

#23

EL MONSTRUO DESDE LA EXTERIORIDAD Y LA VIRTUALIDAD: PRÁCTICAS DIGITALES EN CÉSAR GONZÁLEZ¹

Emily Rangel Manrique

The Ohio State University

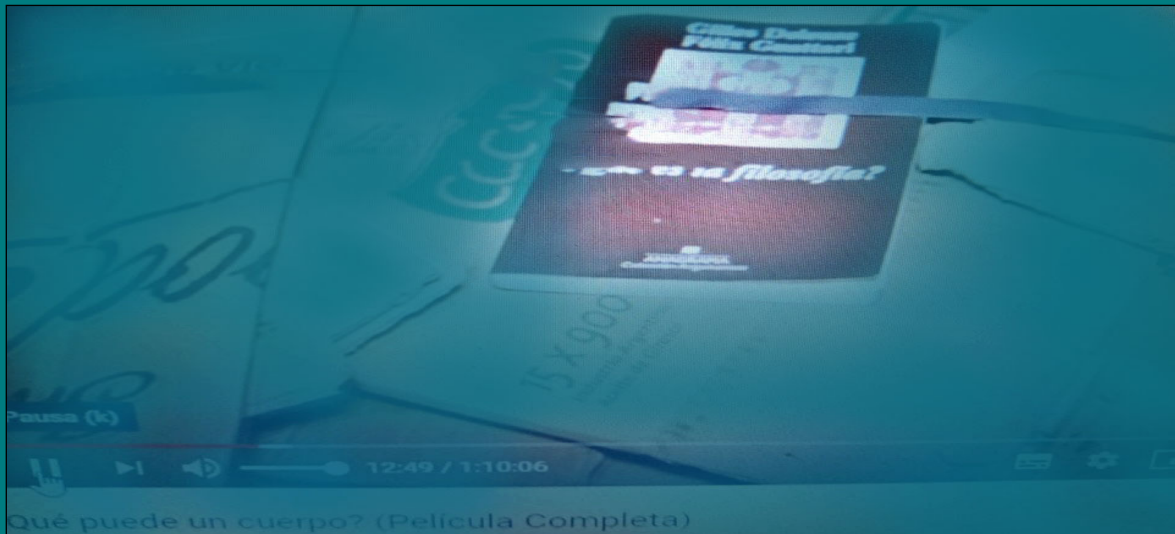
Ilustración || Isela Leduc

Artículo || Recibido: 28/11/2019 | Apto Comité Científico: 09/06/2020 | Publicado: 07/2020

DOI: [10.1344/452f.2020.23.7](https://doi.org/10.1344/452f.2020.23.7)

rangemily@gmail.com

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || El presente artículo analiza el uso de la marginalidad en la cultura audiovisual digital como un elemento monstruoso necesario en la producción e intensificación de la subjetividad y la realidad social. Se reflexiona a partir de los análisis de la película subida a YouTube *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) de César González y del examen a la escritura y publicaciones en su blog *Camilo Blajaquis*. En el análisis se establece una articulación entre las nociones de exterioridad, virtualidad y «estética de la política» (Rancière). Argumento que las prácticas digitales de González posibilitan otros lugares y otras estéticas desde las cuales mirar y pensar los procesos de marginación en la cultura contemporánea, así como problematizar en torno a las subjetividades históricamente excluidas en su lucha actual por nuevos canales de movilización afectiva.

Palabras clave || Marginalidad | Virtualidad | Exterioridad | Realidad social | Prácticas digitales

Abstract || This article analyzes the use of marginality in the digital audiovisual culture as a monstrous element that is necessary in the production and intensification of subjectivity and social reality. The reflection comes from the analysis of the movie uploaded to YouTube *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) by César González, as well as from the examination of the writing and publications in his blog *Camilo Blajaquis*. An articulation is established between the notions of exteriority, virtuality, and “aesthetics of politics” (Rancière). I argue that González’s digital practices enable other places and aesthetics from which to look at and think about the processes of marginalization in contemporary culture, as well as to problematize around the historically excluded subjectivities in their current struggle for new pathways of affective mobilization.

Keywords || Marginality | Virtuality | Exteriority | Social reality | Digital practices

Resum || El present article analitza l'ús de la marginalitat en la cultura audiovisual digital com un element monstruós necessari en la producció i intensificació de la subjectivitat i la realitat social. Es reflexiona a partir de les anàlisis de la pel·lícula penjada a YouTube *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) de César González i de l'examen a l'escriptura i publicacions en el seu blog *Camilo Blajaquis*. En l'anàlisi s'estableix una articulació entre les nocions d'exterioritat, virtualitat i «estètica de la política» (Rancière). Argumento que les pràctiques digitals de González possibiliten altres llocs i altres estètiques des de les quals mirar i pensar els processos de marginació en la cultura contemporània, així com problematitzar les subjectivitats històricament excloses en la seva lluita actual per nous canals de mobilització afectiva.

Paraules clau || Marginalitat | Virtualitat | Exterioritat | Realitat social | Pràctiques digitals

«Yo vi belleza en cada paliza
Y en cada requisita planeé mi futuro
De los tiroteos quedó esta mirada»

Camilo Blajaquis

NOTAS

1 | Una versión preliminar de este artículo fue presentada como ponencia en LASA 2018, Barcelona, España.

2 | Para más, revisar «El fetichismo de la marginalidad en cine y televisión», en: <https://camiloblajaquis.blogspot.com/2016/09/el-fetichismo-de-la-marginalidad-en-el_21.html> [18/11/2019].

0. Introducción

En una entrada de blog publicada en 2016, el escritor y cineasta argentino César González, citando a Louis Aragón, pregunta «¿por qué se le teme al realismo en el cine?»². Esta pregunta no sólo formula una crítica al creciente interés por el realismo como una categoría cada vez más adaptada a la estética o «anti-estética» del consumo contemporáneo sobre la marginalidad, sino además abre otros cuestionamientos en torno a sus formas de representación y a sus construcciones desde posiciones políticas y éticas que configuran la producción de sentidos en el régimen cultural actual. Ahora, si bien el realismo como categoría de análisis atraviesa diversos horizontes interpretativos, su núcleo común se asienta en el cuestionamiento por el sujeto y su relación con lo real. En este sentido, el presente artículo parte de esta pregunta por el temor al realismo en el cine y en los medios de la cultura audiovisual digital cuando se le vincula con los modos de percibir y pensar la marginalidad social.

Así, «al realismo se le teme o se lo usa como categoría despectiva», continúa González, a lo cual añadido, se le usa como categoría despreciativa o celebratoria precisamente porque se le teme. Una de las formas de representar la realidad de la exclusión social y de la violencia que ella encarna se da desde representaciones del miedo, el peligro y la inseguridad que implica ese *otro* mundo oscuro y monstruoso que irrumpe para causar conflictos y pesadillas en la normalidad social o desgracias en los mismos márgenes de donde proviene. Si bien este temor a lo *otro* tiene diferentes formas de representación a lo largo de la historia, el temor contemporáneo parece responder a la desterritorialización y borrado de los límites y fronteras de un mundo donde el poder parece estar en todas partes y donde lo político es cada vez más absorbido por la cultura en el proceso de naturalización del capitalismo global (Beasley-Murray, 2010: 14; Yúdice, 1995: 4). Ante este panorama me pregunto, ¿dónde y cómo situar lo marginal en un tiempo donde presuntamente se han borrado todos los límites, pues todo parece tornarse ilimitado? Volveré a este punto más adelante. Por ahora vale la pregunta para empezar a reflexionar sobre la marginalidad en un mundo aparentemente desbordado.

Problematizar en torno a la marginalidad nos conduce hacia el proceso de virtualización de la realidad actual, esto es, a las mutaciones de *otros modos de ser y estar* en el tiempo y en el espacio que dan cuenta de los efectos y potencialización en la producción

contemporánea de imágenes. La marginalidad se sustenta en la fachada de la realidad social como lo excluido y como imagen del exceso instituido por la modernidad o por su pretendida superación crítica en una llamada postmodernidad. Esta fachada es una cara externa que significa y categoriza según un régimen del *ver* de larga data; es decir, un dispositivo estético de naturalización de la belleza que no es fija, sino que se actualiza, desde el origen de la modernidad/colonialidad a la actualidad³, según los moldes que el mercado demande y que junto a los imaginarios del bienestar, la felicidad y demás formas de vida buenas y agradables a la vista y al cuerpo, son pautadas por el mundo de la imagen que el capitalismo cultural pone cotidianamente a disposición.

La marginalidad, como parte de la fachada social, expone un adentro inaccesible, por ello, es constitutiva de la pantalla simbólica que funda la sociedad como *debe ser*; y en tanto constituye a la sociedad, funciona para legitimarla como el orden, el sentido y lo verdadero. Por lo tanto, la marginalidad tiene una doble función: por un lado, es constituida como un espacio contenedor de anormalidad y monstruosidad para evitar cualquier desborde que ponga en peligro la realidad social; y, por el otro, activa la tolerancia/intolerancia como un espacio de negociación de la diferencia (Žižek, 2005; Reguillo, 2006; Badiou, 2003) que humaniza a quien ha sido deshumanizado, canibalizado, criminalizado, pero con el objeto de mantenerlo en una distancia prudencial para garantizar el sostén de la fachada.

A este respecto, el trabajo de González, desde su blog y cuenta de usuario en redes sociales hasta sus películas y videos subidos a YouTube, donde se reconoce como creador a partir de una estética villera desde su condición de villero, ofrece un terreno fértil para pensar el papel de lo marginal y de la subjetividad en la producción y recepción estética en la cultura contemporánea. En el presente artículo se examinan algunas escenas de la película subida a YouTube *¿Qué puede un cuerpo?* (2014) de González, atendiendo especialmente al montaje y a la voz enunciada de los personajes cuando se enfrentan a posibilidades o imposibilidades frente a otros cuerpos. Así también, se extiende el análisis hacia el uso de la escritura digital (y de lo digital) a través de su blog *Camilo Blajaquis*⁴ a fin de examinar cómo González mismo problematiza su subjetividad en tanto sujeto capaz de enunciar y *hacer ver* la construcción de la fachada del orden social y, por lo tanto, la edificación necesaria de la marginalidad como anormalidad (monstruosa) de la cultura. Argumento que sus prácticas digitales posibilitan otros lugares y otras estéticas desde las cuales mirar y pensar los procesos de marginación, así como abre la reflexión en torno a las subjetividades históricamente negadas que, desde y a pesar de la misma limitación de recursos materiales, se re-inventan en lo digital a través de las mismas mutaciones espaciotemporales propiciadas por su fuerza virtual en la lucha por nuevos canales de movilización afectiva.

NOTAS

3 | Para Joaquín Barriendos la colonialidad del ver es constitutivo del mismo patrón de la modernidad que determina y jerarquiza la mirada según un sistema de valores estéticos y universalizantes que borra toda distinción en la vastedad de saberes, culturas y modos de ver. En ese sentido «actúa como patrón de dominación determinante para todas las instancias de la vida contemporánea». En: BARRIENDOS, J. (2011: 13-29).

4 | Camilo en homenaje a uno de los líderes de la Revolución Cubana, llamado Camilo Cienfuegos y Blajaquis por el comandante peronista retratado en la obra *¿Quién mató a Rosendo?* de Roberto Walsh.

1. La mirada, más allá del monstruo

Si hay una batalla frontal librada por González, tanto en sus producciones audiovisuales como en su escritura, es contra la construcción del monstruo en torno a los excluidos y criminalizados. La crítica a la noción del monstruo es una constante en sus entrevistas y presentaciones cuando se le pregunta por los pibes chorros y malandros que presenta en sus películas o por él mismo cuando se refiere a sus poemas escritos desde la cárcel. Su crítica apunta a los presupuestos expresados por quienes celebran la voz del otro desde los medios alternativos, pero al mismo tiempo, ponen en duda la posibilidad de una estética o de una alternativa real, acusándoles de caer en las mismas formas visuales y consumistas que critican⁵ o que simplifican a partir de referencias a un realismo que –como González argumenta en su blog– canibaliza y banaliza las formas de existencia marginales.

Parto de un ejemplo notable, que podría incluso ser considerado un lugar común por lo obvio. Me refiero al tipo de realismo televisivo de ciertas crónicas noticiosas, como es el caso de un programa transmitido por el canal argentino 9 entre el año 2013 y 2014, con el nombre de *70 y 20 Hoy* y bajo la entrega especial de *Territorio de miedo y secuestro*. En este programa se delinea la imagen del barrio Fuerte Apache y la villa Carlos Gardel como uno de los lugares «más sangrientos y peligrosos de la Argentina»⁶. En el programa se expone, desde la normalidad, el allanamiento al espacio privado familiar, se rompen puertas y ventanas y se naturalizan los gritos y los llantos como si esa fuera la única forma posible de expresar el terror a la propia cotidianidad de quienes viven en los márgenes. Así, ante la pregunta del periodista que aborda a los residentes desde dentro: «¿Qué se siente vivir en uno de los barrios más peligrosos de Argentina?», nos queda a nosotros la pregunta por la mirada. Este punto es clave para comenzar a reflexionar en torno a lo que la antropóloga Rossana Reguillo llama «la administración social de las pasiones», gestionadas por los dispositivos mediáticos cuando «ingresan, excluyen, califican, tematizan distintos registros del habla que, juntamente con las imágenes, tratan de producir un pacto o contrato de verosimilitud que indicaría, que al “mirar todos juntos”, miramos lo mismo» (2006: 72-73).

Y es en este punto cuando se hace del realismo la máscara explotable de la fealdad y lo sospechoso en favor de determinadas políticas (administrativas) de la imagen. La mención al programa televisivo tiene que ver contra lo cual se enfrenta González mediante la producción cinematográfica y audiovisual de sus videos y películas. De esta forma, desde la re-construcción audiovisual de los mismos espacios del barrio Fuerte Apache y la Villa Carlos Gardel, frecuentemente

NOTAS

5 | El uso de YouTube y de otras plataformas en la web como medio para expresar alternativas a la cultura y política hegemónica, ha tendido a despertar toda clase de reacciones tanto en el internet como en la crítica académica (con tono celebratorio y pesimista de las posibilidades tecnológicas en la producción cultural alternativa), pues reproducirían la misma lógica del consumo que critican y al que una mayoría de sujetos marginados no puede acceder.

6 | Véase «70 y 20 Hoy: Villa de Carlos Gardel: Territorio de miedo y secuestro publicado 2014. YouTube <<https://www.youtube.com/watch?v=P2b4HvONljc&t=84s>> [17/10/2018].

objetos de la espectacularización noticiosa por parte de la prensa y los medios, González comienza a abrir otros cuestionamientos por la mirada. Al hacerlo abre otros modos de mirar y pensar la exclusión como un lugar desbordado o un exceso construido para contener el mismo exceso del orden. En este sentido, regreso a la pregunta de arriba sobre la presunta pérdida de los límites para plantear la necesidad de recurrir a la noción de exterioridad.

La exterioridad como «el lugar donde surge la voz que hace visible lo que la totalidad excluye» (Mignolo siguiendo a Dussel, 2001: 35) funciona como metáfora espacial para situar el trabajo de González en tanto producto de una subjetividad históricamente negada de la totalidad (producto de un villero y ex presidiario). Su papel en la exterioridad sería el de problematizar en torno a su propia condición para desmontar el monstruo y la marginalidad que lo configuran discursiva y visualmente en contraposición a la belleza que legitima y es legitimada por la fachada social. En una conferencia subida a YouTube, Enrique Dussel traza los primeros esbozos hacia la formulación de una estética de la exterioridad que debe pasar por la redefinición del concepto de belleza, una belleza que no tendría que ver con la cualidad de las formas, sino con aquello que se constituye en la subjetividad humana como mediaciones para seguir viviendo⁷. En este sentido González, sin negar las formas de existencia que configuran la vida al margen, pone estas formas en escena desde la singularidad de su belleza como mediación para la vida. Esta belleza recuperaría la dignidad del sujeto negado por los realismos espectacularizados hacia un realismo desarticulador.

Ahora, ¿cómo mirar y dónde mirar o a qué se nos demanda mirar? En la película *¿Qué puede un cuerpo?*, subida a YouTube en 2014, el realismo destaca en las escenas lentas e incómodas, donde se expone la *escenificación* de la exclusión de los sujetos por la totalidad y su búsqueda de reafirmación de la propia existencia. Con *escenificación* quiero decir que hay una ubicación estratégica de los cuerpos en espacios que socialmente tienden a ser condenadores de la diferencia hacia su invisibilización o criminalización; esto es, esquinas, aceras y demás lugares de la calle donde los jóvenes tienden a exponerse y a relacionarse con sus pares. De este modo, los personajes, la mayoría jóvenes villeros, desempleados y paseantes en las calles u ociosos en el hogar sin una autoridad, dan cuenta de la potencia e impotencia de sus cuerpos despojados al dejarse ver en una aparente pasividad y quietud que paradójicamente tensa las escenas como si fueran una bomba de tiempo. De allí que en la misma lentitud de las escenas se muestre una forma de belleza como un medio para buscar la vida. Diríamos que es absolutamente bella la escena del joven cartonero seleccionando y reciclando la basura, precisamente porque lo que mueve su cuerpo y lo que mueve la escena misma, en apariencia estática, es su deseo de

NOTAS

7 | Véase «Hacia una estética de la liberación latinoamericana», <<https://www.youtube.com/>

vivir, metafóricamente presente en la imagen de la hija con quien no puede estar por su condición de cartonero. Así, el resto de personajes se relacionan por su impotencia compartida y por las acciones que conducen a unos y a otros a vivir, aunque en esa búsqueda por la vida se les empuje irremediabilmente al odio y a la muerte.



¿Qué puede un cuerpo? (Película Completa)

1.126.087 visualizaciones

7 K

737

COMPARTIR

≡

...

La voz enunciativa y el ojo visibilizador de González director se expone a través del montaje de historias entrelazadas que actúan como la imagen de cuerpos en una red, cuerpos conectados desde sus potencias e impotencias, desde sus capacidades de inclusión laboral (en tanto desechables y explotables) o en sus imposibilidades para acceder a cualquier entorno social, desde sus deseos y miedos, sus amores y odios. Un joven cartonero en plena labor en las calles; un grupo de jóvenes sentados en una esquina rumiando ociosidad; un adolescente en busca de un arma para robar, y desde la confianza de una victoria segura, promete a su novia llevarla a McDonald's; otro grupo de adolescentes planean el entretenimiento de la noche sobre un carro desvalijado. Y en medio de estas escenas se intercalan miradas-ojos que hablan, como la mirada de la joven de las primeras escenas: «Vos no laburás, eso no es laburo», dice la joven al cartonero que la corteja, diciendo sin decir a partir de sus ojos y esperando una reacción por parte de él: la vergüenza ante su condición desechable.



¿Qué puede un cuerpo? (Película Completa)

2.511.802 visualizaciones

16 MIL

2 MIL

COMPARTIR

≡

GUARDAR

...

Aunque no provenga de un fuera de campo, la voz de la joven parece lejana con relación a la del joven cartonero, como si estuviera separada de la boca, como si fuera exterior a la escena y, sin embargo, la voz, o su eco, es visibilizada en un primer plano a través de sus ojos sin mirada, en otras palabras, de los ojos que esquivan los ojos de su interlocutor en escena. ¿Qué mirada es esta que se construye desde la exterioridad del sujeto en escena? ¿Acaso esto supone una doble imposibilidad, esto es, la de ser actor y espectador de una mirada que es sólo mirada? Problematizo sobre este punto atendiendo las nuevas comunidades de sentido que se re-inventan constantemente en la virtualización actual del cuerpo, de la vida y de la afectividad (Lévy, 1995), y que suponen para los sujetos, nuevos modos de enfrentar su relación con el mundo y su interioridad.

2. Virtualización de la violencia

Ahora, si bien celebro la noción de exterioridad como posibilidad del *decir* de la voz negada, conviene atender con cuidado, no vaya a ser que se caiga en el fetiche de la propia voz apropiada por los otros apaciguando lo no-humano que envuelve nuestra propia humanidad en el núcleo de lo que Pierre Lévy nombra como la virtualización de la violencia. Para el filósofo francés,

La humanidad surge a partir de tres procesos de virtualización. El primero está vinculado con los signos: la virtualización del tiempo real. El segundo a las técnicas: la virtualización de las acciones, del cuerpo y del entorno físico. El tercer proceso crece con la complejidad de las relaciones sociales: para designarlo de la manera más sintética posible, diremos que se trata de la virtualización de la violencia (1995: 61).

En tal sentido, esta suerte de contrato que virtualiza la violencia consistiría en un proceso necesario para contener las relaciones de fuerza, los instintos, las pulsiones y los deseos inmediatos (Lévy, 1995: 61). Una cosa es el monstruo creado y otra el 'exceso humano' que se encubre porque, de algún modo, habita en todos nosotros.

La propia cultura, en tanto cárcel contenedora y a la vez incitadora de este exceso humano, explota y regula «la monstruosidad» creada. Podemos encontrar un ejemplo de esta cuestión en una escena clave de *¿Qué puede un cuerpo?* en la que tres jóvenes juegan videojuegos y muestran, mediante esa acción del juego entre material y virtual, cómo se explota la violencia desde su misma virtualización. Y es en este punto cuando la virtualización, proceso de creación e invención de la cultura humana, se revela también en su fuerza cosificadora. Si lo virtual puede ser pensando como un modo de ser diferente o, mejor, un «no estar ahí» (Lévy, 1995: 13), la virtualización es la dinámica de llegar a ser de otro modo y por lo

tanto puede conducir a direcciones ambivalentes. Según Bergson, lo virtual es lo que se resiste a ser presente como pretensión de totalidad, pero la virtualización puede llegar a reafirmar totalidades (Barroso Ramos, 2004: 8). No caeré en el lugar común y en la simplicidad de declarar que los videojuegos con materia violenta cosifican, provocan más violencia o desrealizan la realidad, por el contrario, me interesa destacar su lado regulador y su función en la creación (o intensificación) de la propia realidad.

En la escena, tres jóvenes juegan videojuegos en una casa de un barrio marginal de Buenos Aires. Uno de ellos mueve el control, desde un primer plano de sus manos en movimiento, experimentando el placer de actuar virtualmente como lo haría en la realidad física, y, sin embargo, el disfrute también descansa en el hecho de que la acción se juega *fuera de allí*. «Este jueguito está repiola ¿Sabés por qué me gusta? Porque me parece la vida real, choriás autos, te cagás a tiros con la gorra, vas en cana. Te morís y todo, guacho» (31:40). Y mientras el juego transcurre, su amigo de al lado manipula una vieja pistola con la cual recrea las mismas acciones del personaje virtual movido por las manos de su amigo. «Corré, corré» —le dice entre risas amigables para intervenir en el juego del que sólo es espectador—. Lo que llama la atención de la escena es que no hay nada espectacular ni música de suspenso de antesala a un crimen. La conversación y el juego transcurren como la cotidianidad más rutinaria de un grupo de jóvenes, probablemente desempleados, que pasan el tiempo en casa con los amigos del barrio, como lo pueden estar haciendo otros jóvenes del mundo, digamos en un barrio de clase media del mismo Buenos Aires, jugando el mismo videojuego.

Desde luego hay diferencias. Esta escena logra precisamente la desarticulación del monstruo, no sólo al presentar a los jóvenes desde cierta vulnerabilidad en la intimidad del juego entre pares bajo las mismas condiciones de exclusión y abandono, sino al presentarlos poniendo en escena el proceso de la virtualización en la construcción de una materialidad como marco de acción de sujetos cosificados en tanto la única forma de acceder a la totalidad. Mientras panean el próximo «laburo» (asalto) porque «hay que hacer plata», uno de los jóvenes empuña el arma concreta real mientras el otro amigo juega con su arma virtual, aunque no menos real, no casualmente la popular saga *Grand Theft Auto*, uno de los juegos más populares de acción, denominado de mundo abierto y en tercera persona; es decir, desde una de las tantas experiencias de la virtualidad que buscan superar la simulación de identidad en primera persona hacia la experiencia de un alguien impersonal con el que se puede experimentar libremente, más que el «ser otra persona», la creación de realidad.

Así, la escena muestra deseos de acciones sin ser dichos o representados a través del montaje. Dichos deseos se escapan y van más allá de lo que pretenden expresar. Mientras el juego transcurre, quien manipula el arma física apunta a la pantalla del televisor y dispara virtualmente la pistola sin balas. En el disparo, o más bien en su gesto simbólico, parece activarse algo en su rostro, el puro goce de simular la violencia contra otros que, si bien son personajes virtuales en la pantalla, la sensación sigue siendo la de *parecerse a la vida real*. El gesto se presenta así, más que como actuación espontánea del actor natural, como un reflejo del goce regulado. Ir más allá del monstruo construido implica asumir el exceso humano de su humanidad sobre la que se construye la alteridad.



¿Qué puede un cuerpo? (Película Completa)

1.216.357 visualizaciones

8 MIL 830 COMPARTIR



César González

SUSCRIBETE 20 MIL

Es en este punto en el que la noción de exterioridad amerita ser revisada. Si bien celebro la categoría de exterioridad teorizada por Enrique Dussel como un paso fundamental para la liberación de los sujetos dominados (2011: 76-84, 2015: 42-43), no abarco todas sus implicaciones que incluyen la noción del Otro, de influencia levinasiana, en tanto víctima y oprimido que conmueve al sistema, pues asumir la exterioridad como el lugar donde el *otro* puede enunciar desde su propia voz para ser reconocido y conmovedor, no sólo la limitaría a una ética de los comentarios piadosos, sino a un espacio idealizante de los sujetos oprimidos como incapaces de violencia, que conllevaría el riesgo de desactivación de lo político por sobre el posicionamiento de la ideología ética de la diferencia y el multiculturalismo (Badiou, 45-46: 2003). Conviene seguirla desde otros enfoques que sobrepasen la noción dusseliana de la alteridad en tanto el rostro del prójimo digno de compasión. Por ello, es necesario desarticular la marginalidad en su doble función, por un lado, como anormalidad excluyente y, por otro, como conmiseración de lo monstruoso o de lo excluido al dejar ver aquello que la misma lógica del sistema encubre para reprimir lo no-humano de quienes están adentro de este sistema.

De ahí que la escena de los jóvenes jugando videojuegos donde pueden robar, violentar e incluso morir, desde una ligera mueca de goce al mover el control o manipular el arma, paradójicamente sea una de las escenas que desmontan al monstruo construido para devolverles su humanidad negada, y a su vez, para exponer cómo el sistema regula ese goce violento propiamente humano a través de dispositivos virtuales de extensión corporal que, de algún modo, forman parte del contrato que virtualiza la violencia (Lévy, 72: 1995). En este sentido, también es posible percibir otras fronteras entre el cuerpo virtualizado y el físico. Esto es, entre la práctica simulada de un juego donde se mata y entre un robo, un asalto y/o un asesinato real hay un cuerpo reaccionando ante la virtualización (y marginación) a la que ha sido empujado. En este sentido, entonces, la pregunta por cómo pensar la exterioridad en un mundo donde los límites parecen borrados o estar reducidos a una vida *on-line* y una vida *off-line* resulta fundamental. González por ello juega un papel determinante en este lugar, pues no sólo da cuenta de la exterioridad de la vida física en los márgenes, sino también una exterioridad en el espacio digital de la red de internet.

3. Violencia de lo virtual

El epígrafe al inicio de este artículo forma parte de una selección de poemas subidos al blog *Camilo Blajaquis*. Más que la escritura en sí, me interesa el gesto de su publicación bajo la firma Camilo Blajaquis, un nombre usado por González como seudónimo de su poemario *La venganza del cordero atado* (2010), como firma de sus primeros poemas *posteados* en el blog y como título que da nombre al sitio web. En el primer caso, Camilo Blajaquis funciona para cubrir la identidad de sus primeros escritos durante su tiempo en prisión y para cubrirse frente a las autoridades; es decir, ocultarse de la mirada social que le impedía escribir o leer por su condición de ser César González, un prisionero⁸. En este sentido, el nombre Camilo Blajaquis cumple una función estratégica, hacerse del derecho negado de *decir* y *ver*, así como de construir una zona para ser escuchado y ser visto frente a la totalidad donde se distribuye lo sensible; en otras palabras, para hacerse escuchar y hacerse ver en tanto *otro* audible, inteligible, visible. Así Camilo Blajaquis en tanto «nombre falso» sería una suerte de máscara encubridora que le permitiría operar en un espacio restringido, una máscara que le daría rostro para ocupar un lugar en tanto persona capaz de participar, de algún modo, de la totalidad que lo niega.

Esta participación supone cierta posición en la «plena nada», no entendida esta nada como la posición de exterioridad en la que el sujeto de trabajo no ha sido subsumido todavía en la totalidad del

NOTAS

8 | En numerosas entrevistas, González expresa la incoformidad de las autoridades ante su afición a la literatura y a la escritura, por ser consideradas actividades improductivas o fuera de su alcance real. Para más leer: Frieria, Silvina. «Literatura: la Vida de César González, la Obra de Camilo Blajaquis» Página12. 18 oct 2010. <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/>

capital, como expusiera Dussel (2011: 85), sino una «plena nada» ya hoy, bajo la globalización, absorbida por medio de su *no formar parte*. Así, esta «plena nada», a saber, el espacio de subjetividades históricamente desechables, sujetos pobres, jóvenes desocupados, ociosos y jugadores, paradójicamente está incluida al *no formar parte* de lo común del tiempo y de los espacios de la totalidad; no obstante, supone otra espacialidad y otra temporalidad que sostiene y es sostenida por el sistema social desde las esferas económicas, políticas y culturales que rigen la división de lo sensible, empleando la terminología del filósofo Jaques Rancière.

La división de lo sensible, plantea Rancière, tiene que ver con la distribución y redistribución de lugares y de identidades, con la partición y re-partición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje (2005: 19). Para ilustrar esta cuestión cita a Aristóteles, «el hombre [...] es político porque posee el lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que el animal solo tiene el grito para expresar placer y sufrimiento» (en Rancière, 2015: 18). Así el grito de placer o sufrimiento del animal que también habita en nuestra humanidad reposa como límite humano sobre el cual se construye a la no-persona que no puede formar parte de lo común sino como exterioridad. Si uno de los rasgos de la no persona en su impotencia política implica la incapacidad de ser y, sobre todo, de poseer⁹, González practica, desde su propia espacialidad y temporalidad donde es anulado y desposeído de todo medio, un uso de cierto acceso común a una computadora con internet, en el que los gestos corporales, los tonos de la voz y las formas singulares de ver se exponen en un terreno de algún modo perceptible para todos.

El fragmento que referimos al inicio, firmado como Camilo Blajaquis y publicado en una plataforma web en 2009, se presenta en su plena violencia y literalidad, como si la arquitectura del sitio digital tornara lo que nombra la escritura en un elemento concreto, pues el mundo o las cosas que intenta nombrar parecen asir *algo* vinculado con lo real del cuerpo golpeado, expropiado, tiroteado que busca salir de la realidad que lo atrapa y lo constituye como un cuerpo criminal: «Yo vi belleza en cada paliza. Y en cada requisa planeé mi futuro. De los tiroteos quedó esta mirada»¹⁰. Una mirada moldeada por las estructuras sociales que lo integran y lo expulsan a la vez, pero cuya expulsión precisamente le procura modos de nombrar lo real de la experiencia violenta al reafirmarla bajo un rostro que se construye en el mismo proceso de planearse y hacerse una estética en el dolor, una vida en la expropiación de toda posibilidad y un nombre en la ausencia de nombre propio. La otra realidad empezaría más que con el rostro, con la creación del perfil y del nombre en la lucha por los medios digitales, con los cuales se hace un nombre para garantizarse más recursos tecnológicos y lograr producir sus

NOTAS

9 | Para Roberto Esposito uno de los elementos que confiere el estatus de persona es el de poseer cosas como un bien, no en el sentido de entidad positiva ni en tanto modo de ser, sino como aquello que se tiene. «Esto testimonia la absoluta primacía del tener sobre el ser, que desde hace mucho tiempo ha caracterizado a nuestra cultura», (2016: 23). Así también se comprende la absoluta primacía de la propiedad privada sobre la cual se asienta la sociedad capitalista.

10 | «Poemas candados», véase: <<https://camiloblajaquis.blogspot.com/search?updated-max=2010-01-07T12:35:00-03:00&max-results=50&start=111&by-date=false>> [18/11/2019]

videos y películas en el intento de virtualizar la virtualización (de la violencia) en el mismo movimiento, que como el arte, «busca una salida del aquí y ahora [...] (para) denuncia(r) así el motor de la virtualización, y problematiza(r) el esfuerzo infatigable, a veces fecundo y condenado siempre al fracaso, que hemos emprendido para escapar de la muerte» (1995: 73).

Esto dibujaría de una forma más clara una exterioridad que iría más allá de su vínculo con la responsabilidad ética del prójimo. Así, más que una máscara que rostrifica para hacer *formar parte de*, sería un perfil o la sombra de un rostro pleno que construye su propia exterioridad para abrir y re-direccionar las fuerzas virtuales y afectivas de distribución de lo sensible, pues hay una verdad hoy de la que no se puede escapar y es que la identidad, el ser y el tener, se construyen cada vez más digitalmente.

Para Rancière, lo propio de la estética vinculada con la política o, mejor, la estética de la política¹¹, es la práctica de una nueva redistribución de los espacios materiales y simbólicos donde los que no forman parte sean capaces de emitir el lenguaje que habla de cosas comunes y no solo de gritar para expresar sufrimiento (2012: 18-19). Conviene situar por ello, el seudónimo Camilo Blajaquis en el blog digital. El seudónimo en la web hoy cumple una función diferente. Mientras que uno de los objetivos de tener un *nombre falso* es el de recurrir a las virtudes del anonimato, por cierto, elemento fundador de los inicios de internet, hoy el anonimato en la red se ha vuelto un recurso sospechoso. En 2011, la política del usuario del hoy desaparecido Google+ proponía la obligatoriedad de usar únicamente nombres reales, así como YouTube hoy restringe los usos de sus herramientas más populares a los usuarios que no estén correctamente autenticados. Más allá de que esta política sea aplicable cabalmente en la realidad, el gesto anunciaba, por un lado, la consideración de los usuarios como un potencial peligro y, por otro lado, un signo de transformación de la naturaleza de internet que comienza con el auge de las redes sociales a finales de la primera década del 2000 y que hoy vemos más claramente materializada.

De allí que Camilo Blajaquis se mueva entre una doble función que juega con el potencial del anonimato y, a su vez, incorpore elementos del nuevo uso que dicta la nueva lógica digital. El mismo uso del nombre al lado del seudónimo en su blog da cuenta de una transformación personal que ilustra su blog como diario de entrada a la vida digital. Hay un desplazamiento en las palabras «que dice alguien inexistente, (que) dice un pseudónimo»¹² posteadas en 2008 por González, a su perspectiva de una nueva vida una vez que está próximo a recuperar la libertad en 2009: «el día llegó, vuelvo a ser esclavo de la velocidad del mundo -firmado- Camilo Blajaquis (un

NOTAS

11 | Los artistas, claro, no siempre son conscientes de ese trabajo permanente de refundación, y quizá, como dice Merleau-Ponty, es mejor que sea de esa forma —tal vez no sea malo que el pintor y el escritor no sepan muy bien que están fundando la humanidad» (Merleau-Ponty, 1991: 65).

12 | Véase «Ráfaga de aire en medio de una celda», <<https://camiloblajaquis.blogspot.com/2008/11/rfaga-de-aire-en-medio-de-una-celda.html>> [18/10/2019]

13 | Véase «Nueva vida», <<https://camiloblajaquis.blogspot.com/2009/>> [10/11/2019].

hombre libre)»¹³. Al principio, en la escritura desde su condición de prisionero, se asume como un inexistente que, sin embargo, *dice* con la voz otorgada por el pseudónimo, y luego, desde el nombre Camilo Blajaquis –extensión de César González– y por lo tanto propio, participa de la velocidad del mundo como otro usuario de lo común de internet. Esto es, desde la construcción de una identidad personalizada *dentro* de un mundo donde *hay que exponerse a la mirada* y donde hay que presentarse como César González, como lo verifica a través de su cuenta de Google.

Estas dos funciones de Camilo Blajaquis como firma y como nombre de usuario de internet, presentan sin duda sus paradojas. Como escribe Martin Hopenhayn, en América Latina, específicamente, la lógica globalizadora ha generado la paradoja de la integración desintegradora que explica cómo la cultura del consumismo integra visual y simbólicamente a la población mundial, pero a nivel local, desintegra materialmente a grandes sectores sociales que sólo pueden quedarse con el mero deseo de consumo (1994). Para Ana del Sarto este deseo imaginario de lo imposible y de lo que se está incapacitado para tener es una fuente generadora de violencia (2012: 62). ¿Cómo captar y expresar lo real de esta violencia si no es a través de la problematización de esa misma paradoja junto a la otra paradoja de la represión y explotación sistémica de la violencia? Considero que esta problematización empieza con el uso de recursos tecnológicos que tienden a reproducir la precariedad y la escasez de quienes están integrados a partir de su misma marginación, desnudando el motor que produce, delimita y mueve a desear a los sujetos al margen, tanto en su experiencia del mundo a través de los sentidos formados subjetivamente, como en su capacidad para afectar y ser afectados objetivamente. Como se ve, no es una solución, es una problematización que sin embargo, apunta a una lucha entre lo actual (la violencia materializada anuladora de vida) y lo virtual (la fuerza de la violencia como un elemento productivo y transformador) que abriría la posibilidad a otra realidad con modos de existencia vivibles.

4. Conclusiones

Se diría que la exterioridad se vuelve práctica en el espacio de la red digital. Lo digital son abstracciones cristalizadas y manipulables entrelazadas con las acciones de la vida analógica y, cada vez más, están contribuyendo a modificar las relaciones sociales, económicas y políticas que mueven la historia. Aunque todavía una gran parte de la población mundial no tenga acceso concreto a esos dígitos tangibles a través de un dispositivo, los pocos privilegiados que acceden son potencialmente capaces de apoderarse de su poder virtual; es decir, de la capacidad, más que de salir del espacio y del tiempo físico de referencia, de salir plenamente, de hallar el confín

donde termina la realidad, sea para intensificarla o para buscar su desarticulación, como de hecho, ya se está haciendo. Esto muestra que hoy, bajo la globalización, no es que hayan desaparecido los límites, sino que se ha pretendido absorberlos a través de la colonización del ciberespacio en la búsqueda por la compresión absoluta del espacio y el tiempo.

De allí que pueda sugerirse que la exterioridad de la red digital contribuye en cierto sentido a restaurarle a lo real la violencia la fuerza que mueve a quienes sólo han vivido bajo su sombra, pues es desde el espacio digital donde empiezan a emerger nuevos canales de distribución afectiva. Por ello, sería desde los márgenes –donde el acceso digital se da como una nueva forma de integración al consumo o como apenas un aliciente estatal para calmar la escasez de otros recursos básicos– donde debería comenzar la lucha por buscar otras formas comunes. La búsqueda por una nueva redistribución de lo sensible sería más una pugna constante en la cual lo que no puede ser audible, inteligible y visible en un espacio común o, en otras palabras, en un espacio ya hegemonizado, lo sea en modo afectivo. No se trataría tanto de que quien ha sido habituado a emitir sólo el grito se permita el lenguaje común para ser entendido, sino que el grito, el ruido e incluso la mirada imposible, reconfigure las formas de comunicación común.

Por ahora esto parece una imposibilidad, por ahora sólo se puede participar del dudoso, sospechoso y, en el mejor de los casos, ingenuo acceso a los recursos tecnológicos en los márgenes. Y, sin embargo, desde los márgenes, sujetos como González (a través del uso de herramientas digitales para *dar a ver* su forma de mirar y de exponerse ante una plataforma de recepción masiva y reguladora de producción simbólica y afectiva como YouTube), ya han empezado a expandir el reclamo por una porción históricamente negada hacia un uso que pone en escena el motor de la marginación en toda su fuerza virtual, es decir, en su potencial para desenmascarar la realidad o la gran fachada que rige la sociedad y la cultura dominante.

Bibliografía citada

- BADIOU, P. (2003): *La ética. Ensayo sobre la conciencia del mal*, México: Herder.
- BARRIENDOS, J. (2011): «La Colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico», *Nómadas*, 35, 13-29.
- BARROSO RAMOS, M. (2004): «Bergson y la filosofía de lo virtual». *Revista de Humanidades*, 10, 7-20.
- BEASLEY-MURRAY, J. (2010): *Posthegemonía. Teoría Política y América Latina*, Buenos Aires: Paidós.
- BLAJAQUIS, C. «Camilo Blajaquis» Blog, <<https://camiloblajaquis.blogspot.com>>. [24/10/2019].
- DEL SARTO, A. (2012): «Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez», *Cuadernos de Literatura*, 32, 41-68.
- DUSSEL, E. (2015): *Filosofías del sur. Descolonización y transmodernidad*, México: Akal.
- DUSSEL, E. (2011): *Filosofía de la liberación*, México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- ESPOSITO, R. (2016): *Las personas y las cosas*, Buenos Aires: Katz.
- FRIERA, S. (2010): «Literatura: la vida de César González, la obra de Camilo Blajaquis» *Página12*, <<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-19641-2010-10-18.html>> [18/11/2019].
- HOPENHAYN, M. (1994): *Ni apocalípticos ni integrados*, Santiago: Fondo de Cultura Económica.
- LÉVY, P. (1995): *¿Qué es lo virtual?* Tran. Diego Levis, 1999th ed. Barcelona: Paidós.
- MIGNOLO, W. (2001): «Introducción» *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Trans. Analía Melgar and Pablo Zdrojewski. Buenos Aires: Signo, 10-48.
- RANCIÈRE, J. (2005): *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- REGUILLO, R. (2006): «Políticas de la mirada. Hacia una antropología de las pasiones Contemporáneas» en Dussel, I y Gutiérrez (ed.), *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*, Buenos Aires: Manantial, 59-74.
- YÚDICE, G. (1995): «Civil Society, Consumption and Governmentality in an Age of Global Restructuring: An Introduction», *Social Text*, 45, 1-25.
- ŽIŽEK, S. (2005): *La suspensión política de la ética*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.