

Por una poética del bucle en la era de la comunicación universal

Román Domínguez Jiménez

Hasta ahora, se ha hablado mucho, aunque con muchos matices y desde lugares disímiles, del desencanto del mundo como lo propio de nuestra época. Quizá podemos resumir esta situación de la siguiente manera: si el capitalismo primigenio se apropiaba ya de nuestra fuerza de trabajo, desde inicios del siglo XX la industria cultural nos habría robado sueños y esperanzas para estandarizarlas, formatearlas y vendérselas como cualquier otro producto. Al tiempo robado de la fuerza de trabajo se habría añadido el robo total de nuestro tiempo y de nuestra conciencia misma, desde hace tiempo adulterada por los subproductos de la industria del entretenimiento y por las variaciones de un arte complaciente. El resultado sería la miseria sensual de la masa y del individuo en una época en la que todo deseo, toda libido se encontraría permeada, configurada, condicionada por el consumo. Tal diagnóstico nos llevaría a constatar que no habría pues individuos, si por individuo nos remitimos a esa figura con poder de decisión autónomo con la que soñó la modernidad, sino consumidores, espectadores que ven con parsimonia cómo el tiempo del capital va consumiendo sus vidas. El resultado de lo que Bernard Stiegler llama *miseria simbólica*¹ sería un rebaño de seres que no solo no saben hacer lo que sus ancestros sí, sino que aun han quedado desheredados del *savoir-vivre* de aquellos². Solo sabríamos vivir para sincronizarnos

1 Cf. Stiegler, *De la misère symbolique*. Esta edición reúne los dos volúmenes publicados anteriormente con el mismo título y con los subtítulos *L'Époque hyperindustrielle* (2004) y *La catastrophe du sensible* (2005).

2 “El problema del capitalismo en el siglo XIX era fabricar productores que sirvieran a las máquinas, el del siglo XX es crear consumidores que absorban la producción. Los consumidores son entonces estandarizados, proletarizados, en el sentido que, esta vez, se les va a hacer perder no sólo su saber hacer (*savoir-faire*) sino su saber vivir (*savoir-vivre*). Para provocar su deseo de consumo, los comportamientos de los consumidores son formateados y sus deseos fabricados artificialmente” (Stiegler, “Le désir singulier” 1). Todas las traducciones del francés son de mi autoría.

con el tiempo vacío del capital. De lo que se trata pues en nuestra época es de la miseria de la experiencia, aquella de la que habló tantas veces Benjamin (“Experiencia y pobreza”), aquella también de la que Benjamin no dejó de darnos pistas para quizá algún día revertirla (“El autor como productor”; “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”).

¿Pero qué tan cierto es este diagnóstico hoy día? No se trata de simplemente refutar que tal estado de cosas no haya sido cierto alguna vez, sino de conjeturar que probablemente algo ha cambiado de manera imperceptible, de una manera tal que solo podemos vislumbrar su contorno en nuestros raros momentos de sosiego, en el *momento alciónico* del que hablaba Nietzsche en su *Ecce Homo*³: se trata de la hora más queda, cuando solo vemos pasar las cosas como en un filme que casi no nos concierne, o como cuando “zapeamos” sin cesar el televisor sin un deseo preciso: John Lennon cantaba “*I’m just sitting here watching the wheels go round and round*”. ¿En qué momento este cambio ha tenido lugar? Habermas, a quien no se le puede reprochar su falta de fe en la Ilustración, no ha cesado de invitarnos a acceder a la verdad a través del diálogo intersubjetivo. Pero ¿es posible dialogar entre *zombies* que no cesan de repetir lugares comunes y de manifestarse por medio de clichés performativos? Se puede afirmar que gracias a la universalización de dispositivos técnicos y a la disponibilidad inmediata, nos encontramos en el umbral de lo que podríamos llamar *época de la comunicación universal*. Pero, para pesar de Habermas y de muchos otros que creen en las posibilidades del diálogo racional, lo que se transmite principalmente en nuestro tiempo no son valores, ideas o discursos, a veces ni tan siquiera opiniones. ¿De qué se trata entonces? Benjamin describía en su texto “Experiencia y pobreza” el arribo de nuevos bárbaros, como aquellos que habrían sobrevivido a la cultura:

Pobreza de la experiencia: no hay que entenderla como si los hombres añorasen una experiencia nueva. No: añoran liberarse de las experiencias, añoran un mundo entorno en el que puedan hacer que su pobreza, la externa y por último también la interna, cobre vigencia tan clara, tan limpiamente

3 Con “momento alciónico”, Nietzsche se refiere al *tempo* que es requerido para comprender con justeza la voz de Zarathustra, sobre todo en el pasaje de “La más silenciosa de todas las horas” en *Así habló Zarathustra*: “Es preciso ante todo oír bien el sonido que sale de esa boca, ese sonido alciónico, para no ser lastimosamente injustos con el sentido de su sabiduría” (*Ecce Homo* 19-20).

que salga de ella algo decoroso. No siempre son ignorantes o inexpertos. Con frecuencia es posible decir todo lo contrario: lo han “devorado” todo, “la cultura” y “el hombre”, y están sobreesaturados y cansados (172).

Pues bien –y para parafrasear el título de un célebre cha-cha-chá–, diremos que *los bárbaros llegaron ya*. Y estos bárbaros somos de alguna manera todos nosotros, o casi todos nosotros, en tanto que usuarios del internet, de computadores, de dispositivos móviles y de las redes sociales. La humanidad que se expresa a sí misma en la red no es tanto una que busque el consenso y el diálogo, cuanto la que ejerce una cierta *violencia mimética* contra lo que es y contra lo que ha sido⁴. Esto no significa que los nuevos bárbaros busquen ejercer puramente una fuerza destructiva sino que, aun con las mejores intenciones, el ejercicio de expresión por parte de esta humanidad destruye el mundo viejo. Pues no es con el ejercicio de su voluntad con lo que esta humanidad destroza lo antiguo, sino con la potencia o fuerza mimética que se potencia y se multiplica en la red. Por *mimético* se debe entender aquí no solo lo que reproduce la *physis*, sino la empatía en dicha reproducción. Cuando hablamos de fuerza mimética, hablamos de una fuerza que, aunque se le pueda asignar una cierta lógica, es una fuerza no discursiva, una fuerza que es como aquello que se encuentra al borde del lenguaje: una fuerza plástica y gestual, una fuerza muda que acompaña incluso lo más lingüístico y que lo desborda: un cuerpo sin nombre.

El mismo Benjamin esperaba en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” que algún día las masas aprenderían a servirse de las técnicas cinematográficas para hacer valer sus derechos al exhibirse a sí mismas sin el intermediario de la industria capitalista, la cual solo podía ofrecerles el espectáculo adulterado de las estrellas del cine y de la

4 René Girard es uno de los autores que más ha insistido sobre la relación fundamental entre mimesis y violencia. Para Girard, la violencia tiene su origen en la rivalidad mimética entre dos individuos que se disputan un mismo objeto de deseo: “La rivalidad no es el fruto de una convergencia accidental de dos deseos sobre un mismo objeto. *El sujeto desea el objeto porque el rival mismo también lo desea*. Al desear tal o cual objeto, el rival lo designa al sujeto como deseable” (204). Nosotros retomamos la intuición de Girard respecto a esta íntima relación entre mimesis y violencia no porque haya en la mimesis tecnificada ciertos contenidos violentos, sino porque incluso en los casos más apacibles o inocuos esta mimesis implicaría en sí misma una violencia por el puro hecho de la reproducción incesante de rivalidades y deseos que ella lleva cabo. Con lo que se inaugura un mundo bárbaro, en el que toda otra forma de comunicación tiende a ser supeditada, marginalizada, hasta abolida por las formas plásticas que impone la reproducción redundante de la mimesis tecnificada en la red informática.

política. Lo que ahora llega no tiene que ver en nada con la apropiación por parte de las masas de la industria del espectáculo, ni de las fuerzas del capital, sino con la expresión casi universal de un *meta-montaje caótico* compuesto por diversos formatos que se enganchan unos a otros. Meta-montaje que entonces es formado, configurado, no desde los grandes medios de comunicación, sino desde abajo, por los contenidos elaborados, tergiversados, apropiados, reconfigurados, resignificados y transmitidos viralmente por las masas bárbaras. Las formas más comunes de estas tergiversaciones y piraterías no componen, en muchos de los casos, ideas, valores ni discursos, sino pequeños gestos o *gimmicks*, las más de las veces gráficos, los “memes”, por ejemplo, o pequeños videos y jingles.

Ahora bien, la potencia mimética que portan estos pequeños gestos o muecas no puede ser separada del formato en el que se expresa, esto es, del dispositivo técnico que lo soporta: PDF, JPEG, .doc, formatos de compresión de video y de audio. Una de las variantes más simples es la de los “emoticones” móviles, y los *gifs*, que son pequeños programas que repiten una rutina en bucle hasta que el usuario decide otra cosa: pasar a otra página o enlace (lo que en lenguaje informático remite a una lógica de Boole: el programa informático repite indefinidamente la rutina hasta que recibe una orden de detener el bucle). Nos interesa en particular el formato *gif* por su extrema sencillez o, si se quiere, por su extrema pobreza. Se trata de pequeñas animaciones compuestas de dos o más imágenes o cuadros que pueden repetirse en bucle, para formar de esta manera microvideos con pocos fotogramas. Muchas, si no es que la mayoría de las publicidades y anuncios que infestan las páginas de internet, son *gifs*. Pero lo que nos interesa es la fuerza mimética que puede surgir del *gif* cuando este es apropiado por miles de “artistas” anónimos, en su mayor parte para componer pequeñas sinfonías visuales por repetición redundante. Lo que tenemos en este caso es algo menos que un *film*, pero sobre todo algo que es un poco más que la imagen fija. Incluso, aun cuando recuerda el kinetoscopio de Edison, en el *gif* se trata de un nuevo tipo de imagen, que guarda a la vez una belleza primitiva y que corresponde a la programación más simple. Traducido al lenguaje informático *BASIC*, muy popular en los años ochenta del siglo XX, el bucle del *gif* podría leerse así:

10 goto 20

20 goto 10

De los *gifs* se puede afirmar también que corresponden a imágenes idiotas, en la medida en que transmiten sin cesar la misma rutina, la misma secuencia. Los *gifs*, así entendidos, rara vez transmiten un mensaje, y en esta medida cabe afirmar que no comunican nada, o que son como el grado cero, no de la escritura –como habría apuntado Barthes–, sino de la comunicación misma. Pero a pesar de ello, o precisamente por ello, nos parece que marcan el inicio de una nueva forma de transmisión mimética. O, para decirlo como Deleuze, obtienen de la repetición más simple, de la más mecánica, el máximo de diferencia⁵. Nuestra apuesta consiste en afirmar que esta *fuerza pobremente plástica* responde secreta e imperceptiblemente a una *probable potencia espiritual* acorde a nuestro mundo contemporáneo en red. Es cierto que el capital y las grandes industrias de la informática y del internet celebran grandes negocios con los contenidos producidos por las masas, y que es en los grandes cuarteles generales en donde se decide, muchas veces (aunque no siempre), los formatos técnicos que usamos para comunicarnos. Pero si hay algo que acaso pudiera resistir al capital es la fuerza mimética de la humanidad, que en el *gif* –o por lo menos en ciertos *gifs*– se expresa como una repetición tonta que hasta ahora se resiste a la equivalencia abstracta entre una y otra cosa: el valor de cambio⁶.

En este sentido, se puede sostener que la fuerza de la repetición del *gif* es el contrario exacto del *bitcoin*. El *bitcoin* es la moneda no nacional, no respaldada por ningún banco central ni por Estado alguno, creada técnicamente por un programa informático a través de una prueba de trabajo encriptada que es validada por varios nodos. El resultado de la prueba de trabajo es un valor que no puede ser falseado de modo técnico, y que debido a esto puede ser utilizado como valor de cambio sin riesgo. En teoría,

5 “Es sabido que Borges destaca en la recensión de libros imaginarios. Pero va más lejos cuando considera un libro real, *El Quijote* por ejemplo, como si fuera un libro imaginario reproducido por un autor imaginario, Pierre Menard, que es considerado a su vez como real. Entonces la repetición más exacta, la más estricta, tiene como correlato el máximo de diferencia: ‘El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico’” (Deleuze 5). El fragmento del texto de Borges citado por Deleuze, y que aquí anotamos, es la repetición exacta de la versión original en castellano de “Pierre Menard, autor del Quijote”, contenido en *Ficciones* (1944).

6 Si para Girard el origen de la violencia se encuentra en la rivalidad mimética, para Benjamin, la mimesis es también la facultad, que se encuentra al fondo de toda lengua, de crear asociaciones nuevas, y que se manifiesta de forma casi pura en los niños. Véanse los siguientes escritos de Benjamin a este respecto: “Doctrina de lo semejante”, “Sobre la facultad mimética” y “Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat” [El problema de la sociología del lenguaje. Una recopilación de discursos].

nadie puede intervenir una prueba de trabajo *bitcoin* para producir dinero de forma clandestina o artificial. La moneda *bitcoin* es el resultado de una programación que elabora una equivalencia técnicamente pura. Dicho de otra manera, lo que el *bitcoin* logra es el sueño del capital: una moneda que corresponde perfectamente a una cantidad de trabajo (informático); y que no está sometida a la materialidad que, a pesar de los acuerdos de Bretton Woods, se encuentran sometidos los bancos centrales. En suma, el *bitcoin* no depende de la producción de dinero físico o respaldado con reservas. Ahora bien, si el *bitcoin* produce dinero informáticamente, una moneda técnicamente absoluta (pues no puede ser falseada), lo que a su vez el *gif* manifiesta es una plástica efímera que se diluye en unos segundos. Mientras el *bitcoin* conserva, el *gif* diluye y desvanece. Y en esta medida se puede también sugerir que si el *bitcoin* remite a una economía de producción de capital, el *gif* remite a una economía de gasto (y de gozo) como la que invocaba Bataille. El *gif*, como formato informático y como ilusión estética, quizá pasará pronto a la historia (si es que para cuando desaparezca el *gif* sigue habiendo algo como la historia). Lo que quizá no muera tan pronto es la fuerza que estos pequeños bucles expresan, a saber: una fuerza bárbara, anticapitalista no por ideología, voluntad o convicción, sino anticapitalista por ser portadora de una técnica bárbara que amenaza, con la manifestación fabricada con un simple bucle, las diferencias adulteradas que nos ofrecen los productos mediáticos del capital contemporáneo.

Así pues, la diferencia que porta el *gif* es nuestra, no porque sea arte (antes bien, una poética del *gif* se opondría al arte tal y como hasta ahora se le ha concebido: como actividad del sujeto artista), sino porque anuncia de la manera más simple esta capacidad mimética que nos pertenece desde ya a todos nosotros, que es *hacer de la repetición de algo el comienzo de otra cosa*. Por ahora, nosotros los bárbaros hemos comenzado esta *quelque chose d'autre* con pocos medios, como lo es la apropiación de la programación informática más simple. Pero Benjamin señalaba que es propio de los bárbaros regirse con poco para el comienzo. Y como dijo Nietzsche en “La más silenciosa de todas las horas”: “Las palabras más silenciosas son las que traen la tempestad. Pensamientos que caminan con pies de paloma rigen el mundo” (*Así habló Zaratustra* 219)⁷.

7 Esta expresión es justamente la que retomará Nietzsche años después, en *Ecce Homo*, para expresar el “sonido alcióico”. Véase nota al pie 3.

Bibliografía

- Benjamin, Walter. “Experiencia y pobreza”. *Discursos interrumpidos I*. Trad. Jesús Aguirre. Buenos Aires: Taurus, 1989. 165-174.
- . “Probleme der Sprachsoziologie. Ein Sammelreferat”. *Gesammelte Schriften*, Band III. Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. 452-480.
- . “Doctrina de lo semejante”. *Obras*, Libro II, Vol. 1. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2007. 208-213.
- . “Sobre la facultad mimética”. *Obras*, Libro II, Vol. 1. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2007. 213-216.
- . “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Obras*, Libro 1, Vol. 2. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2008.
- . “El autor como productor”. *Obras*, Libro II, Vol. 2. Ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Madrid: Abada, 2009. 297-315.
- Borges, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor del Quijote”. *Ficciones. Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974 [1944]. 444-450.
- Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. París: PUF, 1968.
- Girard, René. *La violence et le sacré*. París: Bernard Grasset, 1972.
- Friedrich Nietzsche. *Así hablo Zaratustra*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1997.
- . *Ecce Homo*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza, 1998.
- Stiegler, Bernard. “Le désir singulier. Propos recueillis par Jean-Christophe Planche”. *Les Cahiers du Channel* 17 (2015): 1-3. Web. <<http://lechannel.fr/wp-content/uploads/2015/11/Cahier17.pdf>>
- . *De la misère symbolique*. París: Flammarion, 2013.