiasmo cuando,⁸ desde una posición sincrética que se desplaza entre, por un lado, sus nociones de la subjetividad moderna y las formas de comunicación interhumana, y, por otro, el dinamismo interpersonal que se concentra en el dogma trinitario, diagnostica el fin de las formas monológicas de la épica aplaudiendo la entrada en escena (de la carnavalesca superposición y transposición de géneros del discurso, de la polifonía y de la heteroglosia) de la dialógica novela (sin que, en este caso, a diferencia de lo que acontecía con Lukács, haya una síntesis entre posiciones que apele a una superación en coordenadas de absoluto); lo cual posee una actualización a nivel histórico/vital/existencial en el desafío ético que conlleva la incursión de la voz insurrecta y (otra vez más) carnavalesca de los condenados por las monologías de la “Historia” (como demandan el marxismo y el Evangelio).

Pero ni Lukács ni Bajtín atienden a los medios técnicos que les son equiprimordiales a las formas artístico/estéticas a las que aluden; Benjamin (y Caudwell), en cambio, contempla la problemática de la vida como algo vinculado estrechamente a las formas de producción y reproducción de las condiciones en que acontece esa misma vida, y se puede inferir de su pensamiento (como lo

⁸ Respecto a las reflexiones desarrolladas en torno a la obra de Bajtín en esta parte de mi texto, véase Zavala, M. I. (1991). “Introducción. Mijaíl Bajtín y su círculo en la crisis del sentido en la posmodernidad”, en *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe, 11-32, y confróntese Bajtín, M. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*, T. Bubnova (trad.), México, FCE; Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, J. Forcat y C. Conroy (trads.), Madrid, Alianza Editorial, y Domínguez Michael, C. (s. f.). *Bajtín, ¿Rasputín o Longino?* Disponible en <https://letraslibres.com/revista-espana/bajtín-rasputín-o-longino-2/>

hizo atinadamente Bolívar Echeverría), por supuesto eurocentrado por su momento de enunciación (más allá de sus delirios con el ídolo/fetichismo mexicano),⁹ que, progresivamente, el avance de estas formas de producción diluye en gran medida el arcano del conflicto “naturaleza/cultura”¹⁰ para resituarlo, de una manera velada, al interior de la propia cultura casi por completo: por una parte, el altocapitalismo en su versión beligerante (esto es, el fascismo) y los burdeles historicistas del estalinismo y de la socialdemocracia, y, por la otra, el socialismo mesiánico que nos habla de la oportunidad de un tiempo otro (de una “Historia” otra), colmado de justicia.

Una vez más, el escritor judeoalemán centra su/nuestra reflexión en el arte: los medios que permiten reproducir técnicamente el arte quiebran su aura. Es decir, si partimos de que, a través del aura reverbera en la obra de arte un postrero resquicio

⁹ En lo que a esta alusión concierne, véase Benjamin, W. (2015). “Embajada mexicana”, en *Calle de sentido único*, A. Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Ediciones Akal, 18.

¹⁰ En lo que al argumento de la dilución del conflicto naturaleza/cultura concierne, debo alegar que este no puede ser utilizado sin la necesidad de explorar una maraña de imágenes peligrosas e inadecuadas en la que podemos vernos insertos: 1) el tropo de que la naturaleza nos agrade, cuando esta relación ha diluido el conflicto a tal grado que la cultura reproduce sus condiciones materiales de existencia sobre la base de una naturaleza con la que tiene una relación de contigüidad parasitaria, de la que, simplemente, abreva; 2) la metáfora de que esta relación de contigüidad parasitaria puede replicarse infinitamente, lo cual vela la agresión destructiva que está padeciendo la naturaleza por parte de la cultura (y, con ello, claro está, la agresión que padecen las condiciones materiales de existencia sobre las que se produce y reproduce la cultura); 3) la ilusión de que el conflicto con la naturaleza ha sido superado por completo, lo cual oculta que el carácter agresivo de la naturaleza sobrevive en lo que queda en nosotros de condición “natural/material”, esto es, en nuestros cuerpos, coyuntura que oculta la persistencia de la enfermedad, la vejez y la muerte y, con ello, tiende a recusar, a desplazar de la imagen centrípeta, a todo un contingente humano al que no se quiere contemplar (abundaré en esto en una nota ulterior).

Con respecto a lo argüido en esta nota véase Echeverría, B. (2009). *¿Qué es la modernidad?*, México, UNAM, 16-19 y 28-30; Anderson, P. en Timpanaro, S. (1987). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, N. Míguez (trad.), México, Siglo XXI Editores, 114; y Buj, J. (2022). “Asedios al objeto artístico/literario, desde una lectura posthermenéutica y postdeconstructivista del marxismo occidental”, en *Literatura aplicada en el siglo XXI. Ideas y prácticas*, México, Editora Nómada, 154-160.

de sacralidad o miticidad (en virtud de su consistencia orgánica, su unicidad, su perfección) la ruptura del aura tiene que ver con la fragmentación del último vestigio del tejido mítico o teocrático que disponía a las “formas de conciencia/vida” que integraban comunidades antiguas o medievales, en un régimen de contigüidad semántica, hacia un espacio, un tiempo y un ente abstractos en los cuales se depositaba todo horizonte de sentido y significado.

La disposición cósmica o salvífica de la comunidad tradicional, por descontado, desembocaba en formaciones histórico/sociales estamentales, jerárquicamente estratificadas, sobre la base de la amenaza natural que, llamada cosmos u ordenación divina, imponía su ley, su providencia. La comunidad exigía sacrificio pleno al individuo, en tanto en cuanto este era considerado una exterioridad que actuaba positiva o negativamente en el ámbito comunitario (en las codificaciones antiguas o medievales, la dimensión interior del individuo es inobservable); la comunidad entendía, entonces, el desenvolvimiento de su ser en un debate que versaba sobre las formas de adecuar la ley política o comunitaria a la ley cósmica o divina, ley cósmica o divina (naturaleza) que, por descontado, asediaba, a la comunidad con escasez, enfermedad, mortandad..., lo cual infería al despliegue del proceso histórico un perpetuo carácter de excepcionalidad (y la excepcionalidad reclama, claro está, sacrificio: sacrificio del individuo a las leyes de la comunidad, sacrificio de la comunidad a las leyes del cosmos o de Dios).

Suplementando nuevamente con cavilaciones que vienen desde el arte..., el icono de Andréi Rubliov no es algo creado exclusivamente para el goce estético (no es exclusivamente arte) aunque, desde la modernidad contemporánea, sea muy difícil no leerlo así: en él pretenden abigarrarse y anudarse todas las fuerzas que afirman (y que, registrando el patetismo, se sustraen de) un proyecto civilizatorio en la “Historia” (que tiene como horizonte de sentido la sacralidad escatológica —obsecuente al arquetipo de

la bidimensionalidad absoluta—); el David de Miguel Ángel, en cambio, es producido desde un “saber” vez con vez más parcelado que se comienza a autopoetizarse buscando el goce estético. La producción de goce estético es, por consiguiente, su operación principal y, sin embargo, por una afinidad semántica retrospectiva (lo bueno, lo bello, lo verdadero...) con artefactos que también producían ese goce (aunque no fuese eso exclusivamente lo que generaban) y con los cuales se relaciona (como podría ser, para poner un ejemplo aunque no sea el caso, el icono de Andréi Rubliov), parecería que está envuelta en una pátina que hace creer que la promesa salvífica de lo sagrado y la de la homeostasis cósmica se hubieran precipitado al abismo de la secularización y quisieran inmanentizarse como utopía en la “Historia”. Empero, el patrón estructural es el mismo, el David es un tipo figural elevado, aristocrático, sus formas materiales lo son (algo en él reprime—como el icono reprimía la tridimensionalidad— experiencias vitales como la vejez, la enfermedad y la muerte, como lo débil, lo grotesco, lo procaz y lo excrementicio). Es curioso que el ahora ponderado como arte medieval, acaso por su hiperbólico sometimiento a las formas arquetípicas y esquemáticas (donde hay escasa negociación con el antropocentrismo) a que obliga su prurito de trascendencia, haya suscitado el surgimiento de un arte alternativo, copado de impulsos contingentes, escatológico (en su segunda acepción), feísta, salazmente antropocentrado, carnavalesco..., que sería deliquio de Bajtín en su trabajo sobre Rabelais. De más está decir que la inmanentización del patrón trascendente que comportó la modernidad acosó y casi puso en peligro de extinción al “arte alternativo”, por no ser visto con buenos ojos en el nuevo proyecto (moderno) de unimisma totalidad ideológico/fetichizada. La caída del *Theos* al *Anthropos*, entonces, en coordenadas de pensamiento que van más allá del arte, replica un patrón estructural hegemónico que se extiende a todo el entramado ideológico del archivo occidental y que es interiorizado en la forma de conciencia novedosa que trae consigo lo moderno: el sujeto.

De ahí se podría colegir (porque Benjamin es polisémico y anfibológico) que, en términos beligerantes para con este patrón que ha incoado el despliegue dialéctico de la “Historia” y su producción de archivo, Benjamin podría estar aplaudiendo a instantes transicionales en la tradición e instantes transicionales en la modernidad en los que acontecen ciertos movimientos hipalagéticos que podrían (aunque agostaron su oportunidad, justamente, al ser subsumidos en la inercia del patrón estructural occidental) haber dado entrada a ese socialismo mesiánico que promete el tiempo de justicia y realización. La épica supone la rebelión del ser humano contra el mito: la cólera de Aquiles, como se induce de algunos de los escritos de George Steiner (2002: 86-89), trae consigo una afirmación absoluta del ser humano sobre el cosmos (aun cuando sea efímera) que provoca, incluso, el temor de los dioses. Pero, claro, Aquiles, el tipo figural en el que se epitoma el clamor fundacional de la civilización micénica (esto es, Aquiles es la sublimación de la comunidad micénica), es un dios, o casi un dios, su patrón estructural es, como veíamos con el David de Miguel Ángel, análogo. La novela, ya lo abordábamos, viene acompañada de una inaudita focalización inmanentista en el decurso histórico y dialéctico, la cual lleva aparejada la aparición del sujeto y de su dimensión interior, la intervención de voces acalladas por las monologías, la toma de conciencia de un mundo de relaciones culturales autodeterminadas que posibilita la imprenta... Pero también se hunde en las transferencias del patrón estructural señalado: la búsqueda de la identidad como algo estatuido y estanco (como acaece con la *Bildungsroman*) a la que subyace una melancolía de la totalidad tradicional inalcanzable para la experiencia subjetiva moderna (Andrade, 2021: 368). (Su experiencia es imperativamente fragmentaria porque no hay contigüidad semántica tendida hacia las otras “formas de conciencia/vida”, hacia su vivencia comunitaria y hacia su horizonte de sentido trascendente, sino aislamiento y discontinuidad). La confianza suturante en una nueva red de absolutos seculares que se

disemina en una pluralidad de verdades diferenciadas (*epistemes*) que, desde su diferencia autodeterminada y autosignificante, estatuyen su visión diferenciada como totalidad (por descontado, fetichizada), y, sobre todo (de ahí que Benjamin resulte ambiguo y críptico en ocasiones, pues cuando uno lee sus páginas no deja de percibir una suerte de nostalgia –imposible en los términos de su propia teoría– del aura y de la experiencia comunitaria), la pérdida de lo comunal y lo comunitario que tiene como paradójica contraparte la ingente homogeneización del sujeto (a pesar de su experiencia aislada, el sujeto es “producido” para experimentar de manera más y más parecida a las experiencias de los otros sujetos; en esto juega un papel crucial la técnica reproductiva). Continuando con esta línea argumental, ya en coordenadas más circunscritas a lo narrativo (digo esto, porque semeja dejar un poco de lado lo artístico/estético, aunque como veremos más abajo, cuando regrese al tema del aura, no es exactamente así), sostiene Benjamin que la información contemporánea pone sobre la mesa la experiencia novedosa de una ponderación que atiende al “chispazo”, a la eficacia en atrapar al receptor, y no tanto a las sesudas crónicas (regias y populares) cuyas etiología y teleología eran Dios (por lo tanto, para la óptica moderna siempre les faltará algo, ya que, como si cobijasen un resquicio de los mucho más teocráticos anales, su sentido último se genera afuera del texto), y no tanto a la narratividad histórica moderna cuyas etiología y teleología son inherentes al escrito que debe agotar un sentido inmanente, autosuficiente, autónomo, autodeterminado. Hilvanando con reflexiones antecedentes, la narración ve quebrada su aura (lo artístico/estético no queda, efectivamente, tan relegado), precisamente, por la capacidad reproductiva que emana de los medios de producción que irrumpen con la Revolución Industrial. Al fisurarse el aura se rompe (al desvanecerse, con la reproducción, la organicidad y la perfección traducidas a unicidad) de una vez por todas el vínculo con la gradación que deriva de la trascendencia, con la sujeción heterónoma de la

“forma de conciencia/vida”. El quiebre del aura es, por ende, una condición de posibilidad a través de la cual podrían libertarse la dimensión interior del individuo y, a través de ese “chispazo” que provoca la reproducción –un chispazo inmersivo, en tanto en cuanto es aledaño al contexto existencial de la “forma de conciencia/vida” y no la obliga a la contemplación jerarquizada de una entidad verticalmente superior, por aquello de su unicidad y su organicidad perfectas en torno a lo bello, lo bueno y lo verdadero–, una dimensión de lo comunitario remozada que no renuncie a la liberación individual, es decir, que construya lo comunal por una vía expansiva hacia e inclusiva con la diferencia; vía en la que jugará, contra cualquier verticalismo estratificante, un papel primordial el disenso horizontal, sobre la base de unas circunstancias vitales/materiales que, al reproducirse en el ámbito de la técnica y la cultura, han diluido casi en su totalidad el conflicto con la naturaleza. Sin embargo, eso no sucede. Por el proceso de valorización del valor que se transfigura en un nuevo ídolo ante el que hincarse. Esta entidad abstracta opera de manera diferenciada a las de la tradición. Como el aura, resulta ser un trascendentalismo inmanentizado que avanza tentacularmente colonizando todas las esferas de la experiencia (no se sitúa afuera, sino adentro, estatuyendo un índice cuantitativo para valorizar cualquier tipo de experiencia, sea este de índole económico/transformativo, ético/moral/jurídico, epistemológico o artístico/estético). Como ya expliqué con Caudwell, se va creando afuera de sí misma mediante la circulación de bienes a gran escala y acaba tomando por asalto el tiempo/vida de los seres humanos,¹¹ homogeneizando su modo de experimentar (que, como ya aventuraba, queda reducido a la cuantificación, sin que quepa sesgo diferencial cualitativo alguno a la hora de aquilatar la experiencia de la existencia/vida). Al servicio de esta entidad abstracta, el aura se reproduce artificialmente.

¹¹ En lo que a este argumento se refiere, véase *op. cit.* Echeverría, B. “Lukács y la revolución como salvación”, 97-110.

En los tiempos que circundaron la escritura del texto de Benjamin (es decir, los del altocapitalismo fascista), tras el periodo de arte vanguardista que sería uno de esos momentos transicionales que, deducíamos, parecían gustarle al marxista alemán (en el sentido de que, con este arte luego llamado “degenerado”, el mundo estético sí parece asumir la ruptura del aura), el aura se replica (por lo que no hay tal aura), como diría Herbert Marcuse,¹² como un realismo heroico, tremendamente agresivo. Al arte se le transfiere, alevosamente, un carácter épico que reproduce ideológicamente (falsariamente) el conflicto naturaleza/cultura (este arte no es una mera imitación de la naturaleza –*imitatio naturae*, como diría Hans Robert Jauss–,¹³ es, en esta versión épica, un ensalzamiento del dominio sobre dicha naturaleza). Este carácter épico, por supuesto, en un tiempo de grandes avances tecnológicos (quizá no era aún el de una sociedad altamente tecnificada como las de ahora, pero ya los medios de reproducción de las condiciones en que acaece la vida manifestaban una potencia hasta entonces inédita) que reproducen la escasez solo artificialmente, reduce a caricatura la heroica y herética imposición sobre el cosmos que celebran los cantos homéricos, porque se trata de mera fantasmagoría que replica y homogeneiza, incluso, la recepción de la obra, esto es, la “forma de conciencia/vida”. Pienso en las estatuas de Arno Breker pululando en los diseños urbanísticos y arquitectónicos de ese Berlín de espectáculo suprematista promovido por Albert Speer, héroes producidos en cadena para construir la mirada de los súbditos del *Reich*; en Leni Riefenstahl haciendo un montaje de la “Historia” efectista para el masificado público alemán, que une el origen del mundo occidental, evocado con ruinas que vuelven a esplendor y con suntuosos cuerpos que renacen para batirse en los Juegos Olímpicos de la

¹² Véase Marcuse, H. (1967). *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, Cultura y Sociedad, Sur, 54-55.

¹³ Véase Jauss, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 22.

Antigüedad, con el atestado estadio hitlerista de los Juegos Olímpicos de 1936 (es decir, une la épica de los héroes antiguos con una épica de pacotilla, de criminales y botarates).

Este control corporativo de los afectos, este disciplinamiento de cuerpos y formas de conciencia, esta estetización de la política que platica de rotundos sujetos heroicos, de comunidades supremas y de las verdades/fetichismo de la ciencia y de la tecnología (comprendidas, además, de modo un tanto *sui generis*) cuando su destinatario es una masa, un conjunto de formas de conciencia reproducidas técnicamente, reaccionan vesánicamente a la interioridad del mundo generado en la cultura, creando un conflicto artificial que termina por reducir a la vida a una desnudez superlativa, que la aniquila a ella y a su hábitat, sojuzgándola a un estado sacrificial y de excepcionalidad permanente. De ahí que, ante el agostamiento de la oportunidad de este último momento transicional, Benjamin reclame la redención de una “Historia otra”, la apertura hacia un tiempo alternativo, un tiempo de justicia (Benjamin, 2008). De ahí, también, su gesto anacrónico y anfibológico: nos habla de un tiempo que, muchas veces, podía haber sido, pero que nunca fue.

Ambos autores, Caudwell y Benjamin, están inscritos en el horizonte de sentido de las promesas de la modernidad: la emancipación y la abundancia. Ambos son conscientes de que esas promesas no se han cumplido. Acaso, Benjamin (más que Caudwell) es consciente de que no solo no se han cumplido, sino de que su advenimiento se ha pervertido. En virtud del proceso de valorización del valor.

A Benjamin no le tocó asistir a los tiempos en los que el tardocapitalismo se apropió de la estrategia fascista de la reproducción del aura, pero hubiera coincidido con Marcuse en que dicho tardocapitalismo contiene estructuralmente un fascismo latente, en tanto en cuanto, aparentemente despojado del cariz agresivo del realismo heroico, homogeneiza un supuesto individualismo (con los disfraces de la liberalidad y de la tolerancia, por

descontado) que sigue reproduciendo técnicamente la forma de conciencia, en aras de la valorización abstracta de la experiencia que instiga unidimensionalmente la sociedad de masa/consumo.

Suplemento el juicio del párrafo anterior, entonces, añadiendo que, vencido el fascismo –exclusivamente– de forma militar, surgieron dos nuevos modelos en los que se generaba plusvalor que subrogaban al altocapitalismo (y a la deriva fascista de este): el de los Estados de Bienestar tardocapitalistas cuyos avances sociales descansaban en el –ingentemente especulativo– *surplus* del consumo (y en el pavor a los posibles avances militares de la Unión Soviética), y el del mundo comunista que, constituido como una serie de proto/Estados *Siloviki*, nunca consiguió romper por completo con el capital (de haberse dado esta ruptura, quizá se habría incoado una reconstitución de los lazos sociales que hubiera cristalizado en otras maneras de activar el reparto de los “bienes terrenales del hombre”), incurriendo por igual en procesos de acumulación tardocapitalista de los que, progresivamente, se fue apropiando la burocracia que ostentaba el poder. Durante los “instantes calientes” de la llamada Guerra Fría, estos modelos se confrontaban promoviendo dinámicas en terceros territorios (el mundo colonial que luchaba por emanciparse) en las que preponderaban la instauración (en estos terceros espacios) del subdesarrollo, del extractivismo (de materias primas) y del dominio geopolítico.¹⁴

Con la caída del polo soviético, apareció otro sistema/mundo, a su vez, supeditado al proceso de valorización del valor. El del orbe dividido entre el Norte Global y el Sur Global, con el que se volvió exponencial la percepción del desarrollo desigual de la

¹⁴ Para entender este momento de generación de plusvalor, confróntese Mandel, E. (1979). *El capitalismo tardío*, M. Aguilar Mora (trad.), México, Ediciones Era; Baran, P. y Sweezy, P. (1982). *El capital monopolista*, A. Chávez de Yáñez (trad.), México, Siglo XXI Editores; y véase Bettelheim, Ch. (1977). *Las luchas de clases en la U.R.S.S. Primer periodo (1917.1923)*, J. L. Alonso (trad.), México, Siglo XXI Editores, 5-12.

modernidad.¹⁵ A la superposición y articulación sistémica –a lo largo del tiempo– de las sucesivas obtenciones de plusvalor: por la extracción y circulación de bienes, por la –revolucionada industrialmente– producción (plusvalor al que le son inherentes las divisiones social, internacional, racial y sexual del trabajo...), y las sobreexplotaciones que dichas divisiones conllevan), por el consumo, por el tráfico de armas e incipientemente de sustancias ilegales que se dan en una tensa mecánica de descolonización/neocolonización en los terceros territorios...; se sumó la aparición de maneras de obtener *surplus* noveles. La consolidación de un orden neocolonial en el Sur Global (que se apoya especialmente en una mecánica estructural atávica, asentada en el colonialismo interno y en la sociedad dual que caracterizan a estos terceros territorios tras sus procesos de independencia) propició la creación de espacios/tiempos anómicos en la región. En los espacios anómicos mencionados, las instituciones/poderes locales (rendidas por completo al orden capitalista del sistema/mundo) en connivencia con corporaciones mercenarias y sicariales, entrenadas en métodos para articular la violencia que exaltan una pedagogía de la crueldad (métodos que son ofertados desde el Norte Global y aprendidos por las corporaciones citadas –solapadas por las instituciones/poderes locales–, lo cual provoca en sí una producción de plusvalor) sobre las poblaciones migrantes u autóctonas (que pueden resultar eficaces para transmitir mensajes sicariales o incómodos: mujeres de color, indígenas que cuidan sus territorios, activistas, periodistas...) para empujar una producción de plusvalor que proviene de la extracción de materias primas con técnicas criminales (como la minería abierta y el *fracking*) y del blanqueo de capital para los bancos del Norte Global a través del tráfico de armas y drogas. Todos estos niveles de generación de *surplus* (especialmente agudos y vigentes en el ahora)

¹⁵ Para entender este momento de generación de plusvalor, véase Segato, R. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*, México, Pez en el árbol, 24-59.

trajeron consigo un patrón flexible de acumulación capitalista que, a un tiempo introducía e introduce una especulación con y una monetarización de la experiencia vital inéditas, alumbraba –y alumbra– la manifestación claridosa de prácticas fascistoides inauditas: las de las ya trabajadas corporaciones que actúan en los espacios anómicos del Sur Global y las del triunfo de los movimientos políticos de derecha en el Norte Global que, contradictoriamente, se atrincheran para defender a dicho Norte como un bastión del privilegio (frente al Sur) mientras protagonizan un embate inusitado contra los logros sociales asentados en su territorio y contra los agentes que pugnan para seguir incoando el avance social (con, por ejemplo, el reconocimiento de los inmigrantes y el reclamo de derechos individuales y sociales para estos).

Sin embargo, con la reciente Guerra de Ucrania y con el –todavía más reciente– conflicto Israel/Gaza, se devela que, en el presente, con bisoñas modalidades de extracción de plusvalor, el paradigma “Norte Global/Sur Global” ha entrado en crisis. Transitamos hacia el paradigma de los “proyectos de modernidad hegemónico/capitalista en pugna”. Esto es, del desarrollo (a través de las contradicciones de Occidente) de países arrinconados por el proyecto totalitario de hegemonía en la modernidad promovido por el Norte Global, en los que subsistía algún resquicio degenerado de proyecto socialista o de un proyecto civilizatorio extraño a Occidente, han surgido poderosos proyectos de modernidad, por igual capitalistas, aunque *sui generis*, que le disputan al “Norte Global/Occidente” la mencionada hegemonía. Las nuevas modalidades de obtención de *surplus* descansan en el paradigma de la “colisión” entre proyectos de modernidad hegemónica y posee tres advocaciones: la guerra abierta (con la consabida obtención de beneficios mediante la fabricación, el comercio y el tráfico de armas), la disputa por la prevalencia en el extractivismo articulado en los terceros espacios que antes fueron el Sur Global (donde se sostienen las dinámicas de espacio anómico y pacto

“institución local/corporación sicarial”, pero, ahora, con un belicismo remozado en el que se enfrentan los “proyectos de modernidad hegemónico/capitalista en pugna”) y, por último, la disputa por la prevalencia a la hora de construir infraestructuras en los terceros espacios (donde se sostienen las dinámicas de espacio anómico y pacto “institución local/corporación sicarial”, confrontándose, compitiendo, a través de estas dinámicas, los “proyectos de modernidad hegemónico/capitalista en pugna”: por los beneficios especulativos que comporta la acometida de este tipo de construcciones y, por descontado, por el control y dominio geopolíticos –de nuevo cuño– que conlleva, de suyo, la acometida de las citadas construcciones).

Desde el tardocapitalismo ulterior a la Segunda Guerra Mundial hasta el paradigma flexible y especulativo de acumulación de los “proyectos de modernidad hegemónico/capitalista en pugna”, en el género de arte centrípeto que ha preponderado masivamente (contraviniendo la demanda centrífuga de toda estética que se precie), el aura se ha seguido reproduciendo (falsariamente), provocando, a su vez, la reproducción técnica de la “forma de conciencia/vida”, esto es, el control afectivo, el desvío ideológico y la sujeción heterónoma a los designios del abstruso proceso de valorización del valor (mediante la homogeneización cualitativa de la experiencia vital que supone la preeminencia de la cuantificación como único criterio diferenciador de dicha experiencia). Es decir, echando mano de la modalidad liberal del arte centrípeto de Occidente, de la más análoga al realismo heroico modalidad del arte soviético, de la modalidad del neorrealismo heroico de las estéticas neofascistas en el Norte Global y el Sur Global (baste ver la estética neofascista del neonazismo europeo y la estética/narco latinoamericana), de las más análogas al realismo heroico modalidades del arte centrípeto de las modernidades alternativas que pugnan por la hegemonía.

Empero, no habría que descartar que la reproductibilidad, en tanto en cuanto el resquebrajamiento del aura persiste como una

condición de posibilidad, todavía podría empujar uno de esos momentos transicionales que le interesaban a Benjamin, propicios para que la vida recupere un sentido en sí misma sin sujeciones heterónomas, esto es, creando el arte centrífugo que combate el control corporativo de los afectos y que se desvía del desvío ideológico. Es decir, la politización de la estética, la apertura hacia una Historia y una memoria otras.

Esta esperanza se avivó desde los albores del sistema/mundo que dividía al orbe en Norte Global y Sur Global, con la extraordinaria exponenciación del uso de la técnica digital y, con ella, la generación de una dimensión novedosa de la cultura. Con esto, vuelvo a los instantes inaugurales de este escrito: el del entusiasmo de *Im/pre-visto*... La cultura digital prometía democratización y abundancia de conocimiento. A través de su potencia reproductiva y de las facilidades para la accesibilidad que brindaba, prometía una experiencia estética novel que se constituía, a su vez, como una nueva experiencia de vida: esto es, un sujeto nuevo, una nueva “forma de conciencia/vida” que no transfiriese la reproducción *ad infinitum* de un falsario anhelo melancólico de totalidad, que, politizando la estética, invitase a ensalzar la singularidad y la comunalidad a un tiempo (una comunalidad, por ende, sostenida en la construcción a partir del disenso), que convidase a terminar con cualquier verticalismo aristocrático, apelando a un arte y una estética de la horizontal inmersión y no de la jerarquizada contemplación. Todo esto hubiese supuesto, por descontado, un desdibujamiento de la noción de autoría y recepción (con una estética de la participación, transmedial), tanto más cuanto que hubiese comportado la extinción de la reproducción técnica de la subjetividad que trae consigo el surgimiento de la masa “estéticamente politizada” (y, por tanto, del control, de la sujeción incoada por un enunciante elevado que no se confunde con la recepción). Por otra parte, mediante la potencia metafórica de la noción de montaje de un lenguaje natural que hace trazos y mapeos sobre la base de un inabarcable océano

de unidades memorísticas codificadas en un discreto lenguaje algorítmico y la potencia metafórica de la concepción de un modelo de verdad abierta que posibilita ese mismo lenguaje discreto (a través de la indefectible ligazón al Teorema de la Incompletitud que rige sobre este lenguaje formal), se hubieran podido activar, por un lado, un gesto hacia la totalidad que no hipostatizase en una noción de totalidad cerrada y autosignificante y, por consiguiente fetichizada... y, por otro, la asunción, como petición de principio, de una suerte de verdad/serie que insinuase no resolverse en un ente abstracto, sino en una gama de cortes diacrónico/inmanentes que fragmentasen, de seguida, las sincronías de las falsas totalidades.¹⁶

Ya durante la estación del capitalismo que dividía el orbe en Norte Global y Sur Global, se constató el agostamiento de este proyecto y la caducidad del entusiasmo que lo pertrechaba (ni qué decir con el arribo de la estación de los “proyectos de modernidad hegemónico/capitalista en pugna”). Ese fue el instante del segundo libro, *Exclusión y deriva...* Una vez más, acabamos en donde terminaron los momentos transicionales que le interesaban a Benjamin: lo que podía haber sido nunca fue. Reflexionando desde el arte, como Caudwell y Benjamin, en este segundo libro hablé de la historicidad compleja y retrospectiva del arte (retrospectiva porque el arte siempre mira enfáticamente hacia su pasado y compleja porque, como se ha visto en este escrito, el arte entra en conversación, precisamente en su afán retrospectivo, con formas estéticas de la tradición que eran, efectivamente, formas estéticas —únicamente en el sentido de que provocaban afección, aunque esta no fuese comprendida de modo inmanente—, pero, a un tiempo, mucho más que simples formas estéticas: dispositivos

¹⁶ No es prescindible, por tanto, esta tensión dialéctica entre totalidad y singularidad. La idea de totalidad puede conducir a una imposición categorial, sincrónica y fetichizada, pero también lo puede hacer la idea de singularidad que hipostaticase como todo. Proponemos aquí entonces una suerte de gesto que, vacío y abierto, se despliega hacia una especie de todo sin suturas, de seguida abierto al corte diacrónico con que adviene la nueva experiencia trastocante y reconfiguradora.

entramados en una red cultural de contigüidades que resolvían su horizonte de significado postulando la existencia de una entidad trascendente) –en concreto del arte literario y, con él, la narración– y de cómo esta vincula, justamente, al arte moderno con el “origen” de la cultura, esto es, el mito.¹⁷ El mito, una narración, es depositario, desde este momento original, de la violencia de la cultura. Incardina a la amenaza natural en condiciones de tiempo y espacio; envidia, pues, con el primer conato de comprensión del “enemigo”: y, por tanto, a través de la comprensión, principia una relación de conflicto, dominio e instrumentalización. Dicha relación de dominio e instrumentalización revierte al interior de la cultura, cuando el ser humano –desde este momento primigenio– deja de tener la cultura a su servicio para pasar él a estar al servicio de la cultura (es disciplinado por el mito). Y no se detiene ahí la violencia instrumental. En tanto en cuanto el ser humano es afectado por esta doble violencia, natural y cultural, el mito expresa, contra sí mismo y contra su universo categorial –porque incurre en el terreno de lo indecible de conformidad con el horizonte de sentido que él mismo finca–, el padecimiento que el ser humano experimenta en razón de esa doble violencia. El mito, de modo proteico, es capaz de expresar el *pathos* que provoca esta doble violencia y, al unísono, es capaz de, haciendo uso de una violencia cultural de segundo orden, reprimir esta expresión.¹⁸ Dicha violencia de segundo orden es a lo que, en este ensayo, con el ulterior desdoblamiento de la cultura que tiene

¹⁷ Lo que aquí se refiere es un desarrollo teórico que deriva del pensamiento benjaminiano; en lo que a esto concierne, confróntese Benjamin, W. (2010). “Hacia una crítica de la violencia”, en *Obras*, libro II, vol. 1, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), J. Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada Editores.

¹⁸ Esta idea de unidad y su afuera que se plantea con el mito, hace pensar que así como es precisa una tensión dialéctica entre las nociones de totalidad y singularidad, también se necesita una tensión entre las concepciones de unidad y multiplicidad, tanto más cuanto que, para apreciar lo múltiple se requiere de la noción de uno, abierta y vacía, en constante diálogo con la irrupción de la idea de lo múltiple, sin que esta última hipostaticé su constitución irruptiva y que, a partir de ahí, se considere a sí misma como unidad cerrada, impidiendo, suturando, cualquier nueva clase de irrupción de otras multiplicidades.

lugar –cronológicamente, hasta llegar a la modernidad– a partir del mito, he llamado arte centrípeto.

El arte centrípeto, en la modernidad consolidada del presente y en estaciones precedentes de esta, reprime de manera brutal las expresiones de lo que en este texto he llamado arte centrífugo con base en un supuesto conflicto con lo natural que está casi por completo diluido: ¹⁹ la técnica digital y su potencial reproductivo han estado al servicio de la represión del arte centrífugo, a través de réplicas artificiales del conflicto con la naturaleza. ²⁰ Esta represión y la explicitación de su origen subraya el carácter represivo, sojuzgante, violento e instrumentalizante de la cultura toda (y el de la técnica que es su contraparte); a lo largo de la historia occidental y, especialmente, en este momento de capitalismo consolidado.

Es decir que, y con esto concluimos este opúsculo, el arte centrífugo, como un residuo presente a lo largo de toda la historia occidental, redimensionado desde las condiciones reproductivas que le brinda la técnica digital, reúne condiciones de posibilidad para proponer la ilación de una lógica constelada de cortes, valga la redundancia argumental, diacrónico/centrífugos (en los que el acontecimiento del origen es siempre un conflicto) que, frente a

¹⁹ Lo curioso es que, relacionando esto con lo anteriormente argüido, el conflicto con lo natural que plantea el arte centrípeto es un falseamiento del peso de lo natural que todavía gravita sobre nosotros, esto es, la enfermedad, la vejez y la muerte (lo oculto y lo discontinuo de lo enunciable): esto ocurrió, por ejemplo, durante la pandemia por covid-19, con la progresiva avatarización que experimentaron las vidas que sí importaban (esto es, la identificación totalizante con su avatar), desplazando del foco a todas aquellas vidas que no habitaban en el eterno y atemporal universo virtual (auspiciado por la técnica digital) que se levantaba sobre la base del sacrificio material de ese tipo sucedáneo de vida, tipo de vida que era excluido de la representación y que, aparentemente, no tenía relevancia alguna. Se desplaza, así, el conflicto hacia la cultura, pero interdictando, a su vez, las condiciones de posibilidad que generan las demandas que plantea al interior de la cultura el arte centrífugo (como algo más que simple arte): desde el remanente auténtico del conflicto con lo natural y desde el conflicto auténtico al interior de la cultura, al postular el trastocamiento del sojuzgante arquetipo épico de la representación del arte como dominio sobre la amenaza de lo natural.

²⁰ La inteligencia artificial es, así, una derivación de la técnica digital que replica *ad nauseam* un modo de pensamiento centrípeto.

la inercia centrípeta/sincrónica del modo hegemónico que tiene de comportarse la cultura, pone sobre la mesa el problema del juicio irreductible sobre lo singular/afectivo, frente a las categorizaciones abstractas y homogeneizadoras con que dicha inercia se despliega (o sea, posibilita una irrupción particular de la “vida” contra la representación cultural de la vida).²¹ Esto es, podría crear una anti/cultura que permita indagar en lo invisibilizado, lo vulnerado, lo dañado, por la dinámica vesánica que constituye la generación de cultura, es más, nos permite imaginar aquello que fue irreversiblemente borrado y destruido por esta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Álvarez Solís, Á. O. (2020). *Filosofía política. Arqueología de un saber indisciplinado*, México, Universidad Iberoamericana.
- Anderson, P. y Timpanaro, S. (1987). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, N. Míguez (trad.), 114, México, Siglo XXI Editores.
- Andrade, M. M. (2021). “Hacia un nuevo modelo de experiencia en *Infancia en Berlín hacia 1900*”, *Aisthesis*, 69. Disponible en <http://dx.doi.org/10.7764/69.17>.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, J. Forcat y C. Conroy (trads.), Madrid, Alianza Editorial.
- (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*, T. Bubnova (trad.), México, FCE.
- Baran, P. y Sweezy, P. (1982). *El capital monopolista*, A. Chávez de Yáñez (trad.), México, Siglo XXI Editores.
- Barrios, J. L. (2023). *Constelación Buñuel. Estética naturalista en*

²¹ En lo que a este argumento se refiere, véase Barrios, J. L. (2023). *Constelación Buñuel. Estética naturalista en el cine mexicano (1950-2021)*, México, Universidad Iberoamericana, Bonilla Artigas Editores, 29; y confróntese Luna Jiménez, A. (2022). *Figuras de la crítica: la (de)formación del sujeto como problema histórico en Marcuse, Foucault y Butler*, México, UNAM.

- el cine mexicano* (1950-2021), México, Universidad Iberoamericana, Bonilla Artigas Editores.
- Benjamin, W. (1936). *El narrador*, España, Taurus. Disponible en https://cc-catalogo.org/site/pdf/benjamin_el_narrador.pdf.
- (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, A. E. Weikert (trad.), México, Ítaca.
- (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, B. Echeverría (trad.), México, Ítaca, UACM.
- (2010). “Hacia una crítica de la violencia”, en *Obras*, libro II, vol. 1, R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser (eds.), J. Navarro Pérez (trad.), Madrid, Abada Editores.
- (2015). “Embajada mexicana”, en *Calle de sentido único*, A. Brotons Muñoz (trad.), Madrid, Ediciones Akal.
- Bettleheim, Ch. (1977). *Las luchas de clases en la U.R.S.S. Primer periodo (1917.1923)*, J. L. Alonso (trad.), México, Siglo XXI Editores.
- Buj, J. (2016). “EXERGO (que delira hacia una nueva cognición, hacia una nueva subjetividad, hacia una nueva condición política: la narrativa digital como abigarrado lugar para el ejercicio crítico)”, en *Im/pre-visto. Narrativas digitales*, J. C. Ángel-Reyes, J. Buj e I. Lonna (coords.), México, Fundación Telefónica, Ariel, Universidad Iberoamericana.
- (2020). “Dialéctica de la digitalidad: la técnica digital como un lugar propicio para el ejercicio crítico”, en *Exclusión y deriva. Dinámicas fronterizas de la digitalidad*, J. C. Ángel-Reyes y J. Buj (coords.), México, Fundación Telefónica, Taurus, Universidad Iberoamericana.
- (2022). “Asedios al objeto artístico/literario, desde una lectura posthermenéutica y postdeconstructivista del marxismo occidental”, en *Literatura aplicada en el siglo XXI. Ideas y prácticas*, México, Editora Nómada.
- Caudwell, C. (1967). “The Future of Poetry”, en *Illusion and Reality*. Disponible en <https://www.marxists.org/archive/caudwell/1937/illusion-reality/>

- Echeverría, B. (1995). “Lukács y la revolución como salvación”, en *Las ilusiones de la modernidad*, El Equilibrista, UNAM.
- (2009). *¿Qué es la modernidad?*, México, UNAM.
- Jameson, F. (2009). “‘History and Class Consciousness’ as an Unfinished Project”, en *Valences of the Dialectic*, Londres, Verso.
- Jauss, H. R. (1995). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor.
- Lukács, G. (2010). “Prólogo de 1962”, en *Teoría de la novela*, M. Ortelli (trad.), Buenos Aires, Ediciones Godot.
- Luna Jiménez, A. (2022). *Figuras de la crítica: la (de)formación del sujeto como problema histórico en Marcuse, Foucault y Butler*, México, UNAM.
- Mandel, E. (1979). *El capitalismo tardío*, M. Aguilar Mora (trad.), México, Ediciones Era.
- Marcuse, H. (1967). *Acerca del carácter afirmativo de la cultura*, Buenos Aires, Cultura y Sociedad.
- Michael, C. D. (2013). “Bajtín, ¿Rasputín o Longino?”, *Letras Libres*. Disponible en <https://letraslibres.com/revista-espana/bajtin-rasputin-o-longino-2/>
- Segato, R. (2014). *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*, México, Pez en el Árbol.
- Steiner, G. (2002). *Tolstoi o Dostoievski*, A. Bartra (trad.), Madrid, Ediciones Siruela.
- Zavala, I. M. (1991). “Introducción. Mijaíl Bajtín y su círculo en la crisis del sentido en la posmodernidad”, en *La posmodernidad y Mijaíl Bajtín. Una poética dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe.

NARRATIVAS DIGITALES Y *KINCENTRIC ECOLOGY*: LOS
QUE REGRESAN DE JAVIER PEÑALOSA, A PARTIR DE
ALGUNAS HERRAMIENTAS DIGITALES

ALETHIA ALFONSO

La verdad, creo, tiene futuro. Que lo tenga también
el hombre, está mucho menos claro.

GEORGE STEINER, *Nostalgia de lo absoluto*

En la lectura que propongo de *Los que regresan* de Javier Peñalosa (2016), la arquitectura forense y el uso del Sistema Geográfico de Información (GIS, por sus siglas en inglés) juegan un papel predominante para visualizar algunos fragmentos de los poemas. La arquitectura forense permite unir los despliegues geográficos, la movilidad humana y la movilidad fluvial plasmada en dicha obra. El GIS permite notar cómo las aguas de los ríos ahora vertidas en tuberías se relacionan con las problemáticas ambientales que tenemos en la Ciudad de México.

Sostengo que ayudan a la lectura, porque el uso de herramientas digitales coloca en una dimensión de verdad tangible las aseveraciones vertidas en la colección de poemas, más allá de la dimensión estético-poética. Y es que algunas de las poéticas contemporáneas se entienden e interpretan mejor con apoyo digital. Muy probablemente sea signo de los tiempos. Alain Badiou postula que en los poemas se deja ver una verdad por venir. La configuración filosófica que Badiou establece del mundo que habitamos, considera el poema como una partícula ligada a una verdad futura que no se nombra por completo, sino hasta que logra concretarse. Con el uso de herramientas digitales, la posible verdad en el texto de Peñalosa no es meramente teórica, se vuelve visual, casi práctica, siempre y cuando los lectores armen las

narrativas digitales aludidas en los poemas, es decir, las rutas migratorias México-Estados Unidos, y el seguimiento a ríos que fueron entubados en la Ciudad de México. Todo lo anterior propone una lectura de la geografía descubierta por la colección de poemas y corroborada por las herramientas digitales. También, propone una investigación que intenta responder a la pregunta ¿cambian las configuraciones epistémicas que tenemos con las herramientas digitales? Y si lo hacen ¿cómo sucede esto?

I. LOS CAUCES DE AGUA, LOS MIGRANTES Y LA ARQUITECTURA FORENSE

Los que regresan es un poemario escrito por Javier Peñalosa (Ciudad de México, 1981), publicado en 2016. La estrofa con la que inicia sugiere que el agua siempre regresa a su cauce:

No puede enterrarse el cuerpo de agua, siempre
regresa, no sabe desaparecer (Peñalosa, 2016: 48).

Los principios hidrogeológicos que crearon cuencas, cauces, ríos y lagos tienen mayor impacto en el tiempo y espacio terrestre que las alteraciones hechas por los humanos, hasta ahora.¹ La elección de términos es igualmente relevante: desaparecer en el contexto mexicano actual remite también a la cifra de 100 000 personas desaparecidas de 2007 a la fecha (Ferri y Lambertucci, 2022). Así, en la colección de poemas confluyen la relación con el agua que desapareció por desecación o que fue entubada para crear vías rápidas en alguna ciudad creciente de México, y con las personas que transitan caminos de migración hacia el norte. Ambas subjetividades: agua y personas parecen irse sin dejar huella, aunque *siempre regresan*.

¹ Hay que recordar que el término Antropoceno es una postulación que enfatiza que la huella de los humanos sí es tangible a nivel geológico.

El poemario está dividido en tres partes, la de mayor extensión da cuenta del caminar de nueve migrantes por senderos, donde alguna vez hubo cuerpos de agua. La colección de poemas comienza con las siguientes estrofas:

Nos pusimos en marcha cuando voló el último
de los zorzales. Yo hice en la tierra una marca con
la punta del pie.
Caminamos, todo el día caminamos. Éramos tres,
cinco, a veces nueve [...] (Peñalosa, 2016: 9).

Las menciones a los pájaros y a la marca no son gratuitas. Algunos zorzales señalan los ritmos de las estaciones porque son aves migratorias. Las marcas dejadas en el camino, impermanentes como la del pie en la tierra, o perennes como tallar árboles o piedras son todavía costumbre de caminantes y senderistas. Su finalidad consiste en señalar el comienzo del viaje para otros caminantes y evitar perderse.

El desplazamiento enmarca el contenido del poema. A lo largo de la primera sección, se traza una relación entre los humanos que forman parte de los caminantes y la biosemiótica de otros pasantes, presentes o pasados. Se mencionan animales, cuerpos de agua, formaciones geológicas y formaciones humanas para indicar enterramientos. También se nombra a otros humanos que impiden el libre tránsito de quienes caminan: “los que no dejaban pasar/.../ los de las manos teñidas de rojo” (Peñalosa, 22). Sin caer en la descripción de necroescritura acuñada por Cristina Rivera Garza (2013), quien a su vez reinterpreta la noción de necropolítica de Achille Mbembe (2003), resulta importante para este artículo subrayar que la interacción violenta entre humanos se menciona en el poemario, pero no opaca la interacción entre humanos y no humanos.

De hecho, la ruta aludida por los poemas cobra más sentido si tomamos como referencia el trabajo de un grupo de investigadores denominado Arquitectos con la Gente (AGEN) y el de Samuel Chambers, cada uno por su lado. Ambos emplearon herramientas de arquitectura forense. Esta última se define de acuerdo con el grupo que la creó como un cruce interdisciplinar que produce y presenta “evidencia espacial en contextos legales, políticos y culturales, y toma la arquitectura para incluir no solo edificios sino también ambientes moldeados, en escalas que consideran ciudades y territorios” (forensic-architecture.org/). El grupo forma parte del Centro de Arquitectura Investigativa (CRA, por sus siglas en inglés) en Goldsmith, University of London. Se compone de programadores, arquitectos y artistas visuales.

En años recientes, dado el contexto de violencia en México, la arquitectura forense ha cobrado más relevancia al considerar el uso de *software* de seguimiento y de creación de modelos que permiten conocer el flujo de las rutas migratorias, el descubrimiento de cementerios clandestinos y de áreas peligrosas para quienes transitan del sur al norte. AGEN y Chambers confirman dos ejemplos del empleo de arquitectura forense. Dicho sea de paso, para el desarrollador Juan Pablo Flores, el término arquitectura forense es tanto el nombre del grupo como de la metodología que emplean (Flores).

AGEN publicó en 2016 mapas de rutas migrantes a través de redes sociales digitales convencionales como Facebook y posteriormente especializadas como Research Gate. La finalidad era crear conciencia en quienes no sabían sobre las rutas, las violencias y los retos que atraviesan los migrantes en el territorio mexicano, camino a Estados Unidos.

RUTAS DE RIESGO

www.arquitectosconlagente.com

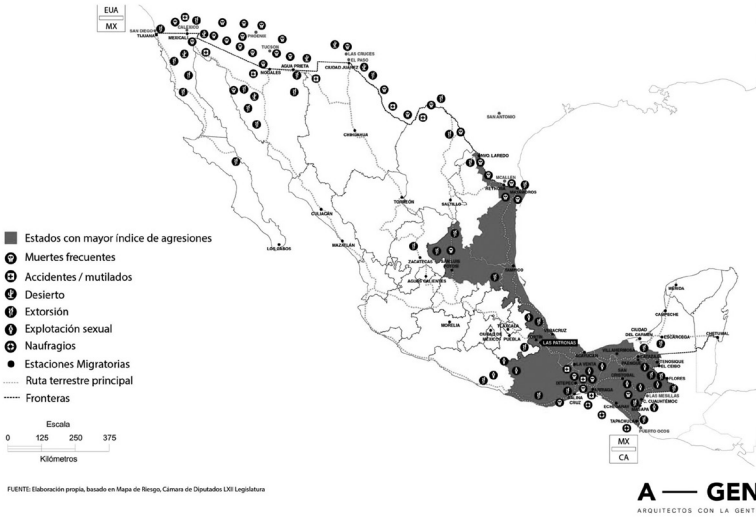


Figura 1: Rutas de Riesgo.
Arquitectos con la Gente.

Su trabajo consistió en un trazado de rutas usadas desde la frontera sur mexicana hasta la frontera norte, colindante con Estados Unidos, sobrepuesto a los mapas usuales del territorio mexicano, con señaléticas tales como: conocer dónde había abusos, muerte, violencia sexual, o en un tono más positivo apoyo de albergues y patronas —un grupo de mujeres que proveen agua, descanso y enseres a los migrantes durante su paso por el camino o por las vías de tren.

Por su parte, Chambers empleó GIS para investigar la mortalidad de las rutas migrantes que cruzan por el sur de Arizona. Usó un modelo geoespacial de varios pasos, que consideró las condiciones climáticas, el terreno y, por primera vez, las variantes corporales de acuerdo con los datos demográficos de los migrantes promedio. Debido a que un cuerpo cambia y no se mueve igual en distintas edades biológicas ni en terrenos y temperaturas diversos, considerar variables de esta naturaleza permitían medir el riesgo de cruzar por una ruta determinada (Chambers *et al.*,

2020). Como la arquitectura forense se considera parte del activismo social, el resultado para el investigador fue apoyar a grupos no gubernamentales para dejar abastos de agua en las rutas más peligrosas.

Los mapas resultantes redimensionan los poemas de Peñalosa que, frente a narrativas biográficas-testimoniales, como la de Cristina Rivera Garza en *Autobiografía del algodón* (2020), palidecen en su búsqueda estético-mimética. Sin embargo, Peñalosa, AGEN y Chambers se complementan entre sí al ofrecer, por un lado, datos reales y mapeos que previenen violencias a sectores específicos de la población. Por otro lado, Peñalosa brinda una mirada a la *vida en minúscula*, es decir, al momento de vida cotidiano y de lento avance temporal de quien decide migrar y es plasmado en el poema:

Nosotros queremos llegar al lugar que nos llama.
Pero seguimos un camino trazado en la memoria
y nuestra línea recta es espiral.

Con los zapatos muy pesados, con el cuerpo
como una punción, bajamos por el cauce.
Y sólo encontramos piedras.

Piedras levantadas con nombres y fechas, piedras
con colores y formas diferentes. Era un campo listo
para la labranza.

Me separé del grupo y caminé con cuidado
para no pisarlas. Yo quería encontrar la piedra
de mi abuelo (Peñalosa, 19-20).

El fragmento del poema permite que la ruta migratoria posiblemente trazada por AGEN o por Chambers adquiera un sentido individual: la voz del poema pertenece a esta subjetividad que

camina, que descubre un cauce con piedras, mismas que son tanto un referente espacial para quienes transitan el lugar, como el recordatorio de personas que dejaron testimonio de su paso por el sitio. Puede tratarse de tumbas y por eso los nombres y fechas suelen verse pintados o tallados sobre piedra. También puede tratarse de testimonios de quienes pasaron por el lugar y dejan una referencia para futuros migrantes.

La conjunción de arquitectura forense con *Los que regresan* cobra relevancia frente a la poética testimonial, mimética, es decir, en relación directamente proporcional con la versión de realidad que se vive colectivamente. Esto nos lleva a la pregunta qué *hace* un poema. En un sentido de teoría crítica, el poema como otros productos culturales hace común una reflexión sobre los medios de producción y los modos de producción, hace común también, en una versión más mimética, las inequidades propias de la realidad que lo construye. Bajo estos términos, la colección de poemas, que caen en la poesía testimonial y la poesía de corte social, corrobora las narrativas de violencia y desolación de quienes migran en el territorio mexicano. Hechos que además de estar documentados, han sido graficados, visualizados y seguidos por AGEN y Chambers. Esta aproximación en extremo mimética se queda corta en términos poético-políticos, porque más allá de la posible denuncia, la reacción de los lectores y espectadores queda únicamente en la toma de conciencia, al estilo más simplista de lo brechtiano. Si se considera al público e incluso a los investigadores como agentes, también puede derivar en activismo de corto plazo, como la colaboración que tuvo lugar con Chambers, Humane Project y No More Deaths.²

En un sentido diferente al ya planteado, para Badiou el poema junto con la matema son partículas que ayudan a configurar un acontecimiento y permiten un emplazamiento futuro de la verdad. En otras palabras, el uso del lenguaje en el poema, para

² Léase el artículo de Emily Cateneo: <https://undark.org/2021/03/31/mapping-migrant-deaths-sonoran-desert/>

Badiou, ayuda a vislumbrar un futuro donde un acontecimiento histórico, político, amoroso o estético deviene suficientemente importante como para cambiar los estatutos de verdad que nos rigen en tiempos actuales. Badiou emplea el poema y la matema como los elementos fundamentales de su quehacer filosófico. Si bien la matema permite crear las bases de la argumentación filosófica, teniendo como postulados iniciales la lógica y la lógica detrás del vacío (simbolizada por el conjunto vacío: \emptyset), el poema para Badiou habita “en la sensación de vacío, en la falta de sentidos socio-lingüísticos establecidos, en el punto de riesgo del lenguaje... y el nombre poético del acontecimiento es el que nos catapulta fuera de nosotros mismos, a través del aro de fuego de un futuro que no podemos ver” (Badiou: 43). Dicho de otro modo, el poema deviene potencia porque señala y encarna la posibilidad abierta del lenguaje, en aquello que el lenguaje mismo permea. Badiou lo nombra acontecimiento y verdad. Si consideramos a Badiou, el poema de Peñalosa mostraría una verdad por venir. Y no se refiere al necesario apoyo a los migrantes, sino al inicio de este capítulo: las aguas (y la gente) *siempre regresan*. Para que esto último cobre algo de sentido, hay que establecer una relación entre las partes.

2. LOS RÍOS ENTUBADOS, LA CIUDAD Y LA VERDAD POSIBLE

La conjunción de Peñalosa con los hallazgos de Chambers y AGEN abrirían una posibilidad, explorada solamente en los últimos años. Esta se traduce, para la primera parte del poema, como la correlación entre las vidas humanas y no humanas, atravesadas por la acción común de transitar. La inclusión del pensamiento ecológico que estrecha la relación entre humanos y no humanos, debido al padecimiento de violencias, apunta a una forma novedosa –aunque no nueva– de incorporar el pensamiento ecológico como un emplazamiento a una futura verdad, cuyo nombre y

consecuencias aún se desconocen. La importancia de esta futura verdad consiste en concebir las violencias regionales dirigidas tanto a humanos como a no humanos como componentes de una misma problemática: la (falsa) creencia de asumir que el entorno y el humano tienen caminos separados. La posible verdad a la que aludiría *Los que regresan* consiste en la contrapropuesta de dicha separación: la ecología centrada en la cercanía o *kincentric ecology* (KE), término acuñado por Enrique Salmon. La KE se define como: “La toma de conciencia de que la vida en cualquier ambiente solo es viable cuando los humanos conciben la vida a su alrededor como parte de sí. La cercanía, o parentela, incluye todos los elementos naturales del ecosistema. Los indígenas son afectados por, y a cambio, afectan la vida que los rodea [...] El modelo cultural de la naturaleza incluye a los humanos como un solo aspecto [de muchos] de la complejidad de la vida” (Salmon, 2000: 1332).

Los que regresan ejemplifica el modelo cultural de la KE, porque conforme avanza el poema, la atención traza un vaivén entre las personas humanas, las no humanas, y aquello que rodea a ambos cobra más importancia si está relacionado con la pérdida para las dos partes. Entre más cansancio y desolación hay en las voces humanas, más señales existen de las no humanas en forma de recuerdo. El agua por ejemplo tiene presencia únicamente como agente lejano, como un rumor:

Aparecieron escarabajos diminutos en los brotes
de un árbol. Apareció una espina con la forma de un
pez. Y no pudimos explicarnos cómo llegó un olor
a lluvia en la mañana. (29)
[...]

Hasta nosotros llegaron los rumores de que
el agua estaba creciendo.

Es lo que estábamos esperando, ella es nuestra
niña perdida y nosotros el padre que busca entre
los pies de la gente.

No, dijo el viejo, ella es nuestra madre y nosotros
los niños perdidos en la plaza principal (Peñalosa, 46).

En la transición al siguiente bloque, los poemas dejan de ver-
sar sobre los humanos para resaltar al agua como agente vincu-
lante. Al olor de lluvia y los rumores de agua crecida le siguen la
mención de los ríos y canales entubados de la Ciudad de México,
a través de un listado que se repite sin variaciones en diversas
páginas:

Río de los Remedios, río de La Piedad, río
Magdalena, río Consulado, río San Joaquín,
río de las Avenidas, río San Juan Teotihuacán,
canal de la Compañía, río San Buenaventura, canal
de Chalco, canal de la Viga, río Mixcoac, río
Hondo, río San Rafael, acueducto de la Verónica,
río Ameca, río Tlalnepantla, río Tacubaya, río
San Javier, río Tepotzotlán, río San Pedro,
río la Colmena (Peñalosa, 47).

De lo abstracto unido al recuerdo, el poema abre paso al pre-
sente. En este, el agua existe, aunque invisibilizada para los habi-
tantes de la ciudad. Los canales, ríos y acueductos del poema
fueron parte del sistema hídrico que comunicaba y daba vida al
ecosistema de la ciudad. Ya fuera dentro de tuberías o fuera de
ellas, el ecosistema da cuenta de la relación entre humanos y no
humanos.

Aunque extenso, vale la pena un paréntesis histórico para quie-
nes no conocen la historia ambiental del agua en la Ciudad de Mé-
xico. La Conquista y el Virreinato, las épocas de Independencia,

Revolución y nacionalistas impusieron planes urbanos que daban preponderancia a la desecación de la cuenca.

En “De la ciudad lacustre a Megalópolis: Apuntes para una historia eco-política de la Ciudad de México” (2022), Sergio Miranda anota que desde la época colonial existieron planes para la desecación de la cuenca, debido a las inundaciones constantes. Sin embargo, los planes se vieron interrumpidos por la guerra de Independencia y los conflictos posteriores con actores internacionales. Para 1856 Francisco de Garay presentó un proyecto para “no sólo desviar las aguas del río del norte [...] sino también de desalojar las aguas de los lagos de Texcoco y conducir las fuera a través de canales y un túnel enorme” (Miranda, min. 17:10). Durante el Maximato y la presidencia interina de Porfirio Díaz, el mismo Garay junto con Eduardo Liceaga cabildearon para que en 1878 los expertos “se convencieran de que lo mejor era desecar los lagos, [...] porque detrás había grandes proyectos para la expansión de la ciudad para las tierras desecadas [fuera de la traza colonial]” (Miranda, min. 23:10).

Para la mitad del siglo xx, las consecuencias ambientales advertidas se volvieron realidad: la ciudad “se inundaba gravemente, [...] se llenaba de tolveneras y se llenaba [*sic*] de escasez de agua y además se hundía” (Miranda, min. 25:57). A excepción del Río Magdalena y el Río San Juan que todavía están vivos, el resto de los nombres en el fragmento citado de Peñalosa se habían convertido en vialidades, de acuerdo con el plan del regente de la ahora Ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu que data de 1946. Debajo o a un lado, los ríos transitan o son bombeados por la zona metropolitana. Para 2018, al sistema de drenaje profundo (proyecto de 1975), se le sumó “el Túnel Emisor Oriente que [...] resolvió las inundaciones momentáneamente pero generó más problemas a otras poblaciones [externas a la cuenca, que sufren inundaciones ahora]” (Miranda, min. 30:34).

En 2024, el grupo de arquitectos Taller 13 propuso a los candidatos al gobierno de la ciudad revertir los efectos de la

desección y entubamiento, a partir de un proyecto de regeneración de la cuenca, que no afectara los planes de desarrollo inmobiliario.³

Las digresiones resultan significativas porque representan dos momentos del emplazamiento de verdad del poema. La desección y el entubamiento alteraron las relaciones que existían entre humanos y no humanos en la cuenca. Esto se encuentra latente en la semiótica de cada río, canal y acueducto mencionado en el poema de Peñalosa. Se visibiliza a través de sistemas de análisis de imágenes digitales, por ejemplo, en el sitio Cartocrítica,⁴ donde la carpeta “Hidrografía” yuxtapone mapas de la actual ciudad y los ríos, acueductos y canales que circulan subterráneamente por debajo de nuestros pies.

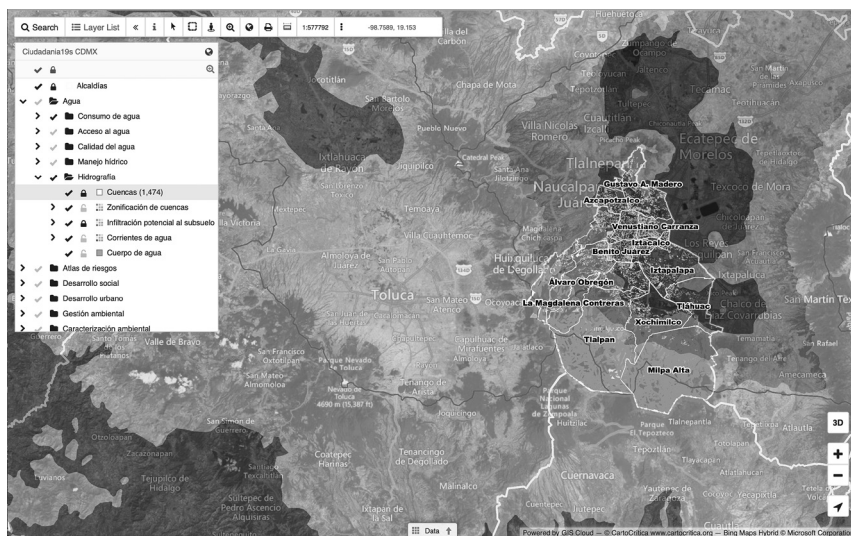


Figura 2: “Hidrografía”. Cartocrítica.

³ Véase <https://issuu.com/taller13/docs/cdmx24-30mx>

⁴ Véase <https://cartocritica.giscloud.com/>

De igual manera, en el mismo sitio, la carpeta “Manejo hídrico” muestra los resultados de geolocalización de retos ambientales relacionados con el agua, por ejemplo: manejo de residuos, malos olores, encharcamientos, levantamiento de plantas para tratar aguas, entre otros. La ventaja tecnológica consiste en que esto se superpone al mapa “Hidrografía”. Esto significa que mientras se navega el sitio, la yuxtaposición permite localizar dónde el reto ambiental coincide con los ríos invisibilizados de la ciudad.

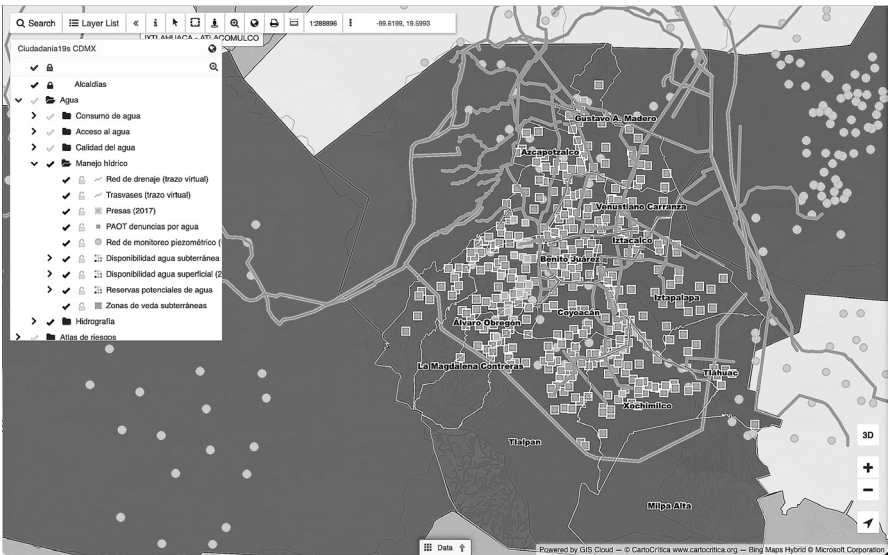


Figura 3: “Manejo hídrico + Hidrografía”. Cartocrítica.

La poética de Peñalosa sumada a los mapas y la visualización en GIS da como resultado una narrativa conjunta. El lector-usuario une ambos conocimientos y les otorga sentido. Es un hecho que hay ríos vertidos en tuberías y son ciertos los retos ambientales que derivan de la desecación de la cuenca (exopoéticos, por cierto). Como relata Miranda, la afectación entre humanos y no humanos era conocida con otro nombre: desecación, entubamiento, inundaciones, hundimientos, tolvaneras. Faltó la toma

de conciencia que menciona Salmon: “cualquier ambiente solo es viable cuando los humanos conciben la vida a su alrededor como parte de sí” (1332). Tomar conciencia de la relación bilateral replantea en qué términos nos relacionamos entre humanos y no humanos.

En conjunto, la visualización en GIS, el devenir histórico relatado por Miranda y el fragmento del poema de Peñalosa parten de una verdad incontestable y postulan una verdad por venir. La primera da cuenta del estado actual de la cuenca con las consecuencias de la relación. La segunda abre la posibilidad de una relación diferente, similar a la postulada por Taller 13.

En el entendido de que:

No puede enterrarse el cuerpo de agua, siempre
regresa, no sabe desaparecer (Peñalosa, 48).

Bajo la premisa de estos versos, la relación entre humanos y no humanos cambia radicalmente, una vez que se incorpora la KE en tanto toma de conciencia y sustento para un cambio en dicha relación, al aceptar que el agua regresa al cauce, y que la relación bilateral negativa o positiva está y estará presente, se puede teóricamente apuntar hacia un acontecimiento, en términos de Badiou. Este se resume como “aquello que ocurre [...] y tiene el potencial de efectuar un cambio momentáneo en una situación dada, un estado de conocimiento o cosas, y –sobre todo– tiene consecuencias tales que requiere fidelidad inquebrantable” (Norris, 2015: 115-116). La fidelidad al acontecimiento se debe a que este tiende a reconfigurar nuestro pensamiento. En palabras llanas, marcaría un antes y un después. De ahí que la visualización digital y la propuesta de Taller 13 cobren relevancia en su entronque con la poética de Peñalosa.

En tiempos predigitales, la poesía y las artes en general ayudaban a imaginar esa verdad por venir, que eventualmente daría pie al acontecimiento. Por eso, para Badiou la poesía postula una

verdad por concretarse. En tiempos actuales, el pensamiento de Badiou queda modificado con las herramientas digitales como el GIS y los levantamientos 3D o *renders*, como los mostrados por Taller 13, porque ya no solo es una verdad por venir, que deriva en un acontecimiento, a estos se agregan imágenes de *eso posible*. La suma del fragmento poético, el levantamiento de información geográfica y las imágenes 3D de lo posible crean una narrativa que se relaciona con lo digital y condiciona, hasta cierto punto, la verdad y por tanto el acontecimiento esperado.

De ello deriva algo quizá obvio: la digitalización de conocimientos está cambiando la forma en que imaginamos y percibimos el mundo. No solo me refiero a la lectura de un poema o del fragmento de uno, sino a un cambio equivalente al cine en los albores del siglo xx.

La imagen en movimiento y la reproductibilidad de esta alteraron radicalmente la concepción de arte, el imaginario de las personas y, por supuesto, la configuración de mundo que teníamos. Para muestras bastan las diferencias que hay entre el pensamiento de Gilles Deleuze y filósofos anteriores al cine, o los ensayos de Walter Benjamin al respecto.

Para este capítulo, el poema no sería el único dador de una futura verdad. Trabajaría forzosamente de la mano con lo digital (sean herramientas, redes sociales, fuentes de consulta e incluso algoritmos) en un *continuum* relacional que permitiría crear una narrativa para quienes asumen que la adquisición de sentido involucra la relación entre conocimientos y herramientas diversas. Una de las consecuencias a explorar sería investigar qué sucedería con nuestra configuración de pensamiento y nuestra forma de aprehender el mundo si las herramientas digitales nos dieran acceso a conocimiento en segundos y, sobre todo, si los algoritmos de ciertos softwares de IA crearan postulados y aseveraciones a partir de información que obtienen de los usuarios humanos y a su vez modificaran las acciones y pensamientos de esos mismos humanos.

Si bien la consecuencia parece meramente teórica esta cabe en la posible verdad de pensamiento ecológico, si seguimos la línea de Salmon. La relación entre humanos y no humanos necesariamente debe tener una toma de conciencia de dicha relación, si se espera que el pensamiento ecológico gire hacia un modelo cultural de la naturaleza, como postula Salmon, en el que los humanos constituimos uno de los múltiples aspectos. La naturaleza o ecosistemas sería otro de los aspectos, también las herramientas digitales y los algoritmos. Aun cuando algunos compartan espacialidad con los humanos físicos y otros espacialidad con el componente digital del humano.

De este modo, la recuperación de la cuenca propuesta por Taller 13 adquiere dos dimensiones. La primera es visible para todos: hay una propuesta que permite el emplazamiento a una verdad, la herramienta digital que emplearon permite saber que otras formas de relacionarnos con la cuenca y la ciudad son posibles. La herramienta en sí ofrece un discurso visual donde la problemática ya está resuelta: digitalmente el emplazamiento a una verdad ya se dio, y como resultado hay una nueva forma de relacionarnos que ya no necesita ancla en lo real. Esa es justamente la complejidad agregada por las herramientas digitales: sí permiten imaginar e incluso experimentar con realidad aumentada una verdad posible y casi tangible para los humanos. Sin embargo, la incompatibilidad entre lo real y esta postulación posible y, solamente imaginada, invitarían a los humanos a reconsiderar la relación con aquello que tienen en presencia, sea herramienta o ecosistema. Con una finalidad en forma de interrogación constante: cómo unir aquello que se emplaza y se visualiza, y aquello que se vive.

Con apoyo de algunas herramientas digitales, la narrativa que envuelve la lectura de Peñalosa describe cómo los humanos y los no humanos pertenecemos a una misma familia ecológica extendida. Mermar uno de los elementos en la composición altera negativamente al resto. Asimismo, re-equilibrar la relación de unos

y otros alteraría positivamente la ecuación. Y esta sería la verdad posible que el poema deja ver. Con este principio en mente, la lectura de *Los que regresan* trasciende las nociones de necroescritura y necropolítica, propias de Cristina Rivera Garza (2003), porque además de denunciar políticas humanas que violentan y desubjetivizan a otros, *Los que regresan* nota que los ecosistemas han sido violentados también, históricamente incluso. Así humanos y no humanos padecen igualmente la necropolítica. Peña-losa en conjunto con las herramientas y proyectos digitales mostrados también nos pide mirar más allá de la denuncia y postula que otra verdad es posible. Una donde el acontecimiento mayor culminaría en una relación consciente, quizá más equilibrada entre humanos y no humanos como copartícipes en la construcción, cuidado e imaginación de los ecosistemas presenciales y digitales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arquitectos con la Gente (2016). “Rutas de riesgo”, *Arquitectos con la gente*. Revisado el 18 de junio de 2024. Disponible en https://www.facebook.com/photo/?fbid=671706042969137&set=pb.100064559357076.-2207520000&locale=es_LA
- Badiou, A. (2014). *The Age of Poets*, Londres, Verso.
- Cateneo, E. (2021). “In the Sonoran Desert: GIS helps to Map Migrant Deaths”. *Undark*. Revisado el 11 de septiembre de 2024. Disponible en <https://undark.org/2021/03/31/mapping-migrant-deaths-sonoran-desert/>
- Chambers, S. N. *et al.* (2020). “Developing a geospatial measure of change in core temperature for migrating persons in the Mexico-U.S. border region”, *Spatial and Spatio-temporal Epidemiology*, 35 (202), 100363. Disponible en <https://doi.org/10.1016/j.sste.2020.100363> <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1877584520300411>

- Ferri, P. y Lambertucci, C. (2022, 18 mayo). “El país de los 100,000 desaparecidos”, *El País*. Disponible en <https://elpais.com/mexico/2022-05-18/el-pais-de-los-100000-desaparecidos.html>
- Flores, J. P. (2022). “Forensic Architecture: la potencia política del software libre y la posibilidad del cambio social”. Revisado el 18 de junio de 2024. Disponible en <https://juanpflores.dev/forensic-architecture-la-potencia-politica-del-software-libre-y-la-posibilidad-de-cambio-social/>
- Forensic Architecture (s. f.). Revisado el 18 de junio de 2024. Disponible en <https://forensic-architecture.org/>
- Miranda, S. (2022, 7 junio). “De la ciudad lacustre a Megalópolis: Apuntes para una historia eco-política de la Ciudad de México”, *La Ciudad de México más allá de sí misma: apuntes para la historia de una paisaje megalopolitano*, México, El Colegio Nacional. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LnEFQ9Z5WWM&t=5353s>.
- Mbembe, A. (2003). “Necropolitics”, *Public Culture*, 15(1), Duke University Press. Revisado el 17 de junio de 2024. Disponible en <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11> <https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/15/1/11/31714/Necropolitics>
- Norris, C. (2015). “Event”, en S. Corcoran (introd.), *The Badiou Dictionary*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Peñalosa, J. (2016). *Los que regresan*, México, Ediciones Antílope.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*, Bilbao, Consonni ediciones.
- (2020). *Autobiografía del algodón*, México, Penguin Random House.
- Salmon, E. (2000, octubre). “Kincentric Ecology: Indigenous Perceptions on the Human-Nature Relationship”, *Ecological Applications*, 10 (5).
- Salmon, E. y Young, A. (2021, 10 marzo). “Enrique Salmon on Mortal Landscape Amidst Changing Ecologies”, *For The*

- Wild*, 225. Disponible en https://open.spotify.com/episode/4qHgfxR7mAFBE0PTIjNJNg?si=fEBBXGX3SqaiClIYX_eYw
- Steiner, G. (2001). *Nostalgia de lo absoluto*, 5ª edición, Madrid, Siruela.
- Taller 13 (2024). *CdMx* 24-30. Revisado el 16 de junio de 2024. Disponible en <https://issuu.com/taller13/docs/cdmx24-30mx>

SEMBLANZAS

JOHANNA C. ÁNGEL-REYES (BOGOTÁ-COLOMBIA, 1977)

Investigadora, escritora, docente y gestora cultural. Doctora en Cultura y Educación en América Latina, con mención en Comunicación y Cultura por la Escuela Latinoamericana de Posgrado de la Universidad ARCIS en Santiago de Chile. Antropóloga y maestra en Comunicación. Ha trabajado como coordinadora y curadora de exposiciones en colaboración con museos e instituciones académicas nacionales e internacionales. Es fundadora y directora general de Acacia Arte y cultura 360° (www.acacia.mx), plataforma de gestión, promoción, investigación y capacitación, que funciona en México y el extranjero a manera de laboratorio de proyectos de arte, cultura y comunicación. Dentro de los temas de su especialidad se encuentran el arte y la cultura popular, los imaginarios de lo popular, la crítica cultural, la gestión de la cultura, las artes y el espectáculo en América Latina y las narrativas digitales.

JOSEBA BUJ (PORTUGALETE, 1978)

Doctor en Letras por la Universidad Iberoamericana, institución en la cual es director de la División de Humanidades y

Comunicación. Pertenece desde 2021 al Grupo de Estudios del Exilio Literario, adscrito a la Universidad Autónoma de Barcelona. Ha publicado los libros *Cartografía del desencuentro* (Universidad Veracruzana, 2022) y *Exilio, ¿para qué?* (Bonilla Artigas, 2022). Ha participado, con capítulos de su autoría, en los libros colectivos *Políticas y estrategias de la crítica II* (Iberoamericana Vervuert, 2021) y *El otro descubrimiento* (Peter Lang, 2022); coordinó —y participó con un capítulo de su autoría— el libro colectivo *Exclusión y deriva* (Taurus, 2020). Además realizó la edición comentada de las novelas *Viajes de ida* (Renacimiento, 2018) de Carlos Blanco Aguinaga y *Efraín de Atenas* de Máximo José Kahn (Renacimiento, 2021), y ha colaborado en revistas de prestigio internacional como *Ínsula*, *E-Lyra*, *Designio*, *Sansueña* e *Historia y Grafía*.

ORLY ECHÁVARRY

Nace y vive en la Ciudad de México. Cuenta con la carrera de Artes Visuales y estudios de Gestión Cultural como temas base. Desarrolla su trabajo artístico a través de distintos lenguajes como la pintura, el dibujo, el grabado, la cerámica, el video performance y la fotografía, entre otros. Entusiasta y fiel creyente de que la gestión y difusión de proyectos colaborativos a través del arte son agentes importantes para el desarrollo de la empatía y el cambio, por lo que su trabajo ha transitado en distintas iniciativas educativas en proyectos con enfoques de cuidado e inclusión social. Otra parte de su trabajo creativo comprende la ilustración de textos con contenidos diversos, desde temas de género, filosofía, poesía, tecnología y hasta cuentos infantiles.

JUAN M. ZAFRA

Director de la revista TELOS, que edita Fundación Telefónica. Es también director general de Club Abierto de Editores, la

mayor asociación de prensa, revistas y publicaciones periódicas en España. Es patrono de Fundación España Digital y miembro del consejo asesor de Fundación Cibervoluntarios. Forma parte del comité asesor del Foro de Gobernanza de Internet (IGF-Spain). Ha colaborado en la producción de libros dedicados a la transformación digital en España y América Latina y al desarrollo de la cultura digital con instituciones como Fundación Ortega Marañón, Digital Future Society, Fundación Alternativas y Fundación Group Set. Ha trabajado en medios de comunicación como El País y Radio Nacional de España y fundó el diario digital bez.es. Es también miembro de la Comisión de valoración de revistas culturales de la DG. del Libro, del Cómic y la Lectura del Ministerio de Cultura de España. Socio del Ateneo de Madrid y miembro de VIA-Círculo Jefferson, asociación creada por participantes del Programa de Liderazgo para Visitantes Internacionales patrocinado por el Departamento de Estado de los Estados Unidos.

CECILIA SANDOVAL MACÍAS

Doctora en Historia por la Universidad Iberoamericana. Fundó el Archivo Histórico de la Escuela Bancaria y Comercial y su Museo, durante la década que lo dirigió, coordinó labores de digitalización de sus colecciones y escribió tres libros sobre la historia de la institución. Actualmente es académica en la Universidad Iberoamericana y responsable de las colecciones resguardadas en el área de Acervos Históricos de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, donde colabora en el diseño y la estrategia del proyecto de digitalización y sistematización de sus diferentes archivos. Desde agosto de 2020 forma parte de la mesa directiva del Ateneo Español de México como vocal de Archivo y Biblioteca. Ha publicado diversos artículos en libros y revistas nacionales e internacionales. Trabaja sobre el archivo, sus posibilidades con la digitalidad y su relación con la historiografía.

ÉDGAR GARCÍA VALENCIA

Editor y académico, maestro en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana, doctor en Letras por la unam y especialista en Filología Hispánica por el csic de España. Entre 2004 y 2021 dirigió las editoriales del Ciesas y de la Universidad Veracruzana (uv); está adscrito al Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación de la uv, donde trabaja en temas sobre prácticas culturales, literarias y editoriales pasadas y presentes.

ROBERTO BARAJAS CHÁVEZ

Licenciado en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Maestro en Estudios de Arte y Literatura por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Dr. (c) en Historia y Teoría Crítica del Arte por la Universidad Iberoamericana. Es docente en la UAEM y en la Universidad Iberoamericana. Ha trabajado en diferentes instituciones museísticas como la Sala de Arte Público Siqueiros y el Museo de Arte Carrillo Gil como curador y coordinador de exposiciones. En 2020 publicó: *Memoria y olvido. Reflexiones en torno al archivo*, proyecto editorial de la exposición con el mismo nombre en el AGN. Sus proyectos han sido apoyados por el Patronato de Arte Contemporáneo PAC y el Fonca. Cuenta con publicaciones, ponencias en coloquios y congresos en México y Argentina. Es coordinador de Artes Visuales en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM.

ANA FORTOUL (CIUDAD DE MÉXICO, 1997)

Estudiante del doctorado en Letras Modernas de la Universidad Iberoamericana. Es maestra en Letras Modernas, con una tesis sobre Laura Gallego, y licenciada en Literatura Latinoamericana

por la misma institución. Actualmente investiga obras de fantasía mexicana. Es asistente administrativa en el Departamento de Letras de la Ibero. Desde 2018 es parte del Consejo Editorial de *LII Ibero. Revista de Literatura Infantil y Juvenil Contemporánea*, y fue la coordinadora del blog *relijibero*. Entre sus temas de investigación están la mitología, la literatura infantil y juvenil y la fantasía.

YUNIER RIQUENES GARCÍA

Escritor, guionista, investigador y periodista cultural. Licenciado en Letras y MSc en Estudios de Lengua y Discursos por la Universidad de Oriente, Cuba. Ha recibido cursos de Periodismo por la Universidad Iberoamericana, Casa de las Américas y otras instituciones. Ha dirigido varias editoriales y revistas en Cuba como la revista cultural *La Gaceta de Cuba*. Es cofundador de la multiplataforma Claustrofobias Promociones Literarias (www.claustrofobias.com), por la que ha recibido diferentes reconocimientos en Cuba y en el extranjero. Ha recibido diversos premios en literatura y periodismo y ha publicado más de 30 libros de diferentes géneros: periodismo, poesía, novela, cuento, investigación y literatura para niños. Se ha reconocido su labor como gestor cultural desde instituciones culturales cubanas y latinoamericanas. Actualmente estudia el doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana.

MICHELLE GAMA LEYVA

Es directora del Centro de Estudios Críticos de Género y Feminismos de la Universidad Iberoamericana, institución en la que ha sido académica de tiempo completo del Departamento de Letras desde 2016. Sus líneas de investigación son los estudios de género, los feminismos, la teoría de la literatura, la narrativa contemporánea, los estudios del cuerpo y de la identidad y el poshumanismo crítico. Es doctora en Teoría de la Literatura con especialidad en

Estudios de Género y maestra en Literatura Comparada y Estudios Culturales por la Universidad Autónoma de Barcelona. Sus dos tesis de posgrado fueron dirigidas por Meri Torras. Pertenece, desde el año 2012, al Grupo de Investigación Cuerpo y Textualidad (Cos i Textualitat) de dicha Universidad.

SERGIO RODRÍGUEZ-BLANCO

Investigador, escritor y periodista. Es especialista en políticas de la mirada y narrativas hegemónicas y de resistencia en la cultura visual, las prácticas documentales y de archivo. Doctor en Historia del Arte por la UNAM, donde fue reconocido con la medalla Alfonso Caso. Licenciado en Periodismo y Máster en Estudios LGBTIQ+ por la Universidad Complutense de Madrid. Autor de los libros *Ojos herejes*, *Palimpsestos mexicanos* y *Alegorías capilares*, y coautor de *Inoculaciones, comunicación crítica y pandemia* y *Objetivo 19S: La duda como motor del pensamiento periodístico*. Ha recibido el Premio Internacional Rey de España de Periodismo Cultural y, en México, el Premio Bellas Artes Luis Cardoza y Aragón para crítica de artes plásticas y el Premio Nacional de Ensayo sobre fotografía. Profesor en la Universidad Iberoamericana e investigador posdoctoral María Zambrano en la UCM, donde es miembro del grupo de Investigación Género, Estética y Cultura Audiovisual.

PAULO ANTONIO GATICA COTE (CÁDIZ, 1984)

Investigador Juan de la Cierva-Incorporación en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Santiago de Compostela. Doctor internacional en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Salamanca. Autor de más de 50 trabajos en revistas y editoriales como *Ínsula*, *Revista Chilena de Literatura*, *De Gruyter* o *Peter Lang*. Las líneas fundamentales de su trayectoria investigadora son las formas breves

(siglos xx-xxi) y las estéticas digitales. Responsable del proyecto de investigación “Estéticas de la obsolescencia: elementos para el análisis de las relaciones entre literatura y nuevos medios”. Entre sus últimas publicaciones destacan la monografía *El aforismo hispánico en la encrucijada digital: debates y perspectivas* (Peter Lang, 2024), el número monográfico “Literatura y redes sociales” (*Ínsula*, 2022) o el volumen *Performatividades contemporáneas: teatro, cine y nuevos medios* (Visor, 2021). Ha dado cursos y seminarios en universidades de España, México, Alemania, Hungría, Italia y Francia.

ALETHIA ALFONSO GARCÍA

Es académica de tiempo completo e investigadora (SNI). Ocupó cargos directivos y de gestión en la Universidad Iberoamericana de 2016 a 2024. Indaga sobre poéticas contemporáneas y su relación con pensamiento ecológico, en español y en algunas lenguas minoritarias en México y España, porque las bases epistémicas de algunas poéticas permiten reconsiderar nuestras actitudes frente al planeta y sus habitantes. Sus publicaciones más relevantes son “Lenguas, intimidad y rebeldía: internalización desde/del entorno en Lupe Gómez y Hubert Matiúwáa” (2021), “Cuando las entrañas son paisaje: diálogo entre la imagen poética de Alejandro Albarrán y el *mesh* de Timothy Morton” (2021) y “Reconsidering the Environment and Configuring a Truth through Contemporary Galician Poetry” (2020). En 2016 la instalación *Corpsonante* marcó el primer trabajo colaborativo con médicos, arquitectos, maestros herreros e ingenieros acústicos.

