

Tecno-estética y catástrofe gestual en la era de los dispositivos personales

Román Domínguez Jiménez *

1. Llegan como el destino ...

Acaso ninguna época reciente se ha prestado tanto al anuncio de Nietzsche en *La genealogía de la moral*:

Con tales seres no se cuenta, llegan igual que el destino, sin motivo, razón, consideración, pretexto, existen como existe el rayo, demasiado terribles, demasiado súbitos, demasiado convincentes, demasiado “distintos” para ser ni siquiera odiados. Su obra es un instintivo crear-formas, imprimir-formas, son los artistas más involuntarios, más inconscientes que existen: – en poco tiempo surge, allí donde ellos aparecen, algo nuevo, una concreción de dominio *dotada de vida*, en la que partes y funciones han sido delimitadas y puestas en conexión, en la que no tiene sitio absolutamente nada a lo cual no se le haya dado antes un “sentido” en orden al todo. Estos organizadores natos no saben lo que es culpa, lo que es responsabilidad, lo que es consideración; en ellos impera aquel terrible egoísmo del artista que mira las cosas con ojos de bronce y que de antemano se siente justificado, por toda la eternidad, en la “obra”, lo mismo que la madre en su hijo.¹

En este texto peligroso (por lo menos para nosotros, porque sabemos lo que el fascismo puede), Nietzsche se refiere a los fundadores de Estado, esos “organizadores natos” que no saben nada de contratos y que emplazan todo lo que encuentran a su paso

* Profesor del Instituto de Estética de Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. Doctor en Filosofía por la Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis. Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigador Fondecyt de Iniciación [Chile]. e-mail: rdominguezj@uc.cl

¹ Friedrich Nietzsche. *La genealogía de la moral*, Tratado segundo § 17, p. 111.

al domino despótico de sus “obras y gestos”². Con ello, Nietzsche buscaba desactivar la fantasía del origen del Estado en el Contrato social de Rousseau. Para Nietzsche, no es por una convención establecida jurídicamente que un Estado nace, sino por imposición despótica de unas prerrogativas frente a otras. A su manera, Benjamin lo advirtió también: no sólo no hay violencia sin referencia a las esferas de la moral y la justicia, sino que en su origen, el derecho no se opone a la violencia: “La instauración del derecho es sin duda alguna instauración del poder y, por tanto, es un acto de manifestación inmediata de la violencia”³. Antes que el contrato, está la fuerza (la voluntad de poder), que eventualmente puede tomar la figura de una fuerza de ley. Más profundo que la ley, que en este sentido no sino un efecto, una consecuencia, un síntoma, está la fuerza, que en tanto que tal es plástica e inmoral. Quizá lo que define esta época no es la profusión de leyes, reglamentos, protocolos, normas, contratos y plataformas digitales por parte del Estado, las instituciones, los colectivos y las empresas, sino determinadas fuerzas plásticas cuyo vehículo son las llamadas tecnologías de la información y de la comunicación (TICs). Lo que determina el estado actual de cosas no es la búsqueda de certeza jurídica, estabilidad económica y medidas securitarias, sino una sensibilidad afectada por la tecnología. Esta sensibilidad, lejos de estar conformada por la separación mediática entre productores y espectadores-consumidores (separación que en cierta medida conservaba la barrera tradicional entre el artista y el público), y lejos de ser contemplativa, acciona fuerzas que a pesar de su plasticidad no son del todo artísticas, sino más bien tecno-estéticas. Para Simondon, la tecno-estética se separa de la estética contemplativa por darse en un goce funcional, en una sensibilidad actuante:

Pero la tecno-estética no tiene por categoría principal la contemplación. Es en el uso, en la acción, que deviene de algún modo orgásmica, medio táctil y motor de estimulación. Cuando una tuerca bloqueada se desbloquea, se experimenta un placer motor, una cierta alegría instrumentalizada, una comunicación, mediatizada por la herramienta, con la cosa sobre la que opera. Como forjando: a cada golpe de martillo, se experimenta el estado del metal forjado que se estira y se deforma entre martillo y yunque.⁴

² *Ibidem*.

³ Walter Benjamin. “Hacia la crítica de la violencia”. *Obras*, Libro II, vol. 1. p. 201.

⁴ “Mais la techno-esthétique n'a pas pour catégorie principale la contemplation. C'est dans l'usage, dans l'action, qu'il devient en quelque sorte orgasmique, moyen tactile et moteur de stimulation. Quand un écrou bloqué se débloque, on éprouve un plaisir moteur, une certaine joie instrumentalisée, une communication,

Pero Simondon advierte que la “La tecno-estética no es solamente la estética de los objetos técnicos. Es también profundamente la estética de los gestos y las conductas finalizadas”⁵. Por tecno-estética hay que entender entonces una percepción y una sensibilidad en el uso. Aunque es cierto que puede haber una tecno-estética del arte, por ejemplo de las maniobras técnicas con las que el fotógrafo o el camarógrafo enfocan un objeto a larga distancia, del trazo singular plasmado en la tela, del mecanismo de un paso en la danza, la tecno-estética no se ocupa del arte sino de manera marginal porque no se centra en la obra sino en el gesto-motor o gesto inervante. La mediación tecno-estética a nivel masivo y mundial se ejerce hoy principalmente a través de los dispositivos allegados a las TICs. Esta mediación va mucho más allá del mero intercambio de información y aun de comunicación. Se trata de una mediación gestual de la que los desarrollos sobre el llamado capitalismo cognitivo sólo dan cuenta de la acumulación de estos gestos ya convertidos en información digital. Es cierto que el capital tiene una capacidad proteica para apropiarse de todo tipo de flujos. Pero quizá tal apropiación es parcial aun bajo la hipótesis de un capitalismo performativo y digital, es decir bajo el supuesto de que el capital se apropie del “motor de estimulación” de la sensibilidad tecno-estética de las TICs. Habría entonces que preguntarse ¿Puede el gesto ser apropiado de manera absoluta por el capital? Agamben advierte que el gesto es un genero de acción distinto a la *poiesis* (no es medio para un fin) y a la *praxis* (acción que es un fin en sí misma). Para Agamben, el gesto es pura exhibición de una medialidad: exhibe y soporta una acción sin ser útil ni práctico⁶. En este sentido todo gesto implica una epifanía del movimiento, aun si el gesto es inmóvil como el trazo del pintor o la mano gastada y lacerada de un obrero en una fotografía.

Así, el gesto puede ser entendido como el mínimo de movimiento que escapa a la *praxis* (el trabajo en su sentido moral si se quiere) y a la *poiesis* (el trabajo en tanto que medio productivo). Por lo mismo, el gesto puede ser entendido como la epifanía de la soberanía (en el sentido que lo entiende Bataille en *La souveraineté*⁷) o como exhibición de la autoridad del cuerpo sobre toda otra consideración. Incluso si no tiene movimiento,

médiatisée par l’outil, avec la chose sur laquelle il opère. Comme en forgeant: à chaque coup de marteau, on éprouve l’état du métal forgé qui s’étire et se déforme entre marteau et enclume”. G. Simondon. “Réflexions sur la techno-esthétique”, *Sur la technique, 1953-1983*, p. 383. La traducción es mía.

⁵ *Ibid.*, p. 392.

⁶ Cf. Giorgio Agamben. “Notas sobre el gesto”, in *Medios sin fin*, pp. 47-56.

⁷ Es decir, como el aspecto de la vida humana que consiste en el gasto de riqueza, que se opone al trabajo, a la servidumbre, a la subordinación y a la misma soberanía en el sentido de autonomía política de un Estado). Cf. Georges Bataille. *La souveraineté*, in *Œuvres complètes*, Vol. VIII, pp. 243-456.

incluso si el cuerpo está sometido o es profanado como en la imagen de unos cadáveres empilados en una fosa común, habría una fuerza que activa la ignominia como autoridad suprema. A partir de este caso extremo se puede sugerir que habría una relación profunda aunque nunca del todo aclarada entre el gesto y la vergüenza: incluso en el gesto opuesto a la ignominia que es el gesto de victoria, el gesto glorioso ¿no es cierto que habría algo de vergüenza en el gesto triunfante en el sentido que éste invoca y atrae hacia sí las imágenes de los derrotados de siempre como en un *arrière-pensée* inevitable? Lo que el capital se apropia sería en todo caso la mímica, la performance o el *test* (Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*), como en la jugada victoriosa de un deportista famoso que produce ganancia en el momento de su ejecución y en sus interminables reproducciones. Pero esta misma jugada, en tanto que acomete e invoca las potencias del cuerpo humano, acaso contiene algo que sólo puede ser apropiado por la humanidad en su conjunto: la emancipación del cuerpo de toda restricción, incluso si esta liberación es efímera.

Con la gestualidad asociada a las TICs, hoy día asistimos al surgimiento de una fuerza masiva análoga a la de los fundadores de Estado de *La genealogía de la moral*: “[...] llegan igual que el destino, sin motivo, razón, consideración, pretexto, existen como existe el rayo, demasiado terribles, demasiado súbitos, demasiado convincentes, demasiado ‘distintos’ para ser ni siquiera odiados”. Aquellos que llegan hoy no vienen a fundar Estados, pero sí a ejercer sus prerrogativas gestuales al punto quizá de imponer un nuevo y extraño derecho. Son los nuevos bárbaros que anunciaba Benjamin en *Experiencia y pobreza*⁸: hartos de cultura y tradición, se preparan para sobrevivir a éstas y a despojarse de toda experiencia (*Erfahrung*), para instalarse en el mundo entorno de una estimulación gestual continua en la que hasta lo nuevo se ve desposeído de su carácter de “novedad”.

2. Los nuevos bárbaros

Derrida observa que la *khōra* (χώρα) en el *Timeo* Platón no es ni un ser ni un no ser, sino una especie de intervalo, hiato o matriz que acoge originalmente a las cosas⁹. Hasta ahora era tan obvio para nosotros que no nos habíamos percatado que la humanidad, a pesar de todas sus vicisitudes, había habitado en una misma *khōra* gestual,

⁸ Cf. Walter Benjamin. “Experiencia y pobreza”, in *Obras*, Libro II, vol. 1, pp. 216-22.

⁹ Cf. Jacques Derrida. *Khōra*.

en un mismo hiato, que sin ser nada él mismo, y sin ser la naturaleza, nos acogía, sin plenamente recibarnos, ni dar nada a cambio: como una superficie en la que, no sin crueldad, los signos y las marcas se superponían a otros, para crear un humus fértil. No era ni la historia ni la tierra, ni aún la muerte o el olvido, sino la madre o la nodriza en la que podíamos reposar y retozar. Lo que los nuevos bárbaros anuncian es la llegada de una nueva *kbōra* sin inscripción ni gravedad, hecha de pura modulación continua (Simondon)¹⁰, de tics (no en el sentido de TICs, sino en el de gesto esterotipado). Mar sin bordes en cuyas corrientes sin trayectos el pasado tiende a ser una más de las versiones de un presente siempre *kitsch*. No es tanto al capital al que hay ahora que temer en última y cuasi-apocalíptica instancia. Pues el capital mismo ha quedado convertido, a pesar de su implacable potencia, en pura fuerza reactiva frente a tal irrupción (en el sentido de fuerza reactiva del *Nietzsche et la philosophie* de Deleuze). Tampoco a las derivas del juego macabro de la dupla terrorismo-seguridad. Ni siquiera a las bajezas del crimen organizado, ni a las derivas de la hiper-vigilancia. Pues el ojo del gran hermano, no es nada frente a la necesidad vigilante de los otros, de la comunidad de *amigos* en la red. Si la catástrofe ecológica terminal no llega antes, por lo menos vendrá acompañada de esta deriva tecno-estética indómita, que no pide permiso para liquidar reglas y costumbres a su paso. Se ha convertido en una comodidad denunciar al capitalismo como el *summum* del mal mismo. Resulta que el capitalismo y sus variantes, en lugar de ser denunciado como el nombre de nuestra impotencia, es ya el índice de una coartada intelectual, que se invoca cuando ya no se quiere pensar nada y comunicar al resto que algo nos afecta. El capitalismo afectivo no es ya producido únicamente por la industria cultural: hoy empieza en la teoría y en la academia bajo la forma de una miriada de gestos de narcisismo político. Hay que visibilizar, se nos dice, como si la visión hoy día no estuviera afectada e infectada por una estimulación continua para solucionar todos los males. Lo que ha sucedido es que el capital mismo no tiende ya sino a recoger las sobras de este viento caótico al que ni el bien ni el mal le atañen. Creíamos que tendríamos que agradecer a los liquidadores del capitalismo, pero el comunismo que se avecina no es el de la comunidad alegre y relativamente armónica, sino el de una masa que comparte una misma culpa: después de la muerte de Dios y del Hombre, es ahora la eventualidad de la simple ternura que ha muerto.

¹⁰ Cf. Gilbert Simondon. *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, pp. 45-48.

Ahora queda claro quienes “llegan igual que el destino, sin motivo, razón”: somos nosotros mismos, nuevos bárbaros, que en cada click, meme, foto, post o video, contribuimos a forjar sin piedad las nuevas prerrogativas. Ya no podemos leer ni escribir como antes, no porque el libro haya muerto con el pdf, sino porque dentro de poco no podremos concebir lo que un libro ha sido. Al escribir su *Biblioteca de Babel*, Borges imaginó una biblioteca infinita, compuesta de infinitos libros en todas sus interpolaciones de lenguas y de signos¹¹, pero hasta ahora no aventuramos que los libros nos protegían de una escritura puramente fantasmagórica, escrita para no ser leída: estamos demasiado fatigados para leer una infinidad de escritos, cuyo contenido es por lo demás casi infinitamente idéntico a pesar de sus variaciones. Es muy posible que las universidades desaparezcan pronto bajo su forma actual, condenadas por su naturaleza, eminentemente conservadora, frente a una sensibilidad que ya no necesita de ella como tampoco de ningún gran proyecto digno de esa denominación. No es que no creamos ya en los grandes proyectos, como señalara, con el disgusto de muchos, Lyotard. Al contrario, creemos mucho en ellos, con la condición salvífica de que nunca se cumplan ni siquiera parcialmente, quizá porque la creencia misma tiende a ser para los no creyentes y hasta los creyentes mismos, un chiste que se cuenta solo. La largas conversaciones *in situ* y con dos pares de ojos confrontados *tête à tête* son perlas que ya casi sólo se encuentran en los filmes clásicos (y aun ahí con el trucaje del campo-contracampo).

Ni la foto ni el cine, en tanto que configuraciones técnicas singulares, se salvan de esta deriva. La primera porque, aun cuando el advenimiento de lo digital no borró del todo lo indicial, ya no hay lugar para que una foto en redes sociales nos diga *ça a été* como lo habría querido Barthes¹², pues la fotografía en red social tiende a ser comunicación de un estado tan actual como banal. El segundo porque, salvo en cada vez menos ocasiones, ya es incapaz de hacernos creer en este mundo, como lo querría Deleuze¹³. No es por pura pereza o desidia de los cineastas, sino porque el cine digital provoca el efecto

¹¹ Cf. Jorge Luis Borges. “La Biblioteca de Babel”, in *Ficciones. Obras completas*, pp. 465-471.

¹² Cf. Roland Barthes. *La chambre claire. Notes sur la photographie*.

¹³ Cf. Gilles Deleuze. *L'Image-temps*, p. 223: “Le fait moderne, c’est que nous ne croyons plus en ce monde. Nous ne croyons même pas aux événements qui nous arrivent, l’amour, la mort, comme s’ils ne nous concernaient qu’à moitié. [...] C’est le lien de l’homme et du monde qui se trouve rompu. [...] Seule la croyance au monde peut relier l’homme à ce qu’il voit et entend. Il faut que le cinéma filme, non pas le monde, mais la croyance à ce monde, notre seul lien” [El hecho moderno es que ya no creemos más en este mundo. No creemos ni siquiera en los acontecimientos que nos pasan, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. [...] El vínculo entre el hombre y el mundo se ha roto. [...] Sólo la creencia en el mundo puede religar al hombre con lo que ve y escucha. Hace falta que el cine filme, no el mundo, sino la creencia en el mundo, nuestro único vínculo]. La traducción es mía.

contrario: una descreencia en la conexión de sus imágenes digitales con el mundo. El cine implicó ciertamente una conquista técnica: la de las imágenes que no evocan ni sugieren movimiento – como la foto, la escultura o la pintura – sino una imagen que es percepción del movimiento mismo, que no se distingue de éste¹⁴. Pero con el advenimiento de lo digital sucede otra cosa: lo que se conquista ahora es la superficie del plano y el montaje mismo. El trucaje de píxeles tiende a ser cada vez más imperceptible en la composición del plano y en la superposición temporal de fotogramas (más rápido que la clásica consecución de 24 fotogramas del cine análogo). El cine es cada vez técnicamente más nítido: muy pronto el desenfoque entre planos de un mismo cuadro, y el corte en el montaje, no serán sino efectos “artísticos” y no un recurso técnico necesario, como lo es ya la adición de grano en la imagen para dar sensación de película análoga en los programas de edición o la adición de ruido de fonógrafo en las grabaciones digitales. Pues como se sabe la focalización entre planos en una toma real tiene siempre un grado de distorsión, que cuando es importante, desfocaliza uno de los planos; y el corte en el montaje se desarrolló como un recurso técnico y narrativo ante la imposibilidad de unir por lo menos dos realidades en una continuidad (en lo que Kaja Silverman llama *sutura*)¹⁵.

El futuro del cine es ya anunciado por muchas de las películas de ciencia-ficción y fantasía de nuestros días: quizá ya no habrá necesidad de la toma (*prélèvement* sobre lo real), ni del corte (sutura que por convención y trucaje dos espacio-tiempos distintos). Lo que el cine digital puede hacer ya no es tomar y cortar lo real, sino repetirlo sin referente externo. Es cierto que esto se daba ya desde el dibujo animado clásico y en el cine experimental de McLaren, pero en estos casos su artificialidad es manifiesta por su imperfección. Mientras que en el digital su artificialidad es manifiesta por su tendencia a la perfección. Lo que es curioso es que en este último caso el resultado es casi siempre inevitablemente “camp” (Sontag)¹⁶: no es el mundo o lo real lo que el todo digital muestra, sino el “mundo”, lo “real”, como en las magníficas tomas del fotógrafo Lubezki en *The Revenant* de Iñárritu: la fuerza del cine reducida por perfección a magníficos afiches

¹⁴ Cf. Gilles Deleuze. *L'image-mouvement*, pp. 9-22.

¹⁵ Cf. Kaja Silverman. “Suture”, in *The Subject of Semiotics*, pp. 195-236.

¹⁶ Susan Sontag. “Notes on ‘camp’”. *Against Interpretation and Other Essays*, pp. 275-292 : “Camp is a vision of the world in terms of style — but a particular kind of style. It is the love of the exaggerated, the “off,” of things-being-what-they-are-not. [...] Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a “lamp”; not a woman, but a “woman.” To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role”. [...] Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of “style” over “content,” “aesthetics” over “morality,” of irony over tragedy. [...] Camp rests on innocence. That means Camp discloses innocence, but also, when it can, corrupts it. [...] Camp taste is, above all, a mode of enjoyment, of appreciation — not judgment”. pp. 279-280, 283, 287.

turísticos. Un mundo afectado y estetizado en el que las imperfecciones son agregadas digitalmente en lugar de ser ocultadas como en el cine clásico. Cuando hasta las fisuras de una pared miserable, las arrugas de un viejo, la marcha de un cojo, o las verrugas de una empleada de un café pueden ser “camp”, lo que se desactiva es justamente la creencia de este mundo y sus imperfecciones: porque es únicamente en una sensibilidad que acoge la imperfección del mundo, aun si es por medios artificiales como el cine, que el mundo puede ser creíble.

3. *La exuberancia*

Pero es quizá en el terreno de la manifestación política masiva en dónde es más manifiesta a deriva tecno-estética de las TICs. Es cierto que éstas permitieron el surgimiento de la corta *Primavera árabe*, pero también parece ser cierto que toda manifestación política *in situ*, como la *Nuit débout* en Francia, tiende a apagarse más que ha expandirse en sus efectos de irrupción y contagio político al ser compartida por dispositivos técnicos. El problema consiste en que la revuelta es comunicada como un suceso más en la marejada de clicks y de contenidos en las redes, al mismo título de un concierto de rock, de un intento de atentado en Londres, de un descarrilamiento de tren en la India, de un gato que juega con una pelota en cualquier parte del mundo, de un meme con el rostro de Homero Simpson, de un *cyberbulling* que tuvo lugar en alguna escuela pública de Colombia. Hay una cierta belleza en este montaje caótico producido masivamente, una suerte de *Aleph* borgiano producido por todos y que inerva los circuitos cerebrales de cada usuario. Todos los días se producen nuevas conexiones cerebrales que producen una gestualidad exuberante de pantalla. Pero esta misma exuberancia tiende a ahogar una eventual expansión política de los acontecimientos *in situ*: la ocupación efímera de la calle y las plazas no es seguida por una ocupación política del montaje caótico. No habría que entender esta ocupación como una substitución del contenido banal y frívolo nuestras de pantallas por contenidos comprometidos, militantes, ideológicos. En las pantallas, los contenidos explícitamente políticos ya conviven gestualmente y sin cesar con contenidos banales. Ello no es un resultado de la pobreza de nuestras aspiraciones, sino una señal de cómo estamos ya sensibilizados, inervados y de cómo podemos operar en el mundo: conectando lo banal y lo frívolo con lo político; conectando lo supuestamente trascendente con lo nimio en una nueva inmanencia.

Resulta que lo que el uso de las TICs produce es abundancia de imágenes, sonido, videos y contenidos: la estimulación es infinita y quizá hay quienes preferirían morir de hambre antes que ceder a la interrupción de esta estimulación, como los jugadores de videojuegos que tienen que ser tratados por adicción. La pobreza de la situación viene más bien del desfase entre la exuberancia desbordante de lo que experimentamos en las pantallas por una parte y un entorno marginado por otra. Simondon observó que el objeto técnico crea y desarrolla dos medios de los que depende su funcionamiento: el propiamente técnico (la configuración de partes propiamente técnicas e internas del objeto) y el medio asociado (la suma de condiciones externas, técnicas y naturales, estas últimas generalmente geográficas)¹⁷. El medio asociado de un automóvil contemporáneo es la calle asfaltada, la carretera o la autopista: sin una superficie relativamente plana y lisa un automóvil común no puede funcionar del mismo modo que un tren tradicional no puede funcionar sin vía férrea. Se puede sugerir que el medio técnico de un dispositivo personal contemporáneo no se compone únicamente de las partes del dispositivo físico (procesador, memoria, pantalla), sino también de todas las conexiones, redes, servidores, cables de fibra óptica y antenas que hacen posible su funcionamiento. Mientras que el su medio asociado más que geográfico es móvil: se trata del usuario mismo, o mejor dicho, de los usuarios. Pues son los usuarios quienes entran en lo que Simondon denomina como “causalidad recurrente”¹⁸, es decir en la interacción continua con el medio propiamente técnico para producir y comunicar gestos. Se trata de una configuración técnica interesante, pues el dispositivo mismo no es sino un nodo que comunica todo el medio técnico con el medio asociado que son los usuarios. En este sentido, el dispositivo físico es más una interfaz que un objeto técnico completo, pues el proceso técnico sólo se completa cuando la solicitud de información entra en la nube informática para ser procesada y enviada al mismo nodo, o compartida hacia otros. El problema mayor de la deriva tecno-estética contemporánea reside justamente en las limitaciones de la interfaz: soñamos y deliramos con un mundo grandioso que generalmente se nos ofrece en pequeñas pantallas, que como toda pantalla moderna, son herederas lejanas aunque inseparables de la técnica de la perspectiva, e interactuamos con ellas con nuestra mente claro está, pero físicamente sólo con nuestros ojos y manos. El resto del cuerpo y el mundo entorno tiende a ser despreciado y olvidado.

¹⁷ Cf. Gilbert Simondon. *Du mode d'existence des objets techniques* (Nueva edición), pp. 60-75.

¹⁸ *Ibid.*, p. 70.

Ello recuerda el proceso que Jean-Louis Schefer describe en *L'Homme ordinaire du cinéma*: la proyección en la sala del cine implica un olvido de la interacción corporal en el mundo para entrar en un mundo sin sol (porque la luz del cine en sala es siempre la del proyector)¹⁹. La principal diferencia entre el universo sin sol del cinéfilo y el pseudo-mundo exuberante del usuario de las TICs no reside tanto en que el primero entra a la liturgia de la sala oscura, mientras que el segundo puede estar en cualquier lado, sino que en el primero se trata de una fascinación relativamente pasiva, es decir sin posibilidad de interacción inmediata con la pantalla: si se interactúa con la pantalla ya no es cine, a menos que seamos Mia Farrow en *La rosa púrpura del Cairo*. Mientras que en los dispositivos contemporáneos nos confrontamos a una pantalla táctil que nos emplaza a una interacción incesante que implica otro tipo de fascinación: la del estímulo-respuesta. Ya no hay medios (la televisión, la radio, la prensa) ni aparatos autónomos (cine, fotografía) como en el siglo XX, lo que hay son diversos modos de configuración de pantallas y sonidos que en ocasiones simulan los medios y los aparatos clásicos. Pero es por esto mismo que las respuestas estético-políticas no pueden venir de la innovación técnica o artística de una simulación específica, sino de una irrupción o desvío del uso generalizado de los dispositivos. Ya no tiene caso ser iconoclastas o iconóduos. La imagen, incluso si es crítica, ya no salva, porque los auténticos acontecimientos tienen lugar en otra parte: en el flujo y en el corte, en suma en el montaje caótico; en las operaciones de la membrana que es la pantalla táctil, en la elaboración de interfaces no-perspectivistas, pero no es porque que la perspectiva sea en sí misma perversa, que ella implique la instauración del sujeto moderno, sino que ella prescinde de la brisa que llega por nuestra espalda, y es sabido que los más temibles fantasmas llegan sin aviso, por detrás, susurrando a la oreja.

4. *Los nuevos bricoleurs*

Estamos sobreexcitados, inervados por las pantallas. Estamos compenetrados con los dispositivos como lo asumía ya Benjamin respecto al aparato cinematográfico cine, cuya compenetración con la masa garantizaba paradójicamente a esté un “aspecto de lo real libre de aparatos”²⁰. Pero la compenetración total, incluso en Benjamin, es

¹⁹ Cf. Jean-Louis Schefer. *L'Homme ordinaire du cinéma*.

²⁰ Walter Benjamin. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (tercera redacción), in *Obras completas*, Libro I, Vol. 2, p. 74.

imposible, porque la técnica, al contrario de la metafísica, siempre tiene un resto. El olvido de este resto puede desembocar en una catástrofe gestual cuyos signos se avizoran dentro de las pantallas y fuera de ellas. Dentro de ellas porque su realidad mejorada da paso a un a un “camp” generalizado. El “camp” sólo se da ahí donde lo que se exhibe, al ser comparado con lo “real”, devalúa al mundo. Desde hace tiempo, la política es ya cuestión de montaje y de *performance* más que de institución y soberanía. En este sentido, toda política contemporánea es ya tecno-política. A lo que habría que agregar que la *performance* actual de la política de los políticos no es sino una puesta en escena “camp” de los problemas de la humanidad, aunque con consecuencias fatales. Fuera de las pantallas porque ellas son más significativas que cualquier mundo entorno: los nuevos bárbaros se han encorvado de tanto atender sus pequeñas pantallas. No podemos aspirar a la experiencia de un mundo autónomo, sino al precio de regresar a una metafísica resentida y a un nuevo y cómico ludismo. Sólo podemos buscar gestos que escapen a la estereotipia fatal de las TICs. Para ello habrá quizá que pensar en tener una relación que podríamos llamar *artesanal* con las TICs.

Es sabido que entre los pueblos bárbaros y nómadas, abundan los herreros, los *bricoleurs*, y los reparadores. El artesano contemporáneo se opondría al usuario de las TICs en que, precisamente porque la conoce (no deja de ser un bárbaro), nada espera de la tecnología (ni del mundo del espíritu), salvo las conexiones que él crea entre ésta tecnología, nueva o “vieja” y el medio asociado. Artesano y usuario participan de la misma tecno-estética contemporánea, pero sus gestos sería radicalmente diferentes: el segundo no sabe reparar nada y cree tener un poder al desechar lo viejo. Sus gestos son predecibles y aspiran a la acumulación de conexiones. Mientras que el primero no creería en los expertos ni en los gurús, ya sean teóricos o técnicos: destruiría conexiones fatuas y más que construir, repararía enlaces, restablecería o inventaría vínculos. Sus gestos, aunque pudieran ser repetitivos, contendrían el placer motor de la invención, aunque la cosa haya sido ya inventada miles de veces en otras partes. Hurtaría las habilidades del *hacker* para otros propósitos: no buscaría cambiar al mundo, eso se lo dejaría a los usuarios, a los metafísicos y a los ludistas. Sólo buscaría reparar una pequeña cosa a la vez, pero con ello arreglaría el mundo un poco.

Es privilegio de la ciencia-ficción el mostrar que a contracorriente de la historia, aunque acaso tardíamente, los artesanos siempre han salvado al mundo.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin*. Valencia: Pre-Textos, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras*, Libro II, Vol. 1. Madrid: Abada, 2007.
- _____. *Obras*, Libro I, Vol. 2. Madrid: Abada, 2008.
- BARTHES, Roland. *La chambre claire. Notes sur la photographie*. París: Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1980.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres complètes*, Vol. VIII. París: Gallimard, 1976.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. París: PUF, 1962.
- _____. *Cinéma 1 : L'image-mouvement*. París: Minuit, 1983.
- _____. *Cinéma 2 : L'Image-temps*. París: Minuit, 1985.
- DERRIDA, Jacques. *Khôra*, París, Galilée, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La genealogía de la moral*, Madrid: Alianza, 2005,
- SCHEFER, Jean-Louis . *L'Homme ordinaire du cinema*. París: Cahiers du Cinéma / Gallimard, 1980.
- SILVERMAN, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York / Oxford: Oxford University Press, 1983.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. París: Aubier, 2012 (Nueva edición).
- _____. *L'Individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Jérôme Millon, 2013.
- _____. *Sur la technique, 1953-1983*. París: P.U.F., 2014.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York : Octagon Books, 1978.