

UNIVERSIDAD DE GRANADA



PROGRAMA DE DOCTORADO
EN HISTORIA Y ARTES

TESIS

Devenir Tecnopulpo
De contracultura y re-existencia

PRESENTA:

VÍCTOR MANUEL GUADARRAMA PRADO

DIRECTOR:

ANTONIO ORTEGA SANTOS
LUIS ARTURO TORRES ROJO

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: Víctor Manuel Guadarrama Prado
ISBN: 978-84-1117-934-8
URI: <https://hdl.handle.net/10481/83096>

Contenido

Introducción

0.....

CAPÍTULO 1- VERDAD, SUJETO Y RE-EXISTENCIA EN WILLIAM BURROUGHS

..... ¡Error! Marcador no definido.

1.1 Introducción

1.2 The One God Universe: Control y Verdad.....

1.3 Yonki: de sujetos y objetos

1.4 *Cut-up*: un modelo de Re-existencia.....

CAPÍTULO 2- EL PAR Y LOS ONDEROS: LA CARNAVALIZACIÓN DE LA RE-EXISTENCIA

2.1 Introducción

2.2 El Rey de la Onda

2.3 La ruta de la Onda

2.4 Los monstruos solo bailan de noche

2.5.1 Contra las ontologías de la violencia

2.5.2 La onda es imaginar otro mundo

CAPÍTULO 3- FELIPE EHRENBURG: EL ARTE ES SOLO UNA EXCUSA

3.1 Introducción

3.2 Neología: la creación común de lo común

Conclusión

Introducción

*Es el anhelo de esa comunidad rebelde,
conformada por un montón de locos inconformes,
lo que me impulsa a escribir esta tesis,
lo que hace inevitable esta tesis.
No podría escribir de otra cosa.*

Me rehúso a asumir la distancia fría y objetivante de la ciencia reguladora. Al contrario, esta tesis se escribe desde una proximidad apasionante. No solo como capricho, sino como práctica de un conocimiento emancipador (Santos, 2000). Un conocimiento que siente afecto, que se implica, que se solidariza. Esto no quiere decir que deseché cualquier pretensión de objetividad. Lo que se niega es cualquier pretensión de neutralidad. La objetividad está en la aplicación de una metodología y un marco teórico. Sin embargo, la verdad resultante no debe ser tomada como final, sino que debe estar sujeta a constante crítica si ha de servir para la construcción colectiva del conocimiento. Teniendo en cuenta esta necesidad, se hace indispensable evidenciar la posición desde la cual escribo esta tesis y que la condiciona en sus objetivos, su contenido y su argumento. De ahí que no pretenda asumirme como observados omnipresente y omnisciente. Reniego de cualquier *punto cero* (Castro-Gómez, 2005) que se asuma libre de condicionamientos, libre de emociones, libre de intenciones. De hecho, afirmo que es necesaria la deconstrucción de este texto pues surge de necesidades íntimas, de deseos personales de comprender mi posición en el mundo. En este sentido, la tesis es tanto una investigación sobre la contracultura y su praxis política, como una investigación sobre aquello que me condiciona y constituye mi perspectiva.

Con esto en mente, quisiera comenzar confesando mi amor por la literatura *beatnik*. Yo crecí en una familia burguesa. Una de esas que podrías utilizar como propaganda. Sin embargo, mi fracaso para adaptarme a la escuela (de la congregación de los Legionarios¹) me llevó a buscar amistades por fuera. Por azares del destino terminé entablando una profunda amistad con un tal “Frío”, que me llevó a conocer los barrios marginales de la ciudad. Ahí, tuve la oportunidad de encontrarme con una realidad social completamente diferente a la mía, y pude asistir, tanto a tocadas de rock como a robos organizados en

¹ Una de las congregaciones católicas de mayor presencia en México y que administra algunos de los colegios más caros y exclusivos del país.

diferentes supermercados. En esas fechas, conseguí trabajo en una librería y tuve acceso a múltiples libros. Como muchacho que había crecido en casa burguesa, mis principales intereses literarios eran escritores como Dostoievsky o Milán Kundera, o filósofos como Nietzsche y Camus. Fue hasta que un compañero de trabajo me recomendó leer a los *beatniks* -dado que me gustaba la vida de rock y embriaguez- que pude acercarme a textos que, de alguna u otra forma, hablaban de mí: un joven clasemediero que no encontraba sentido en la vida que le había tocado vivir y que había salido del hogar en busca de una verdad que lo orientara. Me sentía Jack Kerouac y el “Frío” era mi Neil Cassidy.

Más adelante, en la universidad. Al igual que Jack, cambié a Neil por un grupo de hippies universitarios al estilo de Gary Snyder. Poco a poco me fui sumergiendo en una espiritualidad sicodélica que expandió mi experiencia del mundo. Como diría Terrence McKenna, recorrí el *espacio interior* (McKenna, 1994) y descubrí un espacio otro, una extensión del universo donde éste se despliega y se desdobra en todo momento, haciéndose infinito como un fractal. Es imposible no ser transformado por una experiencia así, especialmente cuando los marcos de referencia con los que contábamos para leer estas experiencias eran las reflexiones de los Timothy Leary, los Jim Morrison, los Doctor Roqué, las María Sabina. La sicodelia que consumíamos buscaba transformar el mundo, y transformar el mundo nos incluía como individuos. Esta experiencia de búsqueda de sentido y de otro mundo se fortalecía -y quizás solo era posible- gracias a los vínculos de amistad que se forjaban. Amigos que se convertían en la única red de apoyo cuando había problemas relacionados a los sicodélicos, pues se trataba de prácticas prohibidas y castigadas, tanto por la familia como por el Estado. Esta condición de abandono me llevó a afirmar, como Ginsberg, que

Yo vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, sufriendo fríos hambres
histéricas desnudas,
dragándose por las calles negras por la aurora buscando un furioso arreglo²
derrotados con cabezas-de-ángel ardiendo por la antigua conexión paradisiaca con el dinamo
estrellado en la maquinaria de la noche,
quienes pobreza y andrajos y ojos cavernosos y elevados se sentaron
fumando en la oscuridad sobrenatural de habitaciones de agua fría
flotantes sobre la cúspide de las ciudades contemplando jazz,
quienes abrieron sus cerebros al Cielo bajo el signo El y vieron ángeles

² *Fix* en inglés. Se refiere a una dosis, usualmente de heroína, pero puede referirse a otras sustancias también.

mahometanos escenificando sobre tejados de viviendas iluminadas,
 quienes pasaron por universidades con radiantes ojos dulces alucinando
 Arkansas y a la tragedia de Blake-luz entre estudiosos de guerra, quienes fueron expulsados de
 las academias por locos y publicar odas obscenas en las ventanas del cráneo,
 quienes se acurrucaron en cuartos, sin afeitar y en calzoncillos,
 quemando dinero en cestos de basura y escuchando al Terror tras la pared,
 quienes fueron descubiertos tras sus barbas de pubis regresando por
 Laredo hacia Nueva York con cinturón repleto de mariguana,
 quienes comieron lumbré en hoteles arrebol o tragaron aguarrás en
 Paradise Alley, condenados, o llevaron sus torsos al purgatorio
 noche tras noche
 con sueños, con drogas, con pesadillas en vigilia, alcohol y verga (Ginsberg, 2006, 20-21)

Mucho deseo de transformación, mucha potencia emancipatoria, se perdía en el delirio del viaje. Aunque fui testigo de algunos casos de adicción, lo cierto es que no es el problema principal, ni el más común, de aquellos que se asumen contraculturales. Al menos no como una adicción química a las sustancias. El verdadero problema es la hiperindividualización de aquel que hace de la experiencia sicodélica el medio y el fin. La transformación queda reducida a encontrar lugares donde embriagarse con la sustancia adecuada. Quizás no suene tan dramático como el poema de Ginsberg, pero lo es si se tiene en cuenta que se trata de la muerte de lo creativo, del poder creador del individuo y de la colectividad. Si eso no nos parece trágico...

Igual de trágica es la desintegración de la comunidad que se forma en ese ambiente. Ante la prohibición de una forma de vida, no queda otro refugio que los amigos. Esta vulnerabilidad compartida fortalece los afectos que se producen entre los miembros del grupo y genera prácticas de apoyo que van de lo emocional a lo económico. En lo personal, el único momento que he vivido en comunidad ha sido al cohabitar con múltiples amistades en el mismo hogar, llegando a ser hasta once personas en una casa, organizados colectivamente para generar ingresos para todos y para mantener el orden en la casa (aunque esto último se volvía todo un reto). Sin embargo, las estructuras del “mundo real”³ hacen casi imposible mantener proyectos de este tipo, especialmente cuando surgen de forma espontánea, como fue nuestro caso. Desde la misma arquitectura de la casa, pasando por formas de propiedad del inmueble y otros bienes, hasta el estado civil de los habitantes y todas sus implicaciones legales, el sistema no está diseñado para la comunitario. Pero,

³ En el segundo capítulo se problematiza la noción de “mundo real” atribuyendo su origen a una ontología de la violencia.

sobre todo, uno se enfrenta a “crecer” y tener que integrarse a las formas de la sociedad burguesa-capitalista. El sentido común lo demanda. Cambiar el mundo se convierte en una etapa, al igual que toda forma de producción alternativa de la subjetividad. Una rebeldía atribuible a la edad. Ser adulto es integrarse a *lo que es*, es abandonar toda esperanza de un mundo mejor⁴.

En este sentido, el objetivo del trabajo es fortalecer los procesos de constitución de comunidades rebeldes. No solo como las comunas sicológicas al estilo de los sesenta, sino comunidades políticas de cualquier forma⁵. En este tenor, la teoría crítica de Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2000) funge como guía para las elaboraciones teóricas mediante las cuales me acerco a la contracultura. Según este autor, existen dos formas de conocimiento en la Modernidad: un conocimiento-regulación y un conocimiento-emancipación. El primero individualiza y objetiva, como describe Foucault en sus diversos trabajos, mientras que el segundo solidariza e impulsa la creatividad social. Esta transición exige, no solo un cambio en los objetivos del conocimiento, sino una transformación metodológica. Pasar de metodologías que hacen del otro un mero objeto de conocimiento, a metodologías que reconozcan la mirada del otro, es decir, que reconozcan los mundos del otro. La ontografía se presenta, respondiendo a esta exigencia, como una herramienta que permite realizar esta transición, pues su objetivo es analizar los procesos mediante los cuales el otro crea su mundo -sus metáforas, sus prácticas, su relación con su entorno y con lo “otro”-. A este respecto, Viveiros ofrece un modelo de trabajo ontográfico en la práctica del chamán amerindio, el cual, para conocer al otro, busca mirar desde donde éste mira (Viveiros, 2010). Por ejemplo, si quiere conocer a un oso, se cubre con piel de oso, camina como oso, ruge como oso, trata de ponerse en la posición del oso, para ver el mundo que éste ve⁶. Se trata de *hacer como*. Y como cualquier actor podría confirmar, aunque uno realmente está fingiendo, pretender que se es otro es una forma de conocer el mundo del otro. Se trata de conocer con todo el cuerpo.

En esta práctica del chamán podemos encontrar los dos elementos principales del conocimiento emancipador según Santos. Para este autor, la comunidad y la estética son

⁴ Lamento si parece haber algunos saltos o lagunas esta pequeña narrativa. Algunas son por espacio, otras son aparentes, pues avanzando en la tesis se encuentra la relación entre unos momentos y otros.

⁵ Zizek señala en su libro “El año en que soñamos peligrosamente” que uno de los grandes problemas de *Occupy Wall Street* fue que en el momento de avanzar el movimiento mediante formas de acción más organizadas, la defensa de los principios quasi-identitarios impedía la articulación de los movimientos sociales (Zizek, 2012). ¿A qué se debe que prime la defensa de principios propios a la construcción solidaria de principios colectivos?

⁶ Hace como pato, camina como pato, es pato.

los campos emancipatorios por excelencia en la modernidad tardía⁷ (Santos, 2000). Por un lado, la comunidad ha quedado casi olvidada por el conocimiento regulador, el cual se ha centrado en la dialéctica público-privado para invisibilizar el espacio comunitario, pero no lo ha subordinado a la lógica moderno-liberal, pues la solidaridad de la comunidad antagoniza con el individualismo liberal (Esposito, 2012; Santos, 2000). Por otro lado, la estética, por su naturaleza inasible, siempre excede cualquier intento de regulación (Santos, 2000). Podrá ser suplantada por el espectáculo-mercancía, pero no puede ser controlada. El chamán, para conocer al oso, tiene que empatizar, compartir afectos, solidarizarse, al tiempo que interpreta, imagina y crea. De la misma manera, mi acercamiento a la contracultura implicó, más que una observación participante, una *observación-participación creativa* en la que me dediqué a realizar *cut-ups* como Burroughs, a escuchar los Rolling Stones y escribir sobre rock como Parménides, y a producir libros-objeto de forma colectiva como Ehrenberg⁸. Quería *ver* mediante la experiencia estética usando las técnicas de estos artistas. Hacer como ellos, caminar como ellos, “ser ellos”. Obviamente es un juego de la imaginación. Es una *hacer como*. Pero como lo hace el actor, en ese *hacer como* nace un saber afectivo, empático, solidario, mediante el uso de la *tekné* y la imaginación. Claro que esto no quiere decir que no haya un rigor científico. Es justo la investigación sistematizada la que permite profundizar en el hacer del otro. Retomando al actor, éste no se sube al escenario a imaginarse su papel, al contrario, trabaja mucho antes de subir al escenario, investiga su personaje⁹. Pero ¿por qué acercarse a la contracultura desde los haceres de estos tres personajes?

En el caso de William Burroughs, sus textos y trabajos plásticos describen un mundo creado por el antagonismo entre lo único y lo múltiple, entre el poder y lo que se le resiste, haciendo eco a filósofos como Nietzsche, Foucault, Castro-Gómez, quienes proponen una ontología del poder. Esto quiere decir que todo fenómeno emerge de una matriz de luchas entre fuerzas antagónicas: el mundo, el sujeto, la verdad. Sin embargo, no todas las fuerzas son iguales para Burroughs. Hay algunas que buscan monopolizar y homogenizar la realidad para crear un “único mundo posible”, mientras que otras buscan mantener un estado de multiplicidad. A las primeras las llama *One God Universe* (OGU) y a las segundas *Magical Universe* (MU) (C cru, 2004). Esta “Guerra Mágica”, como la llama

⁷ Más adelante se analiza a profundidad la propuesta de Boaventura de Sousa Santos.

⁸ Con mi esposa y con mis alumnos de secundaria.

⁹ Joaquín Phoenix pasó seis meses investigando y desarrollando la risa del *Joker*.

Burroughs, pinta un cuadro del poder que elude todo acercamiento simplista¹⁰ y exige una complejización que revela sus matices estéticos. De ahí que se pueda decir que lo que se juega en cada acto de esta guerra es el control de las fuerzas creativas o su liberación. Este antagonismo no tiene buenos ni malos, son simplemente fuerzas cuyo enfrentamiento es constitutivo de la realidad. El problema es que, mientras que la naturaleza de MU elude el monopolio, OGU lo busca irrefrenablemente, y cuando logra subyugar las fuerzas de la multiplicidad, nos encontramos en una situación de control.

Es el control lo que termina obsesionando a Burroughs a lo largo de su vida, al grado de dedicar toda su producción estética a exhibir y eludir el control. No saber de la “Guerra Mágica” es caer bajo la ilusión de un “único mundo posible”, es decir, bajo la ilusión de OGU. Revelar su existencia es entrar a la batalla y el arma es el *cut-up*. Burroughs ubica el control en el lenguaje mismo, y es en el lenguaje donde busca intervenir (C cru, 2004). Su técnica de cortar palabras y oraciones y pegarlas en orden aleatorio busca desestructurar a OGU para permitir la emergencia de la multiplicidad, es decir, de la creatividad, del poder de crear otros mundos. Sin embargo, advierte que esta técnica solo funciona a quien la práctica, por lo que publicitar su trabajo tenía la función de promover el *cut-up* para que cada uno rompiera el control sobre sí, creando un ejército de seres “liberados” que pudieran hacer frente a las estructuras molares¹¹ de control (Harris, 2004). Por esta razón, la ontología estético-política -la Guerra Mágica- planteada por Burroughs solo es accesible a través de la práctica del *cut-up*, como él mismo afirma, lo que la hace una necesidad metodológica. Así, el análisis de la contracultura desde el trabajo de Burroughs no solo remite a una revolución cultural, sino que permite hacer un examen ontológico de lo político, develando el potencial subversivo del acto contracultural.

En cuanto a Parménides García Saldaña y los *onderos*¹², acercarse a sus procesos de subjetivación permite poner “rostros” a OGU y MU, de forma que se visibilice la Guerra Mágica en una forma y momento histórico específicos. Con ese objetivo se divide el capítulo en dos. Los primeros dos subcapítulos tratan de los procesos de subjetivación de la

¹⁰ Como aquellos que se niegan a ejercer el poder, cuando todo acto político es un acto de poder (y todo acto de poder es un acto político). O aquellos que ubican el poder político exclusivamente en el Estado (además con una concepción muy reduccionista del Estado).

¹¹ Para Guattari, la política se practica en dos niveles fundamentales: molecular, que hace referencia a la micropolítica, la política de la subjetividad y el cuerpo; molar, que hace referencia a la política de las instituciones, especialmente las del Estado (Guattari y Rolnik, 2005).

¹² La *onda* es la contracultura desde la perspectiva mexicana, especialmente desde la Ciudad de México y Tijuana.

juventud contracultural, analizados mediante la figura de Parménides, haciendo énfasis en la tensión entre los dispositivos de control y sus estrategias de re-existencia¹³. En este caso, son las metáforas de *viaje* y *subterráneo*, utilizadas para describir características de prácticas contraculturales, las que permiten profundizar en procesos de subjetivación marginales que se alimentan de una larga tradición subversiva en el ámbito estético que desafía el orden burgués: lo grotesco¹⁴ (Reina-Gutiérrez, 2014)). Parménides y los demás onderos representan, para la moral burguesa, un elemento grotesco de la sociedad. Con sus vestimentas extravagantes y su androginia, con sus sicológicos y su música de negros. Eran jóvenes clasemedios -en su mayoría- que adoptaron una estética que fusionaba aquello que la sociedad moderna-colonial-patriarcal-capitalista consideraba bajo, salvaje, horrible, inferior. Una estética de aquellos que esta sociedad explota, oprime y niega. En este sentido, los trabajos de Francis Connelly, Reina-Gutiérrez y Boaventura de Sousa Santos (Connelly, 2015; Reina-Gutiérrez, 2014; Santos, 2000) son fundamentales para vincular lo grotesco a prácticas emancipadoras y subjetividades subversivas. Así mismo, el trabajo de Santos permite vincular lo grotesco a formas de socialización que rompen con el individualismo moderno-capitalista para abrirse a relaciones comunitarias espontáneas, basadas en la reciprocidad y objetivos en común.

Sin embargo, al examinar la historia del movimiento ondero y la biografía de protagonistas como Parménides, se hace evidente que estos procesos de subjetivación y socialización se encontraban en constante peligro de ser reprimidos por el Estado o la familia, o cooptados por los mecanismos del mercado, ya sea mediante dispositivos disciplinarios, la gestión del deseo, o la mera burocratización de la violencia. En la segunda mitad del segundo capítulo se exploran estos mecanismos bajo la propuesta de dos autores principalmente: la dialéctica *communitas-immunitas*¹⁵ de Roberto Esposito y el antagonismo entre ontologías de la violencia y ontologías de la imaginación de David Graeber. La primera hace eco a lo señalado por Roszak quien caracterizaba la posición contracultural como una crítica al individualismo capitalista y la desaparición del individuo en el socialismo (Roszak, 1981). Esposito plantea que ambos excesos son perjudiciales, y

¹³ Hablo de re-existencia y no resistencia porque la primera se refiere a un proceso creativo-político en el que no solo se hace frente a un poder antagónico sino que se realiza un acto de poder mediante el cual se crea una subjetividad que escapa a los dispositivos de control.

¹⁴ Lo grotesco viene de lo *grutesco*, que se a su vez viene de *gruta*. Adentrarse en una gruta es un viaje hacia los subterráneos.

¹⁵ Esposito señala que la mayoría de los investigadores, al acercarse al fenómeno de la comunidad, *communus*, y su historia, centran su análisis en lo común, *com*, y dejan de lado el aspecto inmunitario, *munus*. Su análisis de la comunidad parte de la dialéctica entre estos dos aspectos.

de ninguna forma pueden aspirar a ser los principios de una comunidad¹⁶ (Esposito, 2012), pues el exceso de *communitas*, como en el caso socialista, o en los nacionalismos y fascismos, niegan la existencia de la otredad; mientras que el exceso de *immunitas* cae en el individualismo radical del liberalismo y el neoliberalismo, en el que la otredad también desaparece. Este negar la otredad es la raíz de las ontologías de la violencia, que imponen un orden mediante la amenaza y el uso de la fuerza. Por otro lado, las ontologías de la imaginación se sustentan sobre la certeza de que otros órdenes son posibles, y que el encuentro con el otro es lo que impulsa la creatividad social (Graeber, 2021).

Estas tensiones entre lo individual y lo colectivo fueron abordadas mediante expresiones estéticas como la literatura y el rock que, en su radical originalidad y singularidad, expresaban aquello que unía a toda una generación. De ahí la importancia de experimentar con el lenguaje y el ritmo escritural del rock como forma de “observación participante”, como práctica que subvierte la subjetividad individualizada en busca de aquello que es a la vez singular y universal. En la escritura y en la música, los onderos trataban de diluir la frontera entre el individuo y lo colectivo, sin sacrificar aquello que los hace singulares. De ahí esa escritura que buscaba borrar las barreras lingüísticas entre el mundo de la literatura y el caló callejero, borrando así las fronteras sociales y personales (Glantz, 1976). Lo mismo la música, que mediante un solo de guitarra unificaba, no solo a los asistentes, sino a éstos con el músico. Sin embargo, el profundo individualismo en las sociedades liberales y su concepto de libertad, formaban una estructura demasiado arraigada, haciendo que ante cualquier tensión entre lo colectivo y lo individual, los jóvenes decantaran por el individuo; generando así un exceso de *immunitas*, un proceso autoinmune.

Es en ese desequilibrio donde la contracultura cae en la ilusión de OGU, en la negación de lo otro, de lo múltiple, haciendo de sus perspectivas individuales el parámetro de todo fenómeno. Por esta razón hace falta encontrar en la contracultura referentes que enfatizen la *communitas*, como forma de contrapeso a una tendencia individualista en los ámbitos contraculturales. En este tenor, el tercer capítulo es dedicado a Felipe Ehrenberg, *neólogo* mexicano, considerado miembro de la “generación de la ruptura”¹⁷ (Campuzano, 2021), quien dedicó su vida y obra a la creación de comunidad en los márgenes del sistema, entre aquellos olvidados, negados, explotados y oprimidos. A diferencia de otros personajes de la onda, y de la contracultura en general, su libertad no antagonizaba con la

¹⁶ La comunidad presupone la diferencia pues se configura mediante un constante poner en común.

¹⁷ La generación de artistas que reaccionan a los valores gastados de la Escuela Mexicana de Pintura.

colectiva, al contrario, encontraba que solo en lo colectivo se liberaba, tanto de las estructuras molares como moleculares. Esta diferencia será explorada mediante un concepto fundamental que es traído al arte por Marina Garcés: la honestidad con lo real. Se trata de un principio ético que permite descubrirse implicado en un mundo común (Garcés, 2015). Común porque es co-creado, porque es obra colectiva, porque se forma parte del proceso continuo de creación. Lo que nos hace responsables. Sin embargo, pareciera que el mundo *nos sucede*, y que solo algunos le dan forma. Quedamos alienados y sujetos al orden tal cual es, a una *repartición de lo sensible*¹⁸ metafísica¹⁹.

En la secundaria donde trabajo hemos realizado un par de *Enciclopedias imposibles*, creadas colectivamente, sin ninguna figura rectora, ni un conocimiento previo qué ordenar. Al igual que la enciclopedia china de Borges, nos pusimos a clasificar el mundo bajo principios cómicos. Los jóvenes buscaban formas de hacer de vincular conocimiento y absurdo para tener un efecto cómico. Creaban animales por medio de la técnica de *cadáver exquisito*, y los describían con textos creados de la misma manera. Al final, llegaron a la conclusión de que el orden es contingente y que la realidad brote de la imaginación. Posteriormente empastamos los textos con la técnica *cartonera*, y se han vuelto tesoros de la secundaria. Son los libros de mayor valor para todos, pues forman parte fundamental de los procesos constitutivos de la escuela como comunidad. No aporta conocimiento ordenador, sino un conocimiento estético solidario mediante el cual se forma la comunidad. De esta forma se cuestionan las formas de producción de conocimientos, así como quiénes pueden producir conocimiento

El trabajo de Ehrenberg cuestiona la repartición de lo sensible y pone en práctica, junto a otros, nuevas formas de participar en esa repartición, cuestionando el mundo y sus principios por estar constituido sobre el trabajo y la vida de los invisibles. De ahí la necesidad de recurrir a *la estética de lo político* en Rancière y *el pensamiento posabismal* de Santos como marcos teóricos para reconocer el *clinamen*²⁰ (Santos, 2000) del hacer estético de Felipe Ehrenberg. En este caso, el análisis se centrará en la figura del “neólogo” dado que otorga sentido a toda su obra. Para Ehrenberg el arte es solo una excusa para comunicar²¹, para poner en común. De hecho, afirma que el neólogo viene a usurpar el

¹⁸ Como le llamaría Rancière.

¹⁹ En el sentido heideggeriano.

²⁰ Concepto de la teoría crítica de Santos que hace referencia al potencial transformador de una acción política.

²¹ Si nos vamos a la etimología de “comunicar” encontraremos que literalmente es un movimiento hacia la comunidad, un hacer comunidad: prefijo *com*=común + *munus*=mover + sufijo *icare*=hacer.

espacio del artista, quién se ha separado de la gente y ha sido cooptado por el *mundo del arte* (Ehrenberg, 2011). Así, ubica en el centro del trabajo político un componente estético, de forma que hacer arte, hacer comunidad y hacer política son parte de un mismo movimiento. Esta realización fue la que impulsó su participación en el movimiento estudiantil de 1968, en la escena bohemia-contracultural que acompañó el movimiento, en la configuración de un movimiento estético-político-comunitario en Tepito a partir de los procesos de reconstrucción posteriores al temblor de 1985 en la Ciudad de México, a formar instancias de socialización del arte en la comunidad de Xico, Veracruz, a publicar una de las revistas icónicas de la contracultura mexicana “El corno emplumado”, a formar parte diferentes colectivos de arte como Haltos 2 Ornos en México o Fluxus a nivel internacional, a lanzarse como candidato delegacional por el Partido Socialista Unificado de México, a ser delegado cultural por parte del gobierno mexicano en Brasil, a realizar talleres editoriales autoreplicantes en diferentes regiones populares del país, etc. Es una figura que integra la contracultura, desde un principio de solidaridad, a movimientos políticos de diferentes escalas: desde lo personal, a lo comunitario, a lo nacional y al sistema-mundo. De ahí la necesidad de recuperar esta figura como parte del panteón contracultural, para ampliar lo que se concibe como contracultura y ampliar las opciones de acción de aquellos que buscan una revolución cultural-existencial.

La importancia de *hacer* tiene que ver con una epistemología del cuerpo. La contracultura elimina la división entre mente y cuerpo²² y conoce desde la experiencia. Mirar desde la contracultura hace necesario implicarse desde el cuerpo-mente experimentado. *Hacer como* no es pretender y sino hacer. Buscar una experiencia que nos permita acercarnos a una posición. Claro que sería iluso pensar que de este proceso se puedan desprender certezas sobre la contracultura. O quizás “certezas” no sea la idea adecuada, sino “reduccionismos”, ideas simplificadoras que dan respuestas satisfactorias y tranquilizadoras, porque no se habla sobre la contracultura sino desde la contracultura. Quizás no se hable por Burroughs o Parménides o Ehrenberg, pero se habla desde aquellas prácticas que ellos mismos señalaron como emancipadoras. No es lo mismo saber sobre el LSD que desde el LSD. No es lo mismo saber sobre la composición química de la sustancia, sus interacciones con el organismo, la tipología de sus efectos, que saberse uno con el universo, o la realización de lo fantasmagórico del yo, o la liberación de los afectos

²² A parte de la liberación sexual como forma de liberación de la mente, también la experimentación con químicos psicoactivos y plantas “de poder”, resaltó la relación entre los procesos fisiológicos y los procesos síquicos.

y su reconocimiento²³. No busco “saber” “qué es” la contracultura, sino que quiero ver a través de ella. Con esto no apunto a una suerte de positivismo de campo, no es la visión del otro la que queda plasmada, sino mi visión afectada por el otro. Es mi mundo intervenido por la contracultura el que queda plasmado en el texto. Es cuatro años de doctorado, viviendo en La Paz, BCS, experimentando la ciudad y su gente, todo atravesado por los *beatniks*, por la *onda*, por el rock. No veo de qué otra forma ser honesto con lo real que no sea escribiendo con completa sinceridad algo que creo que debo escribir. Porque es lo que mejor conozco, porque es algo que me interpela, porque es algo que vivo, porque es lo más próximo, lo que deja marca. Como dice Sloterdijk:

Si las cosas se nos han acercado tanto hasta llegar a quemarnos, tendrá que surgir una crítica que exprese esta quemadura. No es tanto un asunto de distancia correcta (Benjamin) cuanto de proximidad correcta. El éxito de la palabra ‘implicación’ crece sobre este suelo; es la semilla de la Teoría crítica que hoy surge bajo nuevas formas (...) La nueva crítica se apresta a descender desde la cabeza por todo el cuerpo. (Sloterdijk en Garcés, 2015, p.5)

Ahora, ¿qué aporta al conocimiento científico esta mirada? ¿Qué se ve desde el *hacer* contracultural? En primera instancia, un acercamiento ontográfico debe tener un aspecto performativo pues los mundos son creados mediante prácticas. De ahí la importancia de la *observación participante* en la antropología. Sin embargo, mi acercamiento se diferencia de este tipo de observación en cuanto a que no busca comprender la experiencia del “nativo” en un ritual, por ejemplo, sino que busca dar testimonio de los efectos del ritual, para después analizar qué elementos, y de qué forma, configuran la experiencia. En este sentido, el trabajo busca “reconstruir” la ontología estético-política que da sentido al hacer contracultural mediante la operacionalización de las metáforas que enmarcan sus diferentes prácticas.

Esta ontología abre las posibilidades de desarrollar una epistemología que permita analizar la contracultura en términos contraculturales. Es decir, no me interesa hablar de la contracultura desde el materialismo dialéctico, o desde los estudios de los movimientos sociales. No me interesa definir ni juzgar sus acciones en términos de éxitos o fracasos, sino en términos de congruencia. La contracultura fracasa cuando deja de ser contracultura, nada más. En este sentido se pudo aplicar el principio de Diane de Prima que dicta que solo

²³ Querer explicar los efectos del LSD mediante la ciencia convencional, es como explicar el sabor del chocolate.

existe la lucha (Encarnación-Pinedo, 2016). No hay fin, solo medios, no hay un momento posrevolucionario, solo revolución. No hay un punto final de la contracultura como si lo hay del feminismo, la lucha de clases o las luchas antirracistas. Esa es la gran diferencia. Es la razón por la que la contracultura escapa a cualquier análisis de resultados. Mucho se ha escrito sobre el fracaso de la contracultura para transformar el mundo, sin tener en cuenta que la contracultura es “el fracaso del éxito” (Saldaña, 2014). La contracultura es trágica, pues su naturaleza es contestataria. Emerge ante el exceso de regulación como potencia emancipadora, pero no puede regular. Como señala David Graeber, todo nuevo orden político-social se fosiliza y pierde su flexibilidad, haciéndose necesario el cambio (Graeber, 2011). La contracultura es la realización tardía del fin del viejo orden, y el deseo aún no materializado de algo nuevo, pero por su naturaleza misma no puede ser eso nuevo. Es un agente intensificador de crisis, acelera la destrucción de los órdenes caducos. El resultado, aquello que emerja, ya no le corresponde. Pero eso sí, se mantiene latente, en lo profundo, como fuerza volcánica que se acumula, lista para aprovechar cualquier grieta y emerger violentamente. Esto no quiere decir que no hayan surgido proyectos utópicos al interior de los movimientos contraculturales, sino que su realización es de otro orden, corresponde a procesos de hegemonización, de solidificación, una fosilización lenta que comienza con el nacimiento de un nuevo orden. La contracultura es el correlato de la crisis.

Sin embargo, esta tesis no comparte las mismas fronteras que la contracultura. Como todo lo relacionado a ésta, es vida y muerte al mismo tiempo. Es vida en cuanto a su proceso de creación, pero al momento de terminar no queda más que un cadáver. Pero al asumir este proceso como condición *sine qua non* de la construcción del conocimiento, y de la continuidad de la vida²⁴, no queda más que prepararse para la muerte, para dejar un cuerpo que alimente nuevas ideas. En este tenor, se hace necesaria una epistemología que permita analizar el *clinamen* de la contracultura sin tener un referente de éxito, pero que, a su vez, permita trascender el horizonte contracultural para enriquecer la praxis política de otros agentes contrahegemónicos. Con este objetivo he recurrido a la noción de “re-existencia” como eje articulador del trabajo. Aunque como concepto no tiene una definición única, sí que tiene elementos similares en todas sus definiciones

La necesidad de pensar la praxis política, ya no en términos de Revolución -ese gran acontecimiento que nunca llega o que llega parcialmente, dejando estructuras de poder intactas-, ni tampoco como mera resistencia, dejando la creatividad social de lado.

²⁴ Tanto los seres vivos como las ideas vivas se alimentan de cadáveres.

También es un concepto que reniega de la utopía, ya sea en nombre de una u-vía, o como reconocimiento de la perpetuidad de los agonismos. Pero lo más importante, apunta a un vacío ontológico, una ausencia de fundamento, de esencias. Invita a la transformación de la subjetividad, a asumir sus procesos de producción para potenciar la creatividad social, la capacidad humana de crear nuevos mundos. El concepto como es usado en la tesis abrevia de tres fuentes:

1. Pinta callejera: una vez encontré grafitado en una pared la frase “más que resistir, se trata de re-existir”. En este contexto, resistir aparece como una actitud pasiva, mientras que re-existir adopta una cualidad activa, creativa.
2. Pensamiento decolonial: atañe principalmente a las luchas indígenas y hace referencia a re-existir como cultura, a contrarrestar los procesos coloniales que los niegan como sujetos y apropiarse de su propio destino político desde el espacio comunitario.
3. Estética de la existencia: desde el concepto foucaultiano, el cual hace referencia a la vida como obra de arte. Apelando a una subjetividad helénica que sirviera como alternativa a los dispositivos de producción de la subjetividad hegemónicos.

Si bien es cierto que el texto no hace una elaboración profunda sobre el concepto, es innegable su presencia y, sobre todo, su desarrollo. Podríamos ubicar todo el dispositivo teórico de la tesis dentro del marco de referencia de la re-existencia, pues la contracultura es, al final del día, una práctica de re-existencia. Sin embargo, no es una tesis de historia conceptual, ni tampoco busca redefinir el concepto. Más bien busca encontrar sus elementos constitutivos en la praxis estético-política contracultural. De nuevo la diferencia se asume como condición de posibilidad del trabajo conceptual y despliega una serie de conceptos que de una u otra forma encuentran su origen en los mismos presupuestos y objetivos que el concepto de *re-existencia* en cualquiera de sus acepciones, pero que se extienden más allá de sus límites, trascendiéndolo y ampliándolo, especialmente como práctica.

De esta forma, la tesis busca aportar a la configuración de un nuevo sentido común estético y político que responda a las exigencias de una transición paradigmática como la que señala De Sousa Santos en sus diversos trabajos (Santos, 2000). Una transición profundamente democrática, festiva, pero, sobre todo, creativa, capaz de afrontar con flexibilidad las dificultades que se vayan encontrando en la construcción del nuevo mundo, un mundo donde quepan muchos mundos. Para la contracultura la vida debe ser un acto

creativo o cae uno en las redes del control. Es un estado perpetuo de fuga en el que se debe ser más astuto que el cazador. Por eso uno, como individuo o colectivo, debe mantenerse nuevo, porque el enemigo aprende rápido y usa nuestros hábitos contra nosotros. De ahí que este nuevo sentido común estético-político tenga como imperativo la fuga. Pero esta fuga no es mero escape. Si se ha de evitar caer en el mundo producido por los dispositivos hegemónicos, se debe crear algo nuevo. Nadie vive en el vacío, por eso la fuga debe crear el espacio de fuga. Un espacio total, que abarque desde lo individual hasta lo colectivo, pues ninguna subjetividad subversiva sobrevive en soledad, ninguna puede afrontar individualmente las condiciones materiales que se le oponen. Por eso debe ser colectivo, y, por lo tanto, inseparable de la política. Esto no quiere decir que el arte se tenga que volver político: ya es político. Más bien se trata reconocer lo estético en lo político y lo político en lo estético, de forma que abandonemos la racionalidad instrumental como eje rector del desarrollo social para reencantar el mundo, participar en él, tener un vínculo afectivo, solidario, que nos guíe a mundo bello, donde todos tengamos acceso a vivir bien, a estar realmente enamorados de la existencia.

Al final, esta tesis mantiene el objetivo de la contracultura, desvanecer el antagonismo liberar entre libertad individual y vivir en comunidad. Es decir, dejar ver al otro como límite de nuestra libertad y verlo como condición de posibilidad. Después de todo ¿qué es la liberación sexual sino una nueva forma de relacionarse con el otro?, ¿qué son los conciertos de rock sino formas nuevas de estar con el otro?, ¿qué son los viajes a las montañas o al desierto con amigos sino nuevas formas afectividad?²⁵. Podrá estar siempre el peligro de caer en las viejas formas y antagonizar la libertad individual y el interés colectivo, pero el objetivo es acabar con el viejo mundo y crear las condiciones para la emergencia de una comunidad pluriversal en la que quepan todos.

Con esto en mente, la tesis busca renovar la contracultura, buscar en su interior y desde su interior las metáforas, las prácticas, las historias que permitan potenciar sus efectos políticos. A partir de mediados de la década de los setenta, la contracultura se dividió en dos. Por un lado, fue cooptada y despolitizada mediante estrategias de mercado que atacaron el mercado rebelde y el *New Age*, con ofertas musicales de artistas “subversivos”, mercancía que representaba una rebeldía moral contra la estructura familiar. Por otro lado, quien no participaba dentro de la racionalidad del mercado era reprimido por la policía, cooptado por el trabajo, o simplemente marginado. Muchos terminaron

²⁵ Digo nuevas con relación a las formas de sociabilidad y subjetivación de la Modernidad.

formando comunidades-fortaleza (Santos, 2000) que generar una ruptura de sus miembros con el mundo externo. Una forma de protección de los pocos espacios de libertad individual que les quedan. Ambas corrientes han renunciado al cambio social, unos embobados por el mercado y otros reclusos en espacios tolerados por el orden policial. Este trabajo es una invitación a retomar el principio fundador de la contracultura del siglo pasado: fugarse de este sistema inhumano y crear espacios liberados donde re-existir.

0

Lo que caracteriza a la contracultura del siglo veinte es la rebelión de la sinrazón que, marginada desde principios de la modernidad, exigía su espacio en un mundo en el que las utopías de la razón se convertían en distopías de regulación. Se trataba de expandir la conciencia, de escapar a las barreras impuestas por la ciencia y la moral burguesa, para descubrir otros mundos, otras realidades, otras formas de conocer, de vivir, de experimentar la existencia. En este sentido, la contracultura hace eco a la creciente preocupación por la enajenación provocada por el mundo moderno. Lo que en un momento había comenzado con la promesa de emancipación ahora producía autómatas, piezas de una maquinaria productiva altamente compleja. La pregunta por la creatividad humana en este escenario produjo un acercamiento a la *racionalidad estética-expresiva* (Santos, 2000) como punto de partida cognitivo para resistir al proceso objetivador de la racionalidad instrumental. El arte, en este sentido, se convirtió en el modelo del hacer contrahegemónico, enfrentando al *homo economicus* con el *homo poeticus* -la administración que deriva en la mecanización de los procesos vitales contra la creatividad que involucra al ser en el continuo proceso autopoietico del cosmos-, enfrentando en todo momento al caos como condición de posibilidad de la libertad, en toda su potencia creadora. Se trataba de asumir la posición de co-creadores del mundo, convertirse en una fuerza constituyente que rompiera con el adormecimiento de varias generaciones sometidas al “mundo-tal-cual-es” con todas sus incuestionables reglas. La estética, como refugio último de la potencia creadora, se convirtió en la principal herramienta transformadora para una juventud enfrentada, no al fracaso de la utopía liberal²⁶, sino a su éxito²⁷. El mundo debía experimentarse plenamente, a profundidad, con todo el ser, y la única forma de lograrlo era formando parte de la creación, experimentando con nuevas formas de relaciones sociales, nuevas apariencias, nuevas creencias, nuevos límites. La razón como parámetro del hacer humano se revelaba como un límite a la libertad, como antagónica a la creación, pues se había convertido en herramienta de las fuerzas reguladoras de la

²⁶ ¿Podría ser que la modernidad tardía se inaugura con el fracaso del éxito? La muerte de las utopías en nombre del menor de los males. No hay nadie que exprese tan bien esa condición trágica como la contracultura.

²⁷ Una modernidad exitosa es aquella que ha logrado someter todas las fuerzas humanas y no humanas a la lógica economicista.

modernidad. En un sistema que requiere planeación y garantías de estabilidad, la razón del administrador (o del algoritmo) es preferible a la locura creativa del artista. Se podría decir que la contracultura es la reivindicación de llevar una existencia (auto)creadora mediante la transgresión de los límites de la razón, habitando más allá del mundo de las normas, más allá de lo posible, para vivir lo imposible. De ahí su íntima relación con las vanguardias en tanto reivindicación de la sinrazón como lugar legítimo desde donde crear el mundo.

La modernidad estaba negando la singularidad²⁸ en favor de la individualidad, convirtiendo a los seres humanos en piezas intercambiables, de forma que se redujeran los cambios radicales y se pudieran realizar planes financieros, inversiones a largo plazo, gestión de la ciudadanía. La contracultura apostaba, al igual que las vanguardias, a explorar la singularidad de cada entidad; el mundo como matriz de la diferencia. En este sentido, la singularidad apostaba a una versión más amplia de lo humano, en la que la sinrazón era la expresión del lugar que se ocupa en el cosmos. El ejemplo más claro de esta disposición es la experiencia sicodélica, la cual, aunque influida por el contexto, es una experiencia profundamente subjetiva, incluso si es compartida. No hay dos viajes iguales: es la teoría sicodélica del caos; aunque se trate de repetir lo que Timothy Leary denomina *set* y *setting*, el estado mental y el contexto (Wolfe, 1999). La más pequeña variante transforma por completo el viaje. Cada experiencia es la expresión del momento mismo en que sucede, y por lo tanto es única, singular. Ese momento de subjetividad desbordada aniquila cualquier encuadre conceptual, cualquier categoría, cualquier nombre o sentido, es una expresión del momento mismo, una manifestación de la singularidad del espacio-tiempo en que acontece, no como experiencia individual, sino como nódulo rizomático, como una posición en una red de flujos que expresa la verdad de sí misma. Lo singular emerge como parte de un complejo tejido de posiciones, en el que los flujos que la recorren generan diferentes patrones al encontrarse unos con otros. El viaje es una expresión del cruce de los flujos en esa posición específica, revelando, también, una serie de posibilidades de acción únicas para cada posición. Esto se diferencia de la experiencia cotidiana en la que cada individuo utiliza diferentes máscaras e interpreta una serie de categorías de acuerdo con las exigencias sociales del momento. Así, mientras la individualidad es la gestión de las máscaras o las identidades, la singularidad es la expresión de un cuerpo específico habitando un espacio-tiempo específico.

²⁸ Lo singular se refiere al punto de cruce de diferentes flujos sociales, una posición en el sistema social. Una singularidad está conformada por fragmentos que interactúan entre sí, haciendo del sujeto, un sujeto múltiple y fragmentado, en lugar de un individuo homogéneo e indivisible.

La rebeldía contracultural no radicaba en ninguna postura política o alguna teoría crítica, sino en transgredir el orden de la razón. De ahí su estética carnavalesca, su *ethos* barroco. Es la celebración del gran fracaso de la razón como única posibilidad existencial. Una revelación colectiva de los límites del pensamiento humano. El dadaísmo, el surrealismo, el uso de psicodélicos, la meditación, las religiones orientales, el rock, el viaje, son el resultado de una crisis de sentido en el que la modernidad se mostraba incapaz de cumplir sus promesas. No es casualidad que estos movimientos hayan comenzado en el seno de las grandes ciudades sagradas de la modernidad (Nueva York, California, París, Ciudad de México). La sinrazón es ahora la que mira a la razón y se da cuenta de su locura.

Con las sustancias sicodélicas se democratizó el acceso a la sinrazón. Se inauguró un viaje de ida y vuelta a la locura. Inclusive el nombre genérico de dichas sustancias se remite a una condición psicológica: la sicosis, el sicodélico. A mucha gente le incomoda esta asociación, sienten que no hace referencia a un viaje real. De ahí que haya gente que prefiere llamarle *siquedélicos*, para hacer referencia a la sique y no a la sicosis, con el objetivo de ser más fieles a la experiencia. Sin embargo, en este texto utilizaré el término “sicodélico”, para recordar que su uso no diluye la división moderna entre razón y locura, sino que la desplaza, o la reduce a la mera cuestión de la libertad. La locura, para la contracultura, no es cuestión de imágenes, sino el estar atrapado en un solo estado de conciencia. Los sicodélicos son un medio para desplazarse a otro estado de conciencia como parte de un proceso de liberación. Un despertar a la verdadera naturaleza del cosmos y a la sabiduría que trae dicha realización. Pero también implican un riesgo: el *quedarse*, no poder regresar de otro estado de conciencia diferente al cotidiano. Para la contracultura, la libertad se encuentra en la posibilidad de moverse, de desplazarse, de devenir; se trata de flujos. Un mundo que muta y se diversifica en el juego de la razón y la sinrazón, de la materia y la onda, de la forma y la vacuidad. No se trata de un escape del mundo de la razón, sino de un *salir de viaje*, un alejarse para después volver. Y es que, aunque en un primer momento se inicia un viaje, la contracultura se trata del *regreso*, un constante regresar a un nuevo punto de partida. Timothy Leary dice en *La experiencia sicodélica* que lo peor que puede pasar es *regresar* de un *viaje* tal cual como te fuiste. Y lo mismo se puede decir de *regresar* al *viaje*: lo peor que puede pasar es regresar tal cual como te fuiste (Alpert, Metzner y Leary, 1978). En este sentido, el loco es el que se *queda*. “Quedarse” es no *regresar*, no hay transfiguración, no hay nuevo comienzo, no hay devenir, hay un *estar*

ido. Cuando uno se queda en un solo estado de conciencia se está enajenado por las fantasías de la razón o de la sinrazón, esclavizado por la ilusión.

El viaje sicodélico debe ser un acontecimiento liberador, que rompa con las estructuras existentes y permita la creación de nuevas formas de vivir. Es la fuerza que revela la artificialidad del mundo, su imposibilidad metafísica, su naturaleza poética, y nos reposiciona ante el vacío como creadores de mundos mutantes y efímeros. Nada se sostiene dentro de la contracultura; “castillos de arena”, canta Hendrix. El microacontecimiento²⁹ como forma de vida, siempre buscando nuevos inicios, nuevos sentidos, nuevos cuerpos. Construyendo castillos de arena con la esperanza de que sean destruidos por alguna ola para poder construir otros. El arte contracultural adopta esa cualidad “destruktiva” del viaje, busca ser esa experiencia demoledora que abre la posibilidad del acto creativo, el acto libre, el libre flujo de conciencia en cualquiera de sus manifestaciones. Se trata de producir una crisis de sentido que fuerce a actuar en el vacío. No es de extrañarse que los movimientos sociales de mediados del siglo pasado encontraran en la estética contracultural una forma de expresar su propia experiencia vital en medio de un proyecto económico-político global que enfrentaba su propia crisis al hacerse evidentes sus aporías y su naturaleza excluyente. El rock, al menos en un principio, se convirtió en rebeldía contra el orden establecido, cualquiera que fuera éste. Era una denuncia de las incongruencias de la sociedad moderna y la expresión de una necesidad de cambio. De ahí que fuera escuchado por tantos jóvenes, ya fueran activistas, artistas, estudiantes, políticos, bohemios, todo aquel inconforme podía encontrar en el rock una expresión de esa experiencia compartida de opresión y el deseo de otros mundos.

El arte contracultural permite el encuentro colectivo en ese abismo, ese punto cero en el que se ha abandonado (aunque sea por un instante) la Razón, el Orden, el Mundo, y no queda más que la potencialidad de muchos otros mundos, un caos creativo en el que la razón se ve rebasada por todos los elementos de la conciencia, y la creación se revela compleja, rizomática, sujeta a la intención, pero no al control. Es expresión de la experiencia vital. La vida crea, no es creada. En este sentido, la función de la razón, para la contracultura, es la codificación del viaje, hacer del viaje algo material, expresable. Los que se *quedan* no expresan nada, no son creadores de mundos, sino que los habitan, ignorantes de su condición creadora. El juego de la razón y la sinrazón, aunque sigue

²⁹ El acontecimiento es una ruptura provocada por un afuera imposible. Un desgarramiento de la realidad que revela su ficcionalidad y abre la posibilidad a crear una nueva ficción con función de realidad.

definiendo al enajenado en términos de su libertad, transforma la relación de ambos elementos, ya no en un antagonismo, sino en un continuo, por lo que no es la Verdad, o la libertad, o la moral, la que dibuja una línea entre ambas, sino el ritmo. Así como silencio y sonido crean música, así la razón y la sinrazón crean el mundo.

Podríamos decir, entonces, que la contracultura es la respuesta masiva a la racionalidad instrumental moderna, resistiendo a los procesos de objetivación a través de la expansión de la conciencia. Esta expansión implica transgredir los límites cognitivos impuestos a través de la experiencia de aquello que está más allá de la razón. Se trata de experimentar y dar valor a estados de conciencia negados o sancionados por la modernidad, de forma que se puedan sortear sus procesos objetivadores.

CAPÍTULO 1- Verdad, sujeto y re-existencia en William Burroughs

Maybe we lost.

And this is what happens when you lose [...]

[Yet] there were moments of catastrophic defeat, and moments of triumph.

William Burroughs

1.1 Introducción

¿Por qué es importante William Burroughs en la contracultura? El consumo de sustancias alucinógenas, la búsqueda de la experiencia estética, el misticismo, son elementos que preceden a la contracultura, sin embargo, es cuando se vuelven masivas estas prácticas, principalmente entre los jóvenes, que podemos hablar de *la* contracultura. Autores como José Agustín, Parménides García Saldaña, Roszack, entre otros, señalan a los *beatniks* como los principales promotores de los valores contraculturales, especialmente Jack Kerouac y Allen Ginsberg que, a través de sus textos, le dieron forma al grupo y a sus mitos. Estos autores estaban fascinados con el *tío Bill* (Burroughs). Encontraron en él el arquetipo del sujeto contracultural: un “yonqui” mayor, “marica”³⁰, que había sido encerrado en siquiátricos y centros de rehabilitación, y cuya escritura era cruda y expresaba, en su misma forma, el juego de poder subyacente al mundo moderno.

³⁰ *Yonqui y Marica (Queer)*, no solo son dos formas en las que se describe Burroughs sino que son el título de sus primeras novelas.

Fueron ellos los que convencieron a Burroughs de escribir y encontraron dónde publicar sus textos (Ginsberg en Burroughs, 2018). Las obras que produjo se convirtieron en trabajos de culto en la contracultura porque hablaban de aquello que más interesaba a quien se adscribiera al movimiento: el control y la liberación del control.

Su trabajo ofrece un marco conceptual para abordar la contracultura desde una serie de metáforas que han inspirado a autores como Deleuze, Guattari y *Bifo*, para el desarrollo de conceptos propios con los cuales analizar el poder, siendo el más famoso *las sociedades de control*, concepto acuñado por Burroughs para hablar del poder en la sociedad modernas, y que es adoptado por Deleuze para referirse a la transición en las formas del ejercicio del poder vaticinada por Foucault. De las disciplinas a nuevas formas de gobierno. Sin embargo, existen otras metáforas que permiten pensar los juegos de poder en los que se desenvuelve la contracultura de forma que, no sólo se entienda la contracultura como resistencia, sino como re-existencia, es decir, como un proceso de resistencia a través de la creación de nuevas formas de vivir. Así, pensar en luchas de poder no se limita a la dicotomía de opresor y oprimido, sino que se define como una lucha por la hegemonía, por crear el mundo (o los mundos). A través de este marco, la expansión de la conciencia contracultural aparece no como mera resistencia al ejercicio del poder, sino como voluntad de poder³¹, como proceso positivo, creativo, político. En este tenor se da el antagonismo, dentro de la mitología burroughsiana, entre *OGU* (One God Universe) y *MU* (Magical Universe), en el que *OGU* representa el Control, el cual se sostiene a través de reproducir la creencia de que sólo un mundo es posible, el suyo, disfrazándose de Realidad Última, de Verdad, y determinando los comportamientos (in)deseables al exigir un apego a dicha Verdad. Mientras *MU* es una lucha constante, en la que ningún mundo se impone, sino que todos existen y se relacionan entre sí. En este trabajo propongo que, para la contracultura, la modernidad es la batalla entre *OGU* y *MU*, entre el Control (Razón) y el Caos (Sinrazón). Pero para entender las implicaciones de este antagonismo, es necesario evitar

³¹ "La dinámica de todos los entes, afirma Nietzsche, no es la autoconservación de la vida sino la expansión de las fuerzas, el despliegue del propio poder. Esto quiere decir que todas las formas de vida, desde las más simples hasta las más complejas, incluyendo desde luego las relaciones entre los seres humanos (la sociedad. el Estado. la autoridad), están atravesadas por la voluntad de obtener un plus de fuerza, de aumentar la sensación del propio poder. Pero esto sólo puede lograrse venciendo una resistencia, apropiándose de la fuerza que se le pone en contra. El antagonismo radica en que cada una de las fuerzas en conflicto quiere "apropiarse" (Anneigung) de la fuerza oponente, integrándola en su propia fuerza." (Castro-Gómez, 2015, p.231)

"la única forma de asumir el carácter trágico de la existencia es a través de la voluntad de poder. Sólo a través de la confrontación, del *agon*, es posible desencadenar aquellas fuerzas que le dicen "sí" a la vida. evitando que caigamos resignados en una visión pesimista y nihilista de la existencia." (Casto-Gómez, p.70, 2015)

lecturas simplistas y profundizar en la metáfora, pues el poder, en Burroughs, es un fenómeno complejo.

1.2 *The One God Universe: Control y Verdad*

El ser humano se diferencia de los animales, no por alguna cualidad interna, no por un desarrollo evolutivo “autónomo”, sino por un virus: la palabra-imagen; el cual produjo una alteración en la garganta, de la que resultó la evolución de una estructura que acomodaba el virus y le permitía reproducirse sin perturbar el metabolismo y sin ser reconocido como un virus. Así fue, según Burroughs, como los homínidos adquirieron el lenguaje³², estableciendo una relación simbiótica con el virus, pero no de forma consciente, al contrario, éste pasaba desapercibido como un elemento muy útil de sí mismos (Burroughs, 2005). Sin embargo, no dejaba de ser un virus, y como tal, sus efectos se manifestaban en el huésped. Así como el efecto de un coronavirus es toser, fiebre, inflamación, el efecto, la sintomatología del virus de la palabra-imagen, es la “realidad objetiva” que le produce al huésped. Al igual que cualquier otro virus, cumple un ciclo infeccioso, el cual consiste en la entrada al huésped, la replicación intracelular y el escape del cuerpo del huésped para iniciar un nuevo ciclo en otro cuerpo. Este proceso se da a través del habla (Burroughs, 2005). De ahí que Burroughs considere el lenguaje como inherentemente engañoso, pues no sólo invade y ocupa la conciencia, sino también el mundo que es emitido por el patrón de escaneo de la conciencia (Walsh, 2004). Es como una película, una secuencia de imágenes que se van presentando ante nosotros: el lenguaje fílmico como fundamento de la realidad.

En este tenor, la realidad no es otra cosa que una compleja red de líneas de asociación de palabras-imagen que presentan una pregrabación (*pre-recording*) la cual se acepta como real porque se vive y se cree en ella (Enns, 2004). No pensamos, sino que somos pensados por el pensamiento (Blanchot, 1973), o en el lenguaje de Burroughs, no somos más que las grabaciones, “el sujeto es un producto de esa verdad, no algo neutro y pre-existente que tendría, por naturaleza, derecho a esa verdad” (Llevadot, 2008, p.79). En la perspectiva del autor de *Naked Lunch*, las lenguas occidentales acarreaban múltiples ideas aberrantes, de las cuales se derivaba la experiencia de un solo universo (posible). La identidad no es más que una de esas ideas, un resultado desafortunado de la palabra-

³² Burroughs atribuye esta teoría a un personaje ficticio llamado Doktor Kurt Unruh von Steinplatz.

imagen “Is” (“Es” en español) “[t]he is of identity which equates the word with the object or process to which the word refers is a source of confusion ranging from muddled thinking and purely verbal arguments to outright insanity” (Walsh, 2004, p.70). El “Es” para Burroughs, implica siempre la asignación de una condición permanente (Burroughs, 2005), la imposición de una Verdad, de un Control. Se produce una esencia a la que los seres y los objetos se deben apegar. Por otro lado, este “Ser” (“To Be”) está anclado al universo del virus a través del artículo “The” (“El”, “La”, “Lo”), pues implica el “one and only” (Burroughs, 2005, pp.33-34), el único: El universo, El camino, Lo correcto, Lo equivocado. De esta forma, el virus produce una metafísica, un yo esencial en un mundo objetivo. Es decir, produce un sujeto, un objeto y una Verdad. Esta última se sostiene sobre una tercera fórmula que produce el universo único, “Either/Or” (“Ninguno/O”). No permite la suma. Se es una cosa o la otra, o no se es, no hay nada más que lo que ya está, y no puede haberlo (Burroughs, 2005). De esta forma, el virus produce unos síntomas que se confunden con la experiencia real de un universo único, pues éste no es más que una manifestación subjetiva de alguna cepa del virus.

Es importante tener en cuenta que la palabra-imagen hace referencia a la palabra escrita, pues ésta es una imagen, y los textos son secuencias de imágenes, “Moving Pictures” (Burroughs, 2005, P.5). Así, la palabra escrita es una unidad verbal que hace referencia a una secuencia de imágenes, es decir, hace referencia a una experiencia particular de tiempo-espacio, en el que la secuencialidad asegura una continuidad específica. Leer es como ver una película en cuanto a que se trata de una serie de imágenes-símbolos que se mueven linealmente, pueden ir hacia adelante o hacia atrás, pero no pueden salir de la línea. Por lo que, si solo somos las pregrabaciones, estamos sujetos a un solo camino posible. De esta manera, el virus no actúa sólo a través de palabras-imagen específicas, sino que su misma configuración, su método de expresión, también produce un sujeto anclado a una temporalidad determinista.

Se levanta una pantalla de signos entre la retina y el mundo. Somos una película que ya se filmó, porque nos pensamos espectadores ajenos al contenido. En este sentido, la imagen tiene una autonomía operativa, “no necesita de un soporte, de un artefacto, de un medio, para funcionar como signo, como representación: ella misma es artefacto, soporte, ella misma es la pantalla en la que se da, aparece, y manipula como tal la imagen” (Martínez, 2017, p.262). La realidad adquiere una cualidad maquina, pues no es más que

una representación móvil de aquello que nos es familiar, dentro de un marco espaciotemporal que delimita su contenido (Vernon, 2004).

The camera metaphor of human perception, subscribed to by Kepler, Galileo, Newton, Leibniz, and others (Turbayne 1962:205), becomes literal in Burroughs, and the object- world exists as an image, as something we face, something we see or have, not something we are. Thus the dismemberment that is virtual, as in Fielding's mechanical descriptions of the actions of the body in objective space, becomes actual in Burroughs, in a space that is itself an object, a movie screen. (Vernon, 2004, p.207)

Según Vernon, la *imagen* en Burroughs hace referencia, no solo a la metáfora de la cámara como forma de percepción, y, por lo tanto, al espacio de la realidad como una película, sino también a las entidades atómicas que envuelven el espacio a su alrededor. Las imágenes son las entidades que espacializan y le dan una estructura, similar al espacio exterior, a la conciencia. Estas funcionan en redes de asociación de las cuales emerge la realidad (Vernon, 2004). Este espacio, conformado por las redes de imágenes, sigue un ritmo de expansión y contracción. Mientras se expande, los objetos y los cuerpos (las imágenes) se van fragmentando y aislando, congelándose en el tiempo, inmóviles, atrapados en sí mismos en medio del vacío. Pero cuando el espacio se contrae, los cuerpos y los objetos se atraen en una actividad frenética, como una masa de cuerpos desnudos retorciéndose, frenéticos y agitados, que deriva en una fusión completa en que cuerpos y cosas pierden sus formas (Vernon, 2004, p.209). Este ritmo proviene del juego entre el espacio objetivo y el subjetivo, la yuxtaposición de la experiencia de un espacio externo, cartografiado, con sus límites bien definidos, y la experiencia de un espacio mítico en el que los cuerpos no están sujetos a las limitaciones de un mapa y pueden fusionarse (Vernon, 2004). Podríamos definir el espacio objetivo como el espacio de la razón, ordenado, categorizado, determinado por el *Is, The, Either/Or* mientras que el espacio mítico puede ser pensado como el espacio de la sinrazón, donde se desbordan los límites, donde los³³ cuerpos se convulsionan y pierden su forma, donde las diferencias se fusionan,

³³Se puede pensar en la tiendita donde algunas personas se juntan a tomar cerveza. La gente que la frecuenta, las razones por las que la frecuenta, los tiempos en que la frecuenta. Ese espacio no es el mismo en diferentes momentos del día, se practica de forma diferente, se llena de diferentes emociones, de diferentes relaciones y es, para quienes lo habitan en esos efímeros momentos, parte de una cartografía psicoemocional singular, es uno más de los espacios en los cuales expresa su singularidad, sumando a la configuración colectiva de los espacios-mundo. No es la misma tienda para nosotros que nos juntábamos a beber que para los que solo pasaban a comprar cigarros o pan en la mañana, y, sin embargo, es la misma

un espacio caótico. Sin embargo, el antagonismo entre ambos espacios no busca la anulación de su opuesto, sino, al igual que se complementan para la configuración de nuevas realidades, nuevos ritmos. Así, la realidad puede ser pensada como la manifestación del virus a través de redes de imágenes que forman una pantalla/espacio, la cual se expande y se contrae rítmicamente, en el juego entre la experiencia del espacio objetivo y la experiencia del espacio mítico, es decir, entre la razón y la sinrazón.

El virus, no es bueno ni malo realmente, eso es lo que hace realmente bella la idea de Burroughs. Los virus ni siquiera están vivos, son pura voluntad reproductiva. ¿Cómo juzgar a ese diminuto protoser privado de un lenguaje propio? Quizás cuando Burroughs afirma que el virus es Dios: “In the beginning was the word and the word was god and has remained one of the mysteries ever since” (Burroughs, 2005, p.4); se pierda un poco la naturaleza del virus al atribuirle una personalidad, sin embargo, el virus es pura potencia, es creación, no es el contenido del lenguaje sino el lenguaje mismo, es la materialidad que contiene al símbolo, es una voluntad ciega e irrefrenable, un excedente de mundo que debe ser integrado al orden de lo simbólico para reproducirse. Para Burroughs la palabra-imagen tiene una naturaleza divina dado que constituye la realidad, y al ser es escritura, se configura en términos de un encuentro de escrituras. Paradójicamente este encuentro implica el equívoco, la imposibilidad de la unicidad de sentido, pues la palabra-imagen está en constante mutación, su descendencia siempre cambia para adaptarse a las redes de significados en las que nacen. Como resultado se generan dos universos antagónicos: el universo personal y el universo de los otros. Este antagonismo puede tener dos resultados. Por un lado, se resuelve mediante la creación de un orden superior desde el cual legitimar un sentido por encima de otros. Por otro lado, el antagonismo no se resuelve, la comunicación se convierte, más que en un diálogo que busca unificar sentidos, en una evocación de mundos, una construcción colectiva de pluriversos, en la que el habla-escritura adopta una cualidad creativa, pues navega irrestricta, sin subordinarse al orden de lo único. Burroughs nombra a este último, el *Magical Universe*, MU, en el que los dioses,

tienda para todos. Una tienda que puede ser categorizada con funciones estadísticas, que puede ser descrita para referencias geográficas, que puede ser fotografiada, pero que también puede ser recordada con nostalgia, puede ser poetizada, puede ser descrita como espacio habotado. Es un espacio mítico y un espacio objetivo al mismo tiempo. Ninguno está por encima del otro ni separado del otro, no hay una jerarquía, solo un ritmo, una danza.

los virus, las palabras-imagen se encuentran en una serie de antagonismos de fuerzas, voluntades que se enfrentan y tratan de nombrar al mundo. Mientras que el otro universo, ubicado en un orden superior, es nombrado el *One God Universe*, OGU, en el que hay una realidad hegemónica que se reproduce a través del control. Estos universos se encuentran en un estado de antagonismo perpetuo propio. Antagonismo que invita a pensar en la voluntad de poder nietzscheana, la cual sólo puede exteriorizarse ante las resistencias en un juego en que las fuerzas miden su poder conforme sea su capacidad de vencer las resistencias que se le oponen (Castro-Gómez, 2015). No en un sentido destructor, sino como proceso de incorporación y apropiación de las fuerzas antagónicas, es decir, formarlas, configurarlas y reconfigurarlas “hasta que finalmente lo sometido ha pasado totalmente al poder atacante y lo ha acrecentado” (Castro-Gómez, 2015, p.231). Sin embargo, no pude haber resolución final, pues los antagonismos crean y recrean el mundo, el resultado de su interacción no es la anulación, sino la producción; el poder es creativo. Por eso no se puede hablar de totalización de alguna forma de dominación, pues la totalidad implicaría un mundo terminado, un fin de la historia, un fin de los agonismos. De ahí que tampoco se pueda hablar de fundamentos metafísicos, inmutables. El mundo es ontológicamente incompleto pues se encuentra en constante creación. La realidad siempre se está creando, y, por lo tanto, siempre es objeto de lucha.

En la mitología de Burroughs, OGU emerge una vez que MU es derrocado violentamente por las fuerzas del monopolio. Como señala Castro-Gómez, “en medio del conflicto generalizado (antagonismo), unas fuerzas se articulan con otras para entablar una hegemonía que les permita imponer su sentido sobre todas las demás fuerzas” (Castro-Gómez, 2015, p.232). En MU no hay posibilidad de una Verdad unitaria, pues la realidad es disputada por entidades heterogéneas con intereses inconmensurables (Cru, 2004), pero OGU es el resultado de la articulación de las fuerzas del monopolio que buscan imponer su hegemonía. La victoria de OGU se da, no al destruir a MU, sino al lograr que acepte su interpretación del mundo como medio para continuar el antagonismo. OGU derroca a MU e integra los elementos que lo fortalecen, mientras que excluye cualquier elemento que amenace su hegemonía.

Consider the One God Universe: OGU. The spirit recoils in horror from such a deadly impasse. He is all-powerful and all-knowing. Because He can do everything, He can do nothing, since the act of doing demands opposition. He knows everything, so there is nothing for him to learn. He can't go anywhere, since He is already fucking everywhere, like cowshit in Calcutta.

The OGU is a pre-recorded universe of which He is the recorder. (Burroughs, 1987, p.113)

OGU no se impone a través de la violencia a menos que no haya otra opción, más bien, domina al estructurar el campo posible de acción. Se presenta como verdad metafísica, como naturaleza última, como el único mundo real. Hace del universo pregrabado el único posible. Así, nos integra a todos a la grabación, es la palabra-imagen que sujeta a cuerpos y objetos a su secuencia narrativa, a su determinismo textual, a su temporalidad lineal. No hay que olvidar que OGU es parte de las fuerzas víricas de la palabra escrita, es decir, es palabra-imagen, por lo que está sujeto a la temporalidad de su despliegue. Es el universo grabado y necesita tiempo para reproducirse, necesita tiempo para ejercer el control. “[T]he One God is Time”, afirma Burroughs (Cru, 2004, p.281). Es la programación de la realidad cósmica, el orden al que se sujetan los seres humanos en su nivel más básico, una cronología, una relación de causa y efecto inscrita en sus procesos inconscientes (Cru,2004). Somos *máquinas suaves* (“soft machines”) (Burroughs, 1961) sobre las que se inscribe la palabra-imagen, personajes/superficies de una historia terminada, sujetos al tiempo de la palabra escrita.

Un claro ejemplo de este proceso es la forma en la que las fuerzas del monopolio enfrentaron a la juventud disidente de mediados del siglo pasado. Ser joven en la posguerra era sinónimo de incompletud, de inmadurez, de formación. De ahí que la categoría más relevante fuera la de estudiante. El joven debía pasar su tiempo formándose para ser un adulto completo según los estándares de género, clase y raza a la que se perteneciera. Cualquier actividad “desviada” era condenada. El gran problema para OGU fue que, para las clases sociales medias y altas, la categoría de estudiante abarcaba la totalidad de la subjetividad juvenil, por lo que debía dedicarse exclusivamente a estudiar, sin embargo, la riqueza de la posguerra permitió, en algunos países, que los jóvenes no tuvieran que trabajar y pudieran dedicarse a su formación. Este proceso trajo consigo el *tiempo libre*.

Se podría decir que la historia de la juventud se ha caracterizado por la disputa por el tiempo de libre de ésta entre los tres pilares reguladores de la modernidad mencionados por De Sousa Santos (Santos, 2000): 1) el Estado, que mediante políticas públicas ha buscado generar espacios y actividades disciplinarias que mantengan a los jóvenes bajo vigilancia, por ejemplo, mediante la promoción del deporte como actividad fundamental en la formación de los jóvenes; 2) el Mercado, tratando de convertir el tiempo libre en tiempo de consumo con sus cafés, sus cines, sus plazas comerciales, sus tiendas de ropa; 3) la Comunidad, la cual busca integrar a los jóvenes a sus tradiciones y costumbres para poder

reproducirse a sí misma. Sin embargo, los jóvenes han integrado, desde su origen como categoría social, nuevas comunidades horizontales ancladas, ya no en un pasado que se busca proyectar hacia el futuro, sino en el flujo de los eventos que les toca vivir. A través de estas formas de organización resisten y buscan pasar el tiempo libre entre sus iguales, realizando prácticas lúdicas y creativas, como aquellos que se reunían en algún departamento a tocar música, leerse algo de poesía, beber y fumar marihuana, fortaleciendo sus lazos comunitarios, generando las redes necesarias para emprender proyectos de mayor peso antisistémico como las comunas.

La temporalidad de estas heterotopías³⁴ juveniles es una ruptura con el tiempo lineal que hace de la juventud una etapa transicional entre la infancia y la adultez, es un *suspense* en la temporalidad del desarrollo, un movimiento horizontal. De ahí su conflicto con los pilares reguladores de la modernidad, cuyas temporalidades han quedado subordinadas a las necesidades productivas del capital. A mediados del siglo pasado, el tiempo de la industria había generado una linealidad en la que cada milisegundo contaba, en la que la ganancia estaba sujeta a la capacidad de aprovechar cada momento (Harvey, 2020). El ritmo de la modernidad fordista no podía darse el lujo de tener gente que fuera improductiva. Si las necesidades tecnológicas del siglo XX habían sacado a los niños y los jóvenes de las fábricas o del campo, o del núcleo familiar, para prepararlos para trabajos que requerían mayor conocimiento técnico, era necesario que éstos se encontraran en constante formación (Pérez-Islas, 2009). Cualquier actividad que no tuviera como objetivo la formación era una *pérdida de tiempo*, un riesgo de mal usar el tiempo en actividades antiproductivas como los vicios. Con el paso al neoliberalismo a partir de los setenta, con el fortalecimiento de sectores no-industriales en la economía, al estudiante se le sumó el joven como consumidor, la *diversión sana* pasa a complementar la disciplina. Ir al cine, por ejemplo. Esta diversión sana está mediada por la relación mercado-consumidor, por los productos y servicios para jóvenes, en los que el tiempo es consumo continuo. Está prohibido el aburrimiento porque es estancamiento. Es un tiempo en constante aceleración en el que el espacio se reduce mediante los avances tecnológicos que permiten acelerar la circulación de las mercancías y el capital, y el entretenimiento es la fuerza motora. La lucha por definir, no solo cómo se ocupa el tiempo, sino como transcurre el tiempo (no es lo mismo el tiempo industrial al que está sujeto un obrero, que el tiempo espiral al que está

³⁴ La heterotopía es un espacio-tiempo donde no se puede reproducir el orden.

sujeto un artista³⁵) es fundamental para la reproducción de OGU, cuando no hay tiempo de crear otro mundo no existe otro mundo.

En este sentido, OGU es una ficción con efectos de verdad, entendiendo verdad como “un conjunto de procedimientos reglamentados por la producción, la ley, la repartición, la puesta en circulación, y el funcionamiento de determinados enunciados” (Foucault, 1979, p.189), pues el tiempo no es más que el resultado de la forma-escritura. La película/realidad, el “Reality Film” de Burroughs, opera para integrar todos los elementos, todas las imágenes, de la forma más coherente posible para evitar que el lector imagine que hay algo fuera de ella” (Hibbard, 2004). “OGU feeds on belief” (Cru, 278, 2004). Para que se sostenga, debe tener una historia, una narrativa de la realidad creíble, lo que implica mantener oculto el programa de control que la determina. “Credulity in the face of the OGU metanarrative is inevitably coupled with a refusal to accept that entities like Control have any substantive existence” (Cru, 2004, p.278). Para que haya consentimiento del gobernado, debe sentir que actúa libremente, pues como señala Castro-Gómez, “de otro modo el juego agonístico sería imposible” (Castro-Gómez, 2015, p.240).

Ahora, OGU no oculta la verdad, la produce. Para Burroughs “[t]here is no true or real ‘reality’ (Morelyle, 2004, p.81), la “Realidad” es simplemente un patrón de escaneo determinado por un poder controlador, cuyo objetivo es el control total. Ahora, se debe tener cuidado al hablar de poder en Burroughs, pues se puede caer en el error de pensar que existe una entidad controladora, una entidad que ejerce el poder, cuando realmente sus reflexiones sobre el poder se asemejan principalmente a las del posestructuralismo francés, en cuanto a que éste no emana de un centro específico, ni es “una relación binaria entre opresores y oprimidos, entre dominantes y dominados” sino que se trata de “una matriz general de antagonismos que recorre el conjunto del cuerpo social” (Castro-Gómez, 2015, 235). OGU no es una entidad ajena, tratando de controlarnos. Se trata de las relaciones mismas. No existe más allá de los cuerpos, fluye a través de ellos, se convierte en ellos. Es la grabación misma, y todos somos la grabación.

Esto no quiere decir que OGU sea control total. Aspira a serlo, pero existe sólo en un antagonismo, sólo se manifiesta si hay resistencia. El control se enfrenta a voluntades. Sin resistencia no habría control sino uso, de ahí que el “control total” sea una aporía.

³⁵ Con tiempo en espiral me refiero a un tiempo que siempre regresa a un punto. En este caso, el momento de la acción creativa. En cambio, el tiempo industrial es algo paradójico. Por un lado, implica una cadena de montaje en la que cada momento del proceso se repite hasta el infinito, pero forma parte de un movimiento que lleva irremediabilmente a un producto determinado..

Cuando OGU se establece se crean comportamientos fijos, lo que da pie a una sociedad represiva que castiga la divergencia. En los casos en los que no puede acabar con MU, vía la integración, se ve obligado a recurrir a la violencia, a través de la criminalización de la divergencia y las prácticas policiales (no exclusivamente estatales). Como señalan Vattimo y Zabala “[l]a verdad no solo es “violenta”, al dar la espalda a la solidaridad, sino que es “violencia”, ya que puede tornarse fácilmente una imposición sobre nuestra propia existencia” (Vattimo y Zabala, 2012, p.32). Aquellos que no se adscriben al universo único, aquellos que actúan por fuera de sus normas, están condenados a la marginación y el ostracismo, al silencio (Vattimo y Zabala, 2012). Son un problema cuya única solución es el sometimiento a la Verdad. Sometimiento que no acaba con la exclusión o el encierro, pues la verdad de su culpa, de su “antagonismo” con el universo único, es necesaria para asignarles un lugar en la sociedad.

Esta perspectiva de OGU no debe ser confundida con la noción de un mundo homogéneo, o con la producción en serie de individuos. Incluso Burroughs advierte contra este reduccionismo presente en muchos adherentes a la contracultura (Schneiderman, 2004). En lugar de usar una metáfora más acorde a la época fordista que se estaba dejando atrás en los sesenta, sería necesario acercarse al funcionamiento de OGU, el *Universo Único*³⁶ mediante la metáfora deleuziana del árbol, “una triste imagen en el pensamiento que no cesa de imitar lo múltiple a partir de una unidad superior, de centro o de segmento” (Raffin, 2008, p.27). OGU no es el resultado, no se manifiesta a nivel óptico, sino ontológico, funciona en el nivel de producción de subjetividades y significados. Toda la variedad que simula se origina en él, bajo sus condiciones y límites. No se trata tanto de los límites disciplinarios, aunque los abarca, sino de las formas de libertad que produce. La gran estrategia de OGU es definir la libertad. En este sentido, Verdad y Libertad no son sólo aspectos del Universo Único, sino que son equivalentes, una lleva a la otra invariablemente. Ambas existen como elementos a ser descubiertos, no producidos; el nivel de producción se vuelve una cuestión metafísica inalterable, y por lo tanto se saca del juego. Así, el mundo puede adquirir una infinidad de formas, de ramas, pero todas se encuentran sujetas al mismo tronco, a la misma metafísica, a los mismos límites, a los mismos procesos productivos. No olvidemos que OGU es la palabra-imagen, el lenguaje, el cual podrá combinarse en formas infinitas, pero siempre estará sujeto a sí mismo, a sus propias reglas.

³⁶ Llamo Universo Único a la naturaleza óptica de OGU.

Entonces, la Verdad-Libertad queda por fuera del cuerpo, es ajena a los procesos vitales, y por lo tanto es un agente externo, un virus que puede ser inoculado, una palabra-imagen que puede ser impuesta. Vattimo y Zabala dan cuenta de este proceso en su lectura de los diálogos de Platón, en los que el filósofo griego saca al esclavo por la fuerza hasta la luz del sol (Vattimo y Zabala, 2012). En este tenor, la Verdad no es una conclusión, sino que Platón la conoce de antemano, y el diálogo sirve como herramienta para imponerla, para sacar del error al esclavo (Vattimo y Zabala, 2012) (nótese el vínculo entre error y esclavitud). Si este último ha de aspirar a la Libertad, debe aceptar la Verdad. De esta forma, el mundo no es algo de lo que se participa, sino un mero objeto de contemplación, un espectáculo similar al descrito por Debord en la *Sociedad del espectáculo* (Debord, 2007), con la diferencia de que es toda la sociedad, y no un sector, la de la mirada engañada y la falsa conciencia. OGU no es la élite, ni el capital, sino su condición de posibilidad, su raíz.

Deleuze señala que, “[t]odas las sociedades son racionales e irracionales al mismo tiempo” y que el lugar asignado a lo irracional, o a la sinrazón, “presupone códigos o axiomas que no son fruto del azar pero que carecen, por su parte, de una racionalidad intrínseca” (Deleuze, 2005, p.333). Estos códigos y axiomas son invisibilizados por ejes de articulación del control como, por ejemplo, la industria noticiosa, la cual es constantemente denunciada por Burroughs como unos de los principales espacios de producción de la realidad (Enns, 2004). Estos ejes articuladores del control son utilizados por OGU para negar la existencia de la guerra mágica que sostiene con MU a través de la incorporación de cualquier ficción disidente en su propia narrativa, ya sea de forma positiva, como parte de sus propios mitos, o a través de la asociación de éstos con el engaño y la inmoralidad.³⁷ De esta forma, OGU niega su propia condición ficcional eficientando sus procesos de control (Cru, 2004).

Para Burroughs, OGU construye su monopolio a través del poder mágico de la Palabra (Cru, 2004), por lo que la resistencia a éste debe pasar también por el acto mágico de la escritura. La magia, en este sentido, es pensaba por este autor en una forma muy similar a la del antropólogo David Graeber, quien encuentra en ella una forma de semi-

³⁷ Un buen ejemplo de este proceso sería la incorporación de discursos emancipadores en formas de regulación. Por ejemplo, el feminismo, el multiculturalismo, el socialismo o el anarquismo -no como sistemas de praxis política, sino como subjetividades integradas por las sociedades de control-, que son integrados por dispositivos de control que niegan la diferencia, la vuelven indeseable y, por lo tanto, imposible. Tratan de imponer su mundo a través de los mismos medios que se han usado a lo largo de la historia occidental: culpa y castigo.

fetichismo, es decir, una forma de actuar conscientemente sobre el mundo, de reconocerse creador e intervenirlo para transformarlo (Graeber, 2001). Para este antropólogo, la magia no es engaño, o ignorancia, como OGU y sus instituciones tratarían de definirla, sino el reconocimiento de la condición ficcional de la realidad y del poder de la palabra para crearla y recrearla. No se trata de si es real o no, esa pregunta pertenece al universo único, sino del rol que juega cada uno en la configuración de la experiencia vital cotidiana colectiva. De ahí que la magia juegue un papel fundamental en el pensamiento de Burroughs.

En este tenor, es interesante considerar la guerra (literalmente) que emprendió la ciencia contra todo tipo de pensamiento mágico. La ciencia, por generar “un tipo de conocimiento que tom[a] al hombre y a la sociedad como objetos de estudio sometidos a la exactitud de las leyes físicas” se volvió parte de las herramientas de regulación del Estado a través de la creación de “una sociedad racionalmente ordenada desde el poder central del Estado”, reproduciendo el “orden natural” del cosmos en el orden racional de la *polis* (Casto-Gómez, 2005, p.24). Este orden natural se replicaba, según la racionalidad científica-política emergente, en la racionalización capitalista del trabajo, la cual encontraba en la magia un obstáculo para su desarrollo, pues era considerada “como una forma ilícita de poder y un instrumento para obtener lo deseado sin trabajar, es decir, aparecía como la puesta en práctica de una forma de rechazo al trabajo” (Federici, 2010, pp.194-195). Además, representaba un obstáculo para cualquier forma de organización científica de los cuerpos, pues a diferencia de la ciencia, que pensaba el cuerpo y la naturaleza como una realidad dada a la cual acceder a través de la razón, la magia los veía como parte de “un universo de signos y señales marcado por afinidades invisibles” (Federici, 2010, p.194) que podían ser intervenidas por la voluntad humana a partir de lo simbólico. No eran objetos separados del sujeto, sino fuerzas y flujos de los cuales formaba parte la voluntad. De ahí que se transformara desde adentro, no a través de la razón, sino de las relaciones constitutivas del cosmos. Esta negación del imperio de la razón sobre un mundo inerte fue excusa suficiente para que fuera declarada “una forma de herejía y el máximo crimen contra Dios, la Naturaleza y el Estado” (Federici, 2010, p.225).

Ante la magia y su heterogeneidad, se erigió la ciencia como modelo global, como nueva racionalidad reguladora basada en los principios de la metafísica cartesiana, la cual niega cualquier racionalidad a las formas de conocimiento que no se adecuen a sus principios epistemológicos y sus reglas metodológicas (Santos, 2000). Todo conocimiento

adquirido por fuera de la racionalidad científica se convirtió en alguna forma de sinrazón y fue desechado, e incluso reprimido, por la pretensión de verdad, objetividad y neutralidad de la ciencia. Se trató de un comenzar de nuevo, de forma que se pudiera nombrar “por primera vez” el mundo, estableciendo fronteras entre los conocimientos legítimos y los ilegítimos, definiendo los comportamientos normales y los patológicos. Un nuevo comienzo epistemológico que permitiera un control económico y social sobre el mundo, a partir de una mirada soberana que no puede ser observada ni representada, una mirada divina (Castro-Gómez, 2005).

Sin embargo, aunque así pareciera, OGU no es una equivalencia al pensamiento científico, sino que el pensamiento científico, como punto cero, es decir, la ciencia positivista reguladora de corte cartesiano es una de las manifestaciones de éste, pero el One God Universe ha tomado múltiples formas a lo largo de la historia. Félix Guattari señala una continuidad entre el cristianismo y el positivismo, no en su contenido, sino como organización de poder (Deleuze, 2005). Se trata de una continuidad que centra el ejercicio del poder en el saber, de forma que no se puede ejercer poder sin un saber, y no se puede saber sin engendrar poder. Como señala Morlyle, retomando a Foucault, los discursos son una serie de enunciados autorreferenciales que producen una realidad al generar, no solo conocimiento, sino las reglas de lo que se puede conocer y decir al respecto (Morelyle, p.77). En este sentido, OGU es más una forma de organización del poder, que una racionalidad o un contenido específico.

Como se mencionó anteriormente, OGU es la palabra-imagen, el lenguaje, y la ciencia “no es otra cosa que un lenguaje bien hecho” (Castro-Gómez, 2005, p.14), sin embargo, esto no implica que MU no sea un conjunto de lenguajes que luchan entre sí, pero para OGU se trata de lenguajes imperfectos que, a diferencia de la ciencia positiva son incapaces de reflexionar sobre su propia estructura. Por eso, como señala Castro-Gómez, durante el siglo XVIII, “la Ilustración eleva la pretensión de crear un metalenguaje universal capaz de superar las deficiencias de todos los lenguajes particulares” (Castro-Gómez, p.14, 2005). Este lenguaje permitiría generar un conocimiento exacto del mundo natural y social, tomando distancia epistemológica de los lenguajes cotidianos (Castro-Gómez, 2005), es decir, OGU se presenta como representación del mundo real, por encima de MU y sus lenguajes cotidianos de los que surge el error. Así, la ciencia se convierte en la manifestación del Universo Único; sin lugar específico, universal, expresión pura de la razón. Sin embargo, no hay que caer en el error de pensar la Ilustración como fenómeno

que excluye lenguajes, sino como se mencionó anteriormente, OGU integra las ficciones que le compiten y las hace propias, invisibilizando el proceso de su apropiación. Retomando al filósofo colombiano, “la Ilustración no es un fenómeno europeo que se “difunde” luego por todo el mundo, sino que es, ante todo, un conjunto de discursos con diferentes lugares de producción y enunciación que gozaban ya en el siglo XVIII de una circulación mundial” (Castro-Gómez, 2005, p.22).

Al discurso del punto cero de la razón, le es propio también un tipo específico de persona: el ciudadano; el cual se presenta como figura contraria al pueblo (*volk*), pues representa el pensamiento universal, sin territorialidad ni cultura (Berardi, 2017). Es “el *sujeto* cartesiano del *cogito*”, miembro de “la kantiana *comunidad de los seres racionales*” (Braidotti, 2015, p.9), “verdad inmediata de la naturaleza humana, medida de toda legislación”, “aquel por quien la sinrazón se separa de la razón” (Foucault, 1998, p.82). En él lo particular se vuelve diferencia, anomalía, descontrol. Aquel que no es ciudadano está alejado de la Verdad-Libertad, y se hace sujeto de intervención. Pasa al lado del objeto y se vuelve accesible sólo a través de la percepción científica. Es lo que Foucault llama “el devenir-objeto del hombre” (Foucault, 1998, p.140). Así pues, todo aquel que se aleja de los límites de la razón pierde su cualidad de sujeto, pierde la Verdad-Libertad y se vuelve un objeto. No hay conocimiento en la sinrazón, pues no hay sujeto que conozca. De esta manera, no hay conocimiento que se produzca fuera de OGU, toda verdad que le sea ajena se convierte en una revelación sobre OGU mismo. El loco no conoce, es objeto de conocimiento. Lo mismo se puede decir del chamán, de la bruja, del psiconauta, del místico. En sus prácticas y visiones no hay ningún tipo de verdad, sólo hay la Verdad de su ignorancia, de su error, de su locura. Como señala Braidotti, la razón no ha sido vacunada contra el racismo, el machismo, el clasismo y el antropocentrismo (Braidotti, 2015), al contrario, ha servido para sostener la opresión de los subalternos.

Aun así, como se mencionó anteriormente, OGU no puede ejercer control total, por lo que la condición de objeto de aquellos que escapan al dominio de la razón se encuentra constituida por una paradoja fundamental. Al representar un riesgo para la solidez del Universo Único, se convierten en una amenaza y, por lo tanto, son representados como *objetos inmorales*. Objetos con una subjetividad atribuida (como el celular malvado o la computadora estúpida). De esta forma, la moralidad aparece para ejercer control donde la ciencia no puede. De ahí la importancia que le da Boaventura De Sousa al derecho como elemento regulador en la modernidad. Para el portugués, el derecho se encarga de imponer

el orden de la modernidad hegemónica más allá de las fronteras de la ciencia (Santos, 2000). Esto se puede observar claramente en su doble evolución, por un lado, existe una racionalidad económica-científica que busca gestionar los riesgos a través del conocimiento científico -la utilización de algoritmos para la prevención del delito, por ejemplo- con el objetivo de mantener los beneficios por encima de los costos, pero por otro lado, la gestión del riesgo sigue reproduciendo prejuicios como vincular el consumo de sustancias psicoactivas a la peligrosidad de una persona, o inclusive, vincular el color de la piel al riesgo que representa, dando como resultado la creación de perfiles criminológicos constituidos científicamente a partir de prejuicios morales, dualidad que constituye la Verdad del criminal (aunque éste no hay cometido algún crimen). Como señala Santos “la presentación de afirmaciones normativas como afirmaciones científicas y de afirmaciones científicas como normativas es un hecho endémico en el paradigma de la modernidad” (Santos, 2000).

Para Foucault, la sinrazón siempre ha resistido a los intentos de conceptualizarla (Foucault, 1998), ya sea como locura, como experiencia lírica, como atributo del genio o del villano, siempre ha logrado escapar a la razón, de ahí que OGU la ubique en el campo de lo inmoral. Es más, se podría decir que la sinrazón habitó primero el campo de lo moral antes de convertirse en objeto de la ciencia (Foucault, 1998), fue el escándalo que provocaba su presencia, su desafío a la moral burguesa, la que la convirtió en objeto de análisis científico. Si el ciudadano representa al sujeto racional de un gobierno científico, la familia burguesa representa el vínculo entre la razón y la moral. Y la sinrazón atenta contra estas estructuras. Razón por la cual la contracultura siempre estuvo vinculada a la locura y la inmoralidad. Como señala el mismo Foucault

es bastante significativo que, durante cierto tiempo, la propia familia se haya erigido en instancia jurídica, y que haya podido tener, a propósito de mala conducta, desórdenes y diferentes formas de incapacidad y de locura, las prerrogativas de un tribunal. Durante un momento, ha aparecido con toda claridad como lo que había llegado a ser, y lo que iba a seguir siendo oscuramente: la instancia inmediata que consuma la separación entre razón y locura, esta forma judicial vulgar que asimila las reglas de la vida, de la economía y de la moral familiar a las normas de la salud, de la razón y de la libertad. En la familia, considerada como institución y definida como tribunal, la ley no escrita toma significado de naturaleza, y al mismo tiempo el hombre privado recibe estatuto de juez, llevando al dominio del debate público su diálogo cotidiano con la sinrazón. (Foucault, 1998, p.83)

En este sentido, “conocer” se convierte en instruir y juzgar, en hacer pública y manifestar la culpa, así como encontrar el castigo correspondiente. Es sobre el fondo de la experiencia jurídica de la alienación que se constituye la ciencia médica de las enfermedades mentales (Foucault, 1998). Desde esta perspectiva, la irracionalidad es antagonista de la Verdad-Libertad, y aquel que no es libre es esclavo de sus pasiones, de ahí que por el bestiario de la locura hayan pasado libertinos, vagabundos, consumidores de psicoactivos, mujeres sexualmente plenas, jipis, Burroughs. La sinrazón es la ausencia de la medida, la prudencia y la ética del trabajo, que el protestantismo había dejado a la clase burguesa como valores máximos. Sin embargo, como ya se mencionó, la conceptualización de la sinrazón está llena de paradojas, pues para la moral burguesa “la locura no explica ni excusa nada: entra en complicidad con el mal, para multiplicarlo, hacerle más insistente y peligroso, y prestarle rostros nuevos” (Foucault, 1998, p. 115). Es esta experiencia moral de la sinrazón la que encontraba la ciencia en cada acercamiento, razón por la cual algunos tratamientos en el internamiento buscaban replicar la estructura familiar, pues era en esa estructura donde se reproducía lo moral (Foucault, 1998).

En el Universo Único, ciencia y moral no pueden ser disociadas. Santos recupera los señalamientos de Saint-Simón y afirma que ya a finales del siglo XIX “la ciencia moderna ya se había convertido en una instancia moral suprema, más allá del bien y del mal” (Santos, 2000, p.54), una nueva religión secular que convertía los problemas humanos en problemas científicos o técnicos. Así, se pasa de la administración de las personas a la administración de los objetos (Santos, 2000). De ahí que Santos considere el conocimiento científico-moral como un conocimiento regulador, el cual considera al caos como ignorancia, por lo que conocer es eliminar el caos (Santos, 2000). En este sentido, se puede decir que OGU se representa a sí mismo como el orden natural de las cosas, mientras que MU aparece como un caos antinatural, el cual tiene que subordinarse a la razón de OGU para dejar de ser una anomalía y ser integrado a éste. Así, el conocimiento en el Universo Único tiene como objetivo, no tanto el comprender profundamente lo real, sino dominarlo y transformarlo. Darle orden.

Como se mencionó anteriormente, OGU es una de las múltiples fuerzas que constituyen la experiencia humana, y por lo tanto no es específica de una cultura, o de un tiempo-espacio particular, sin embargo, podemos decir que sus diferentes manifestaciones han confluído en un mismo movimiento a partir del siglo XVI, cuando se comienza a configurar el sujeto hegemónico moderno, en el cual se concentran diferentes formas de

organización del poder que tienen como objetivo hacer del *otro* un objeto, de forma que el “caos” de la reproducción humana quede bajo el “orden” de la razón: ya sea a través del capitalismo, el colonialismo, la ciencia, el patriarcado o el antropocentrismo, los cuales se concentran en la figura del ser humano masculino, blanco, burgués, heterosexual, racional, quien se ubica en el punto cero de lo humano. Todo aquel que no cumpla con estas características es *diferente*.

Aunque OGU siempre ha sido etnocentrismo, patriarcado, explotación y opresión, actualmente podríamos llamarlo *occidentalismo*, no por una exacerbación de estos elementos, los cuales se encuentran en muchas culturas y tiempos-espacios, sino, siguiendo la definición que hace Coronil de este concepto (Coronil, 1999, p.130), por el poder global que despliega occidente (aunque su hegemonía se tambalea en este nuevo milenio), caracterizado por una versión perversa de la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo, Yo y el Otro. Coronil ubica tres formas de representación occidentalista: 1) la disolución del Otro por el Yo; 2) la incorporación del Otro en el Yo; 3) la desestabilización del Yo por el Otro (Coronil, 1999). Aunque este autor se refiere específicamente a la relación entre culturas occidentales y no-occidentales, podemos extenderlo a la relación entre el sujeto hegemónico occidental y los subalternos, pues como lo expresa Guattari “no se trata sólo de problemáticas culturales localizadas, de problemáticas raciales, sociales[...]existen vías de paso inconscientes entre[...]esas diferentes formas de discriminación” (Guattari y Rolnik, 2005, p. 96), se trata de una negación de aquello que no es lo occidental.

Coronil comienza su reflexión haciendo una diferenciación entre la dialéctica hegeliana basada en la dicotomía centro-periferia. Para este autor, el Amo y el Esclavo, el Yo y el Otro, en las zonas centrales “[l]a conciencia del Yo conseguida a través del reconocimiento del Otro hace posible el movimiento del Espíritu Universal por medio de transformaciones dialécticas a través de las cuales distintas formas de conciencia se constituyen mutuamente como formas del espíritu y como objetivaciones históricas” (Coronil, 1999, p.133). En cambio, esta dialéctica que implica una relación íntima entre Amo y Esclavo no se da de la misma forma en las periferias, pues el Amo no pide reconocimiento sino trabajo (Coronil, 1999). El Esclavo es un no-ser, un objeto-territorio del que se extrae valor. En la primera forma de representación occidentalista, el Yo universal (hombre, blanco, burgués, heterosexual, racional) aprehende a la alteridad a través de la conquista, la destrucción y la dominación. Es él el sujeto de la historia, el que se transforma, el que aprende, el que relativiza su propia perspectiva, mientras que los

subalternos son condenados a una existencia monológica, definida por códigos inmutables que los condenan a la mera reproducción de su mundo. Estos sólo son rescatados para la historia por intervención providencial del occidental. Como señala Coronil, “la cuestión del Otro se presenta como un problema *para* el Yo y no *del* Yo o *para* el Otro[...] el Yo se da por supuesto” (Coronil, 1999, p.138), mientras que el Otro no es más que parte de la escenografía en la que se desenvuelve la obra. En la segunda forma de representación, el análisis del desarrollo de Occidente, inadvertidamente, oculta el papel desempeñado por los subalternos en la conformación del mundo moderno. Se presenta al mundo moderno como un proceso europeo que engulle la periferia, mientras ésta mantiene un rol pasivo, o a lo mucho, de resistencia (Coronil, 1999). Por último, en la tercera forma de representación, el Yo es desestabilizado por el Otro, sigue siendo una posición incuestionable, la cual es afectada por la otredad (Coronil, 1999). Así, estas formas de representación mantienen contrastes polarizados, posiciones inmutables en las que el Otro es siempre lo diferente al Yo. Vattimo y Zabala señalan que

esta naturaleza metafísica de la filosofía no solo ha estructurado el conocimiento con arreglo a polaridades establecidas (presencia frente a ausencia, verdad frente a falsedad, espíritu frente a materia, bien frente a mal, hombre frente a mujer) sino que, además, ha producido un orden jerárquico de un modo que siempre favorece al primer término en detrimento del segundo. En definitiva, al determinar el ser como presencia, la filosofía occidental se ha convertido en un simple conjunto de descripciones del presente estado de las cosas y privilegia automáticamente los términos de presencialidad temporal, espacial y unificada frente a sus contrarios. (Vattimo y Zabala, 2012, pp.27-28)

De estas polaridades es la de mente-cuerpo la que da comienzo al pensamiento científico, la universalidad de la razón contra la particularidad del cuerpo, y el dominio de la primera sobre el segundo. Fue Descartes el primero (o al menos el más famoso) en divorciar el cuerpo de la persona, en deshumanizarlo, al expresar en sus *Meditaciones* “no soy este cuerpo” (Federici, 2010). En su filosofía “el cuerpo confluye con un continuum mecánico de materia que la voluntad puede contemplar, ahora sin trabas, como objeto propio de dominación” (Federici, 2010, p.191). Así, el Sujeto Universal³⁸ es el sujeto racional, aquel que domina con la mente la materialidad del cuerpo, mientras que los subalternos, los *diferentes*, son presas del cuerpo, irracionales, y por lo tanto subhumanos. Esto hacía del cuerpo un elemento mecánico, vacío de virtudes ocultas como las que le atribuía la magia y las supersticiones populares, y, por lo tanto, existía la posibilidad de

³⁸ El sujeto que gobierna el Universo Único. Una manifestación óptica de OGU.

“subordinarlo a un proceso de trabajo que dependía cada vez más de formas de comportamiento uniformes y predecibles” (Federici, 2010, p.191). En este tenor, Hobbes³⁹ declara que el corazón no es sino un resorte, y las articulaciones, ruedas (Federici, 2010). En esta declaración asoma el espíritu burgués de este filósofo que hace del trabajo “la condición y motivo de existencia del cuerpo”, y, por lo tanto, expresa “la necesidad de transformar todos los poderes corporales en fuerzas de trabajo” (Federici, 2010, p.192). De esta manera, el cuerpo queda concebido como materia en bruto, divorciado de cualquier cualidad racional (Federici, 2010), convertido en un objeto de conocimiento, de un “saber” que más que comprenderlo, busca dominarlo, utilizar sus fuerzas a través de una tecnología política del cuerpo (Foucault, 2015).

Esta filosofía mecanicista contribuyó a incrementar el dominio del Sujeto Universal sobre el mundo natural. De la misma forma en que se redujo la naturaleza a la “Gran Máquina” -en palabras de Bacon-, el cuerpo quedaba reducido a una serie de elementos calculables, organizables, clasificables (Federici, 2010). De ahí que elementos “ajenos” como la sinrazón, que no son del reino de la razón, pero que tampoco caben en la visión mecanicista del cuerpo, fueran tratados como anormalidades. Así surge la primera máquina productiva (Braidotti, 2015), que será replicada durante la revolución industrial: el cuerpo. Éste y la máquina quedan como dos manifestaciones del mismo proceso, como reflejo uno del otro. En este sentido, la historia de la modernidad está marcada por el intento de eliminar cualquier diferencia entre ambos.

Lo irónico de este proceso es que no sólo el cuerpo ha quedado reducido a objeto, sino que, con el surgimiento de la cibernética, también la razón ha entrado en este proceso. Como señala Braidotti, mucha de la tecnología contemporánea ha hecho factibles “la superación de los procesos decisionales humanos tanto a nivel operacional como moral” (Braidotti, 2015, p.48). La misma necesidad de eficientar los procesos productivos ha derivado en la necesidad de suplir la mente, pasar su racionalidad a la máquina. Ahí está el desarrollo de la inteligencia artificial como ejemplo. Este proceso deja claro el objetivo de OGU, el control total sobre cualquier variable, la eliminación del caos, la programabilidad del sistema. Elimina al ser humano de cualquier forma de protagonismo y lo convierte en objeto de control. No hay controladores ni controlados, hay nódulos, ejes, articulaciones del control, pero nada está por encima, nadie se le escapa. Burroughs lo compara con la adicción a la droga, en la que incluso los que la surten están bajo su dominio.

³⁹ El filósofo que justificó la Monarquía Absoluta en el siglo XVII.

1.3 Yonki- de sujetos y objetos

Si OGU es la Verdad, el *yonki* es el sujeto que se constituye a partir de esa verdad. Es el sujeto-objeto del poder que reproduce “un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, posibilitando la re-producción de relaciones de dominación” (Restrepo y Rojas, 2010, p.15), con lo cual se garantiza, no sólo la explotación de seres humanos por el capital a escala mundial, “, sino también la subalternización y obliteración de los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados” (Restrepo y Rojas, 2010, p.15). Este paradigma apela a una universalidad que se sostiene sobre una lógica binaria en la que la diferencia, como se ha mencionado anteriormente, es entendida en un sentido peyorativo. Los “otros” diferentes al sujeto hegemónico, dueño de la racionalidad universal y el comportamiento ético autodisciplinante, asumen connotaciones esencialistas que expresan la contraparte negativa y especular de este sujeto universal (Braidotti, 2015). Éstos son, como señala Braidotti, “sensualizados, racializados y naturalizados, reducidos al estado no humano de cuerpos de usar y tirar” (Braidotti, 2015, p.22).

En este sentido, se vuelve muy interesante la figura de William Burroughs, pues, aunque no representa al sujeto hegemónico -es drogadicto, homosexual, delincuente-, sigue formando parte del occidente colonizador, sigue estando atravesado por una mirada occidentalista, en la que el otro es construido en los términos señalados por Braidotti. Durante su estancia en Tánger, Burroughs experimenta muchos cambios en su perspectiva, aunque ninguna por fuera de las clásicas representaciones occidentalistas. En un primer momento, se decepciona de las descripciones romantizadas de Bowles y califica a los locales como perezosos fumadores de cannabis que no hacen otra cosa que jugar cartas y contar chismes. Sin embargo, no tuvo problemas con aprovechar su condición de extranjero norteamericano para vivir por fuera de la ley, consumiendo hashish y pagando por sexo (Suver, 2017). Toda su atención se centraba en la inferioridad de los locales. Sus creencias y frustraciones acompañaban una falta de crítica personal. En ningún momento se preguntó por su complicidad con las estructuras económicas y políticas a las que se enfrentaba una ciudad que luchaba contra el dominio imperialista del mundo occidental. Inclusive, durante las revueltas que inundaron Tánger durante su estancia, aquellos que formaban parte del pueblo rebelde eran considerados como simples títeres de intereses políticos de los grupos de poder. Los llamó *latahs*, seres reaccionarios sin agencia política.

Aun cuando se hizo consciente de la injusticia y el abuso que implica el dominio colonial, no les da validez a las luchas populares por estar formadas por esta masa amorfa constituida por esos seres subhumanos (Suver, 2017).

Burroughs, aún en sus facetas más “progresistas”, no escapa a la dialéctica de la alteridad, la cual “distribuye las diferencias a una escala jerárquica como método para gobernarlas” (Braidotti, 2015, p.71), en la que marroquís, en su peor momento, son una suerte de seres humanos degradados, y en su mejor, otredades anormales que ofrecen un medio para el mejoramiento del occidental, el cual aprende de ellos y se transforma, mientras aquellos quedan inertes. Aún su acción política es insuficiente para ser considerados sujetos. Al final, Burroughs se sigue colocando en un sitio de superioridad epistémica como el lugar desde el que puede juzgar como falsa, innecesaria o inservible, cualquier acción política que no lleve a una cyberanarquismo caótico. Para él, cualquier propuesta política que implique un Estado es simplemente un cambio en los mecanismos de control. De ahí que llegue a afirmar que la independencia política no garantiza la liberación social o personal de los dispositivos de control (Suver, 2017). En este sentido es importante señalar que el *tío Bill* es heredero de una concepción liberal de la libertad que adquiere una forma negativa como ausencia de amo, o de resistencia a la voluntad propia. Sin embargo, a diferencia de la misma tradición liberal, no encuentra al amo fuera, en una estructura estatal, o en un jefe, o en ninguna forma jerárquica, aunque las repudie, sino en una exterioridad inoculada en el cuerpo de los individuos, el virus, la palabra-imagen, OGU. Uno se encuentra poseído y debe exorcizarse. De esta forma, su postura política hace eco a las luchas políticas que ubican la liberación cognitiva en el centro de los procesos emancipatorios, aunque para este autor, es una lucha en la que no puede haber victoria absoluta. Si quisiéramos encontrar en Burroughs el arquetipo del hombre libre, no lo encontraremos, al contrario, él encarna el fracaso, la imposibilidad, es el *yonki*, el adicto, aquel sujeto al amo. Sin embargo, no se trata de la adicción que ha trazado el conocimiento moderno, sino de una figura de mucha mayor complejidad. Pero no hay que adelantarse. Hacen falta algunas reflexiones previas para poder entender a este personaje burroughsiano.

Como ya se mencionó anteriormente, Burroughs no escapa a la perspectiva occidentalista que lo condena. Aunque se le declare no-ser y se le encierre en manicomios y centros de rehabilitación, él mismo reproduce esa mirada que objetiva al otro. Es víctima de la mirada racista tanto como su ejecutor. Quizás no en el sentido cotidiano de “racismo”

sino como lo plantea Foucault, como formación discursiva y dispositivo empleado para rechazar a las poblaciones indeseables (Castro-Gómez, 2007), tanto en el *Sur global* como en el *Norte*. Poblaciones, que como el mismo filósofo francés menciona, no son objeto de la biopolítica “como tecnología para “hacer vivir”, sino como estrategia para “dejar morir”” (Castro-Gómez, 2007, p.158). En este sentido, no existe el racismo, sino la lógica del racismo, diferentes lógicas de poder que aparecen en diferentes coyunturas históricas. De ahí que se pueda señalar, no sólo el racismo ejercido por Burroughs, sino el racismo, la lógica del poder que se ejerce sobre él, sin hacer paralelismos inexistentes, sin asumir que se utilizan los mismos dispositivos biopolíticos, pero sin perder de vista que en todos los casos se tratan de poblaciones indeseables, de subhumanos que pueden simplemente morir.

la tesis de que el racismo es un fenómeno que se origina en el siglo XVI con el surgimiento de la economía- mundo y que esa misma lógica se reproduce luego en todas las diferentes formas de racismo hasta el día de hoy, es el argumento típico de una teoría jerárquica del poder. Por el contrario, desde una teoría heterárquica diríamos que hay muchas formas de racismo y que no todas ellas son conmensurables; a veces se cruzan formando entramados complejos (sobre todo cuando se cruzan con otro tipo de relaciones también diferentes entre sí como las de género, clase y sexualidad), pero que muchas otras veces operan de forma independiente. (Castro-Gómez, 2007, p.169)

Para William Burroughs, se trata de una lucha contra occidente, coordinada en la que se ha refinado la palabra-imagen y su control; y el consumo de sicodélicos, con su capacidad para desarticular el discurso en sus visiones caóticas y sin sentido, es uno de los medios a través de los cuales se puede luchar contra el imperio de su Razón. Una Razón que no sólo clasifica el mundo y lo vuelve objeto de gestión, sino que produce a los sujetos indeseables, que sanciona sus prácticas, que los encierra, los viola, los excluye y/o los desecha. De ahí que lo no-occidental apareciera como su antagónico, como la sinrazón que libera de las estructuras de la razón. Es esta perspectiva la que lo lleva a salir de Estados Unidos en busca de aquello que no ha sido colonizado, especialmente las sustancias psicoactivas que se ubican en esas coordenadas. Usualmente queda desencantado al darse cuenta de que no hay lugares fuera del control, pero encuentra resquicios en los que puede construir cartografías propias, fuera de la vigilancia y la gestión de los cuerpos. Melani Keomani encuentra en las *Cartas del yagé* un intento de Burroughs de justificar su presencia en los países del Sur más allá de las incursiones colonialistas y utiliza la categoría de *anti-conquista*, desarrollada por Pratt para describirlo. La anti-conquista trata de estrategias de representación a través de las cuales los viajeros pertenecientes a la

burguesía europea buscaban asegurar su inocencia en la tarea colonizadora al tiempo que ayudaban a afirmar la hegemonía europea en la región (Keomany, 2016). Claro que en el caso de Burroughs se trata de la hegemonía estadounidense, y la clasificación de Burroughs como burgués puede ser bastante discutible pues, aunque proviene de una familia de mucho dinero, su vida fue un constante desafío a su posición. Aunque, en el estilo más burroughsiano posible, nunca pudo desentenderse por completo de su pasado, pues por muchos años recibió una mesada que, aunque reducida, le servía para sostener su vida de adicto. A través del personaje de Lee, Burroughs habla de los colonizadores, a la vez que naturaliza su presencia, legitimándola a través del rechazo a éstos. Por otro lado, Keomani resalta la sensación de alienación que experimenta y su deseo constante de alejarse del Amazonas, y lo interpreta como una incomodidad con su propia posición, por lo que se atreve a decir que la perspectiva anti-colonial no era total para Burroughs (Keomany, 2016), tal vez se trataba de un discurso que le permitía seguir ahí a pesar de estar consciente de la similitud entre su deseo de probar el Yagé y experimentar *the final fix*⁴⁰, y las prácticas coloniales de sus connacionales. Como el *yonki* que busca cualquier excusa para volver a inyectarse y sabe que sólo son excusas, pero aun así hace todo lo posible por creerlas.⁴¹

En este sentido, la blancura no era una performatividad burguesa sino una posición en un esquema de organización del poder. Difería del *pathos de la distancia*, descrito por Castro-Gómez en su trabajo sobre la sociedad neogranadina (Castro-Gómez, 2005) en cuanto que no se remitía a una práctica de diferenciación moral, sin embargo, sí era una herramienta para poder desplazarse con mayor libertad apelando a las jerarquías étnicas. No se trataba tanto de diferenciarse del *otro colonial*, sino de poder actuar sin restricciones dentro de los territorios colonizados. Quizás haya sido un blanco despreciable para la sociedad burguesa, un no-ser en los esquemas del poder norteamericano, pero al salir del Norte, la blancura adquiría un poder relativo que traía múltiples privilegios. Privilegios que brindaban acceso a drogas y sexo. Entonces, se puede apreciar que la blancura no sólo es performativa, sino que es una forma de organización del poder, por lo que funciona como una herramienta para ejercerlo. Como señala Gramsci, la hegemonía no es el discurso, sino las estrategias que lo producen (Gramsci, 2009). De ahí que autores como Deleuze y

⁴⁰ Esta expresión se refiere al mejor alucine de todos. Simplemente insuperable. Pero más que referirse a una experiencia real, tiene connotaciones míticas.

⁴¹ En este sentido, podríamos asimilar este proceso con la ideología según Žižek, quien en más de un OCASIÓN

Guattari se centren en el aspecto de la producción de subjetividades más que en las subjetividades producidas.

Suvey, por su parte, falla en reconocer este hecho cuando habla del abandono de los impulsos colonialistas de Burroughs en su segundo año en Marruecos, cuando éste habla de la belleza del “caos” marroquí y demuestra simpatía por las causas nacionalistas justificándolas como respuesta a la brutalidad de los policías franceses, aunque sin abandonar su convicción en que la revolución política nunca traerá libertad individual (Suvey, 2017). Coronil no dudaría en ubicar al *tío Bill* en una de sus categorías de occidentalismo, pues nunca deja de representar un Yo que viene de la tierra del orden y la razón, a encontrar la belleza y la libertad en el Otro desordenado, más primitivo, el que no ha caído en la tiranía de la civilización. Pasa de una forma de occidentalismo a otra, pero nunca abandona esa mirada incorpórea, ese punto cero desde el cual puede observar y narrar la diferencia, la otredad que lo transforma a la distancia. Aunque muchas veces expresó su deseo de salir a participar en las protestas, nunca hizo la lucha de los locales suya. Keomani cita a Walolen para sugerir una evolución en la perspectiva de Burroughs utilizando la frase “imaginative act of racial crossdressing” (Walolen en Suvey, 2017, p.7), sin embargo, esta misma frase revela la forma en que el autor norteamericano se ubicaba en Tánger. Participar en las revueltas sería disfrazarse para poder formar parte del bello caos de la revolución. Si bien es cierto que con el tiempo nace una simpatía por la causa, no deja de ser mero objeto de contemplación e inspiración para sus novelas.

Pero ¿qué era lo atractivo de la revolución? Burroughs encontró en las revueltas la posibilidad de disrumpir el orden establecido por Occidente, no para imponer un nuevo orden, sino para hacer del caos la constante (Suvey, 2017). Para Suvey, es en este caos donde Burroughs encuentra la inspiración para la Interzona en *Naked Lunch* (Suvey, 2017), de la cual se hablará más tarde, pero por el momento, cabe adelantar que se trata de una zona totalmente caótica, en la que toda forma de orden se ve rebasada por la turbulencia de las relaciones y desplazamientos que suceden en esta ciudad ficticia. Burroughs busca en el Sur global los elementos que le permitan pensar un fuera del orden ilustrado y romper con “los discursos de la ciencia moderna para ejercer un control racional sobre la población y el territorio” (Castro-Gómez, 2005, p.16). Se trata de un intento de encontrar las herramientas para enfrentarse a la forma de racismo que él mismo experimentaba en los Estados Unidos. Se puede decir que buscaba su propio *pathos de la distancia*, que lo desmarcara de una sociedad burguesa en la que no encontraba un lugar. Como adicto y

homosexual se encontraba constantemente deformado por la modernidad instrumental, enfrentado a una estrategia de control que lo negaba a él mismo como sujeto. McDaniel señala al respecto:

Modern power structures rely on the defective, deformed 'Other' as a means of justifying and maintaining their power. As Burroughs notes, '[t]he police have a vested interest in criminality. The Narcotics Department has a vested interest in addiction. Politicians have a vested interest in nations. Army officers have a vested interest in war' (Job 61). The control addicts feed on the unruly. (McDaniel, 2004, p.134)

Para la modernidad, todo aquello que escapa a su razón ordenadora es considerado caótico y peligroso, pero paradójicamente, le es indispensable. El liberalismo no puede ofrecer paz y seguridad sino existe un “riesgo” o “peligro” que pusiera en riesgo a la sociedad. No hay necesidad de encierros y disciplinamientos sino hay “anormales”. De qué serviría cualquier estructura social si no hay un caos que estructurar. Burroughs señala contundentemente la imposibilidad del control total, lo considera una aporía, pues ante el control total el control deja de existir y se convierte en uso. También señala, como ya se ha mencionado, la paradójica condición de objeto a la que se remite todo aquello que no es el sujeto universal. Estas condiciones revelan un giro, en el que no sólo el cuerpo es adicto a OGU, al control, sino que OGU es adicto a los cuerpos subversivos, a aquello que se le resiste.

Esta paradójica situación que revela la multiplicidad como condición ontológica del Universo Único, lleva a replantearse la idea misma de la “máquina humana” como “el principal salto tecnológico, el paso más importante en el desarrollo de las fuerzas productivas que tuvo lugar en el periodo de la acumulación primitiva” (Federici, 2010, p.201). Y es que la diferencia entre máquina y ser humano no es más que una división ilustrada, un antagonismo falso. En este tenor, no es que se niegue la creatividad humana, sino que se direcciona, al igual que se hace actualmente con la inteligencia artificial. Si bien es cierto que la razón instrumental moderna necesita hacer de la vida algo predecible, también es cierto que, si no se le resistiera, el conocimiento que se ha desarrollado sobre lo humano y lo natural no habrían tenido razón de ser. No hubiera existido la necesidad de desarrollar ningún dispositivo biopolítico, ninguna técnica contra la mujer o los súbditos coloniales. La modernidad-patriarcal-colonial se apropia del cuerpo y de la mente, de toda forma de resistencia, de todo acto creativo que se le enfrenta. Todo lo absorbe y lo integra. Más que reprimir, extrae.

Al “someter la vida colectiva a un ordenamiento impersonal, legalmente estatuido, en oposición a un ordenamiento personalizado y vinculado a las tradiciones” (Castro-Gómez, 2005, p.100), no se hizo realmente tabula rasa, sino que hubo una apropiación de aquello que se consideró valioso, de la misma forma que se hace el día de hoy. Es la resistencia lo que le permite a OGU especializarse, afinarse, volverse cada vez más sutil, ocultarse. Se transforma porque no es absoluto. Sin embargo, no se debe pensar en OGU como un opresor, sino como el poder mismo, en el sentido foucaultiano, es decir, como un conjunto de relaciones, las cuales forman cadenas (Castro-Gómez, 2007) de las que derivan estructuras como el capitalismo, el patriarcado, el racismo, el racionalismo. De esta forma, no se resiste a una ideología, sino a una forma de organización del poder (Deleuze y Guattari, 2005).

Se trata, afirma Castro-Gómez, de una condición heterárquica del poder en la que la vida social está compuesta por diferentes cadenas de poder, con lógicas distintas, pero parcialmente interconectadas, por lo que siempre se encuentran disyunciones entre los diferentes regímenes de poder (Castro-Gómez, 2007). No se puede, según el filósofo colombiano, separar las estructuras molares (la economía-mundo, la división internacional del trabajo, la explotación colonial de las periferias, etc.) y las estructuras moleculares (los afectos, la intimidad, la relación que los individuos establecen con ellos mismos y con otros) como si las segundas “fueran lógica y ontológicamente dependientes de las primeras” (Castro-Gómez, 2007, p.167). En una teoría heterárquica del poder como la de Foucault, son las prácticas de subjetivación, la producción de subjetividades, las que sostienen las estructuras molares (Castro-Gómez, 2007); al contrario, “los regímenes más complejos emergen siempre de los menos complejos y funcionan como “aparatos de captura”, apropiándose de relaciones de poder ya constituidas previamente en los niveles microfísicos para incorporarlas a su propia lógica” (Castro-Gómez, 2007, p.168).

Esto quiere decir que las heterarquías no tienen un nivel básico que gobierna sobre los demás, a diferencia de las jerarquías, “sino que todos los niveles ejercen algún grado de influencia mutua en diferentes aspectos particulares y atendiendo a coyunturas históricas específicas” (Castro-Gómez, 2007, p.170). Esto explica la doble condición de Burroughs, como no-ser en el Norte global, y como cuerpo privilegiado en las zonas coloniales. Esta yuxtaposición de regímenes de poder en un cuerpo permitía a Burroughs algo de juego, una capacidad para desplazarse por fuera de la mirada panóptica y más allá del control que se ejercía sobre él. El “hombre invisible” (Desautels, 2004, p.116), como lo llamaban en

Tánger, aprovechaba la integración disfuncional de los elementos de sistema para escapar de las redes de poder que buscaban integrarlo, ya sea como paciente de psiquiátricos, cárceles y centros de rehabilitación, o como hombre blanco, agente del colonialismo. Por supuesto que muchas veces fue atrapado, pero el control nunca es total y siempre hay líneas de fuga que permiten retomar la resistencia.

Estas redes de poder de las que Burroughs escapa constantemente no son formas de represión realmente, sino la forma “sólida” de OGU. Organizaciones que coagulan las relaciones de poder en provecho de unos cuantos “en una disimetría social, económica, política, institucional, etc., que inmoviliza por completo la situación” (Foucault, 2016, p.146). Esto es lo que, según Foucault, es llamado poder en un sentido estricto: relaciones de poder institucionalizadas (Foucault, 2016). Para Burroughs, la clase media y los agentes de la ley eran los principales enemigos, y los asociaba con la tiranía, la enfermedad, e incluso con formas de posesión viral. La institucionalización de estos enemigos derivaba en la burocracia, un cáncer que alejaba a la humanidad de su infinito potencial creativo y lo condenaba a ser huésped del *virus*, (Hume, 1999) OGU. Esta condición viral o cancerígena, implica la reproducción de una sola imagen a través de todas las células, acabando cualquier forma de alternativa (Hume, 1999).

Así mismo, el autor de *Naked Lunch* reconoce dos aspectos de OGU, uno masculino y uno femenino. El aspecto masculino es la adicción al control como violencia “male bureaucrats need the boost to their egos that bullying others gives them” (Hume, 1999, p.120). Se trata del placer derivado de la dominación, del sometimiento. Mientras que, en su aspecto femenino, la adicción al control se manifiesta a través de forzar a otros a actuar por su propio bien, “women bully other people not primarily for the ego boost but because they are convinced they know what is right and must force others to behave accordingly” (Hume, 1999, p.120). Estas formas de control le son particularmente ofensivas a Burroughs, pues intervienen en las elecciones que uno hace en su vida, sin afectar la de los controladores (Hume, 1999). No ganan otra cosa que control. Estos dos aspectos de OGU parecen hacer eco a las tecnologías de gobierno que reconoce Camilo Ríos en Foucault (Ríos, 2016), siendo las tecnologías de poder, aquellas que objetivan al sujeto, el aspecto masculino, mientras que las tecnologías del yo, aquellas que logran la subjetivación del sujeto, serían el aspecto femenino.

La adicción al control, tanto femenina como masculina, no escapa a nadie. No hay algunos adictos controlando a los no adictos, sino que atraviesa todos los cuerpos, es parte

constitutiva del virus que se ha alojado en las gargantas de todo ser humano. No es diferente al lenguaje, ni a la comunicación, ni a las relaciones sociales. De ahí que no se pueda hablar de éste en términos jerárquicos, pues fluye desde abajo. El poder es una droga para Burroughs, y no hay nadie que se salve de la adicción.

it is a mobile and localized field of relations, “self-producing”, “everywhere”, and “exercised from innumerable points” not because it can consolidate “everything under its invincible unity, but because it is produced from one moment to the next [...] in every relation from one point to another”. Power is decentralized and relational, a strategy performed through a variety of social and political practices in society. As such, power is not “external” to or “outside” of social relations, but constitutive of and coextensive with them. (McDaniel, 2004, p.77)

De esta forma, la adicción es constitutiva del sujeto, no es algo que opere en su exterior sino, a través de él, a través de sus relaciones, a través del lenguaje. La droga-poder produce al adicto-sujeto, pues al ser la palabra-imagen es la materia misma con la que se constituye la realidad. El adicto y la droga son un binomio inseparable, no existen uno sin el otro.

Al hacer el símil ente el sujeto y el adicto, Burroughs no reduce al primero, sino enaltece al segundo. De la misma forma que el poder es creativo, el adicto también lo es. En su *hermenéutica de sí*, Foucault encuentra una forma de liberación que, lejos de las utopías absurdas que niegan toda forma de poder, se trata de asumir la creación de uno mismo (Foucault, 2016). Castro-Gómez señala que las heterarquías tienen un alto grado de indeterminación residual, proliferan en ellas “zonas grises o agujeros negros que escapan al control y que no son funcionales al sistema” (Castro-Gómez, 2007, p.171), y es en ellas donde el adicto ejerce el poder de forma disruptiva. Es ahí donde se revela la doble naturaleza de la droga, la cual puede llevar tanto a un *viaje* que desestructura la realidad, llevándola a sus unidades básicas de forma que puedan ser reconfiguradas por fuera del sistema, como a la perdición de aquel que rinde su poder creativo a la subjetivación por otro. Es un juego peligroso en el que puede surgir el adicto-como-sujeto o el adicto-como-objeto, el adicto que usa la droga para crear la realidad, o el adicto que consume la realidad, el adicto que forma parte de MU o el adicto que forma parte de OGU.

El problema del adicto, para Burroughs, es que es *hablado-por-el-control*, no hay alternativas, uno no es más que la piel sobre la que se imprime la pregrabación, condenado a la linealidad del texto-OGU. Realmente, el control ni siquiera necesita instituciones

disciplinarias, al menos no en la medida en que fueron necesarias durante las primeras etapas de la modernidad. Las denominadas *sociedades de control* (Deleuze, 1999, Burroughs, 2005) “subsume every aspect of experience so that the object of these institutions is life itself” (Morelyle, 2004, p.79). Ya no se trata de pasar de un encierro a otro, sino de un *continuum* en el que nada concluye, pues más que formar sujetos, se trata de procesos de modulación e integración. Como señala Castro-Gómez, haciendo referencia a las reflexiones de Deleuze, “[l]a dominación ya no opera normalizando la subjetividad mediante el confinamiento de los individuos, sino modulando sus deseos en espacios abiertos” (Castro-Gómez, 2010, p.212), es decir, se trata de “un gobierno sobre la organización de los afectos y deseos” (Castro-Gómez, 2015, p.240). De esta forma se ejerce un “control sin vigilancia” (Castro-Gómez, 2010, p.214) “a través de la libertad” (Castro-Gómez, 2010, p.216).

Ya no se opera por reglamentación estatal, sino a través de la regulación sobre un “medio ambiente”, ya no se legisla sobre el *quehacer* sino que se busca *dejar hacer*, permitir que cada uno encuentre y asegure para sí un lugar en el mercado (Castro-Gómez, 2010). En lugar de encerrar en una posición específica al individuo, se le forza a vivir peligrosamente y convertirse en un *empresario de sí*, “capaz de reinventarse constantemente y de gestionar su propio capital humano” (Castro-Gómez, 2010). De ahí que ya no se hable, como en las sociedades disciplinarias, de encierros, sino de *formación permanente* (Castro-Gómez, 2010). En las sociedades de control, los individuos no son gobernados contra su voluntad, sino, como se mencionó en el párrafo anterior, a través de su libertad, en el espacio abierto (Reith, 2004). Razón por la cual, como señala Debord sobre la *sociedad del espectáculo*, “por primera vez en la historia, se halla superado el viejo problema de saber si la masa de los hombres realmente ama la libertad: pues ahora se verán forzados a amarla” (Debord, 2007, p.18).

Sin embargo, este hombre al que se invita a vivir en libertad, ya es en sí “el efecto de un sometimiento mucho más profundo que él mismo” (Foucault, 2015, p.39). Una “esencia” lo habita, un “alma” diría Foucault en *Vigilar y Castigar*, la cual, “es una pieza en el dominio que el poder ejerce sobre el cuerpo” (Foucault, 2015, p.39). El hombre que se libera es el resultado de la producción de subjetividad capitalística, la cual individualiza el deseo e instaura un fenómeno de identificación “que se presta a toda suerte de manipulaciones por parte de los equipamientos capitalísticos” (Guattari y Rolnik, 2005, p.274). A través de “diversos procesos de integración y normalización” (Guattari y Rolnik,

2005, p.53). La libertad se convierte en “ser uno mismo”, en no permitir que nada intervenga con la libre expresión de una “esencia”.

En sus conferencias sobre *el origen de la hermenéutica de sí*, en Dartmouth, Foucault señalaba que “para el gobierno de la gente en nuestras sociedades cada uno debiera no sólo obedecer, sino también producir y hacer pública la verdad sobre sí mismo” (Foucault, 2016, p.46) como forma de salvación, de lo cual da testimonio la importancia del examen de conciencia y la confesión en el origen de estos procedimientos (Foucault, 2016). Este *sí mismo* se convierte en la superficie sobre la que se implementan técnicas de gobierno que permiten, en lugar de imponer la propia voluntad a otras personas, utilizar la conducción de sí de la gente con un objetivo de dominación (Foucault, 2016). En palabras que podrían ser de Burroughs, el control ha adoptado una cualidad principalmente femenina. Guattari y Rolnik advierten sobre el vínculo entre identidad y reconocimiento. Utilizan el ejemplo del policía que pide el documento de identidad de alguien para poder reconocerlo socialmente (Guattari y Rolnik, 2005). Para estos autores, la identidad es un concepto profundamente reaccionario (al igual que cultura), pues propaga “modos de representación de la subjetividad que la reifican y que con eso no nos permiten dar cuenta de su carácter compuesto, elaborado, fabricado, de la misma forma que cualquier mercancía en el campo de los mercados capitalísticos” (Guattari y Rolnik, 2005, p.88). De hecho, para Adorno, la identidad es una forma de objetivación, pues es una expresión del fetichismo de las mercancías que predomina en las sociedades occidentales (Adorno en Walsh, 2004), y que “through the abstract mechanisms of the market—and in particular through the commodification of labor—identifies what is not merely quantitatively unequal but qualitatively incommensurable” (Walsh, 2004, p.70). De esta forma se establecen posibilidades preestructuradas y se elimina el acto creativo. Si se es algo se tiene que actuar de cierta manera. Por ejemplo, si alguien se identifica como feminista, como roquero, como contracultural, como mexicano, como mujer burguesa, como padre de familia, tiene que actuar conforme a ciertos límites. Si no se está dentro de esos límites, se está loco, se es delincuente, se está mal, se es malo, se está desviado, se es falso. OGU, o como lo llaman Guattari y Rolnik, *el orden capitalístico*

produce los modos de las relaciones humanas hasta en sus propias representaciones inconscientes: los modos en los cuales las personas trabajan, son educadas, aman, fornican, hablan... y eso no es todo. Fabrica la relación con la producción, con la naturaleza, con los hechos, con el movimiento, con el cuerpo, con la alimentación, con el presente, con el pasado y con el futuro —en definitiva, fabrica la relación del hombre con el mundo y consigo mismo.

Aceptamos todo eso porque partimos del presupuesto de que éste es «el» orden del mundo, orden que no puede ser tocado sin que se comprometa la propia idea de vida social organizada. (Guattari y Rolnik, 2005, pp.57-58)

Así, este orden se constituye como la realidad del mundo, inclusive a nivel psíquico. Incidiendo “en los esquemas de conducta, de acción, de gestualidad, de pensamiento, de sentido, de sentimiento, de afecto”, así como “en los montajes de la percepción, de la memorización y en la modelización de las instancias intrasubjetivas” (Guattari y Ronik, 2005, p.57). En este sentido, la *libertad* de autoconstrucción se hace indistinguible del control (Murphy, 2004), pues los procesos de subjetivación capitalísticos se encuentran mediados por el mercado.

Como señala Castro-Gómez, siguiendo a Deleuze, el origen de las sociedades de control está relacionado con una profunda mutación del capitalismo (Castro-Gómez, 2010), en la cual, el elemento central deja de ser la producción de objetos fabriles y pasa a ser “la venta de servicios mediante el *marketing*, instrumento básico para las nuevas estrategias empresariales” (Castro-Gómez, 2010). Se pasa de un *régimen fabril* a un *régimen empresarial* en el que se opera, ya no sobre los cuerpos “repartiendo su multiplicidad en espacios cerrados para extraer de ellos un trabajo útil”, sino “sobre la *motivación* de los sujetos, abocados a un proceso de "formación permanente" conforme a estrategias de marketing” (Castro-Gómez, 2010, p.213), a través de las cuales son “controlados por los servicios que compran en el mercado y por sus hábitos de consumo” (Castro-Gómez, 2010, p.213). De esta forma, la empresa se convierte en el modelo de todas las relaciones sociales, por lo que no se busca en absoluto “la masificación y la uniformidad, sino la diversidad de los mecanismos competitivos y la multiplicación de la forma-empresa” (Castro-Gómez, 2010, p.215).

No se debe caer, como ya se ha advertido anteriormente, en la ilusión de opresores y oprimidos. Por supuesto que hay posiciones diferentes en las sociedades de control, pero nadie escapa al control. Como señala Sloterdijk, “no hay tal agente planificador, hay más bien cría sin criador” (Sloterdijk en Vásquez, 2009, p.8), más bien, podría agregar Burroughs, hay líneas de puntos coordinados sobre las que opera el control, “[s]ome move on junk lines through addicts of the earth, others move on lines of certain sexual practices and so forth” (Vernon, 2004, p.210). No hay más que la adicción. La adicción a que alguien piense por nosotros, que organice la producción y la vida social por nosotros. Caemos en la infantilización, dándole la espalda a “todo lo que tiene que ver con cosas

extraordinarias —como el hecho de hablar y vivir, el hecho de tener que envejecer, de tener que morir” pues “no debe perturbar nuestra armonía en el puesto de trabajo y en los lugares de control social que ocupamos, comenzando por el control social que ejercemos sobre nosotros mismos” (Guattari y Rolnik, 2005, p.56). Al apropiarse de la producción de subjetividad por el *Capitalismo Mundial Integrado* (otro nombre para OGU), éste “ha evacuado todo conocimiento de la singularidad” (Guattari y Rolnik, 2005, p.58). La subjetividad producida “no conoce dimensiones esenciales de la existencia como la muerte, el dolor, la soledad, el silencio, la relación con el cosmos, con el tiempo. Sentimientos como la rabia sorprenden, escandalizan. De la misma forma, una enfermedad incontrolable como el cáncer es algo que nos deja perplejos. Lo mismo se produce con respecto de la vejez” (Guattari y Rolnik, 2005, p.58). Como señala Debord, quedamos como espectadores (o como diría Burroughs: adictos) en beneficio del objeto contemplado (que es resultado de nuestra propia actividad inconsciente), los gestos ya no son nuestros, sino de otro que nos representa, y cuanto más aceptamos reconocernos en esa representación, menos comprendemos nuestra propia existencia y nuestro propio deseo (Debord, 2007). En este tenor, Burroughs sentencia: “And what does the money machine eat to shit it out? It eats youth, spontaneity, life, beauty, and above all it eats creativity” (Burroughs en McDaniel, 2004, p.132).

Sin embargo, no se trata de una simple representación, ni de una ideología, sino de la modelización de comportamientos, sensibilidades, percepciones, relaciones sociales (Guattari y Rolnik, 2005). Se trata de la producción de subjetividades, colectivas, individuadas, maquínicas que hablan sobre modos de expresión que pasan tanto por el lenguaje como por las más variadas semióticas” (Guattari y Rolnik, 2006, p.270). El *reality film* -el texto, la palabra-imagen, el virus, OGU, el Capitalismo Mundial Integrado, las sociedades de control, del espectáculo-, es una *totalidad imaginada* que, más allá de ser una serie de palabras-imagen, es la condición general en la que estamos inmersos, es el horizonte material de nuestra existencia (Murphy, 2004). Nuestra libertad de decisión queda enmarcada por este *reality film*, privada de cualquier acción genuina (Murphy, 2004).

Para Burroughs, hablar del *reality film* es hablar de las ofuscaciones que ofrece debido a la omnipresente mediación de la “realidad” (Shneiderman y Walsh, 2004). Lo que nos llega a través de los medios de comunicación, de la familia, de todos los equipamientos que nos rodean, casi no son ideas, ni la transmisión de significaciones, ni modelos de

identidad o identificaciones, sino “sistemas de conexión directa entre, por un lado, las grandes máquinas productoras y de control social y, por otro, las instancias psíquicas, la manera de percibir el mundo” (Guattari y Rolnik, 2006, p.84). Como señala la *Cybernetic Culture Research Unit*, el poder opera de manera más efectiva, no a través de la persuasión, sino al delimitar lo que es posible experimentar (Cru, 2004), y desear. Para Burroughs la dimensión temporal de la experiencia es fundamental, pues al garantizar su linealidad, el *reality film* se convierte en el Universo Único, una línea sin bifurcaciones, determinada y determinista en la que el presente está atrapado entre un pasado y un futuro invariables. “That is why time is a “prison” for humans” (Cru, 2004, p.282).

Debord, quien fue contemporáneo de Burroughs, coincidía con este último en que el *espectáculo*, “no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Debord, 2007, p.25), regida por una *política de la visualidad dominante*, la cual puede ser resumida en la expresión de Nicholas Mirzoeff: “moveos, aquí no hay nada que ver” (Mirzoeff en Martínez, 2017, p.265), que hace referencia a no mirar a las mediaciones. Si las imágenes tienen esta fuerza, señala Martínez Luna, es porque funcionan como vehículos “para la construcción de identidades y comunidades en la realidad social a través de su adecuación a los modelos normativos de la globalización” (Martínez, 2017, p.265). Los medios de comunicación forman parte fundamental de este proceso. A través de ellos se impone una realidad, un *sacanning pattern* como lo denomina Burroughs (Murphy, 2004), que no es otra cosa que un autorretrato del control, de OGU, con el cual suprime cualquier otro camino, cualquier otra realidad.

Este autorretrato del control es un proceso individualizante, en el que el dispositivo, lejos de contener el goce, ese impulso colectivo por experimentar la vida buena, “lo regula y lo pone a circular como “momentum” deseado y promovido, y sanciona el no-goce” (Ríos, 2016, p.237), y lo convierte en un aspecto individual, vinculado a la idea del *empresario de sí*, sobre el que recae la responsabilidad directa de cualquier falta de goce. En una sociedad mediada por el mercado, en la que el sujeto económico es el individuo en perpetua competencia por la acumulación de capital, se establece “una relación compleja entre la regulación del goce, el funcionamiento de la tarjeta de crédito y la deuda” (Ríos, 2016, p.237). Ya no se trabaja, como en otros tiempos, para después gozar, sino que ahora se trabaja “para costear el goce permanente y para seguir gozando: tal es el sistema de crédito” (Ríos, 2016, p.237). Como señala Deleuze, no estamos encerrados, sino

endeudados, por lo que el control no sólo abarca lo fijo, sino la variación también. (Deleuze, 1999).

Edward Desautels afirma que donde hay mercados hay control (Desautels, 2004). O quizás podríamos decir que, donde hay control, hay mercados, pues lo que cambia históricamente no es "la economía" (como si fuese un ámbito "real", "infraestructural", que soporta los cambios de la sociedad entera), sino las técnicas de gobierno económico" (Castro-Gómez, 2010, p.222). Ante la crisis del encierro, surgen nuevas formas de control al aire libre, de entre las cuales, la más eficiente, la que se encuentra en el eje del capitalismo contemporáneo, es el *marketing* (Deleuze, 1999).

Un mercado se conquista cuando se adquiere su control, no mediante la formación de una disciplina; se conquista cuando se pueden fijar los precios, no cuando se abaratan los costes de producción; se conquista mediante la transformación de los productos, no mediante la especialización de la producción. La corrupción se eleva entonces a una nueva potencia. El departamento de ventas se ha convertido en el centro, en el "alma", lo que supone una de las noticias más terribles del mundo. Ahora, el instrumento de control social es el marketing, y en él se forma la raza descarada de nuestros dueños. El control se ejerce a corto plazo y mediante una rotación rápida, aunque también de forma continua e ilimitada, mientras que la disciplina tenía una larga duración, infinita y discontinua. (Deleuze, 1999, p.284)

Un ejemplo de esta transición a las sociedades de control es el tiempo de ocio, el cual, como señala Debord "no es de ninguna manera liberación en el trabajo ni liberación de un mundo conformado por ese trabajo" (Debord, 2007, p.33). Aunque se puede afirmar que el tiempo libre fue un resultado no planeado del desarrollo del capitalismo industrial y sus necesidades -como el desarrollo tecnológico y la necesidad de gente educada para el manejo de dicha tecnología- (Pérez, 2009), no se tardó en generar dispositivos de control que respondieran al no-encierro. Como se mencionó anteriormente, el cambio en las formas de gobierno trae cambios en el sistema económico, con lo que el gobierno al aire libre a través de la gestión del deseo se convirtió en una nueva forma de capitalismo centrada en el marketing, haciendo del ocio un lugar para la extracción de valor. La aparente multiplicación de roles y objetos a elegir no es más que la banalización de la sociedad moderna, dominada por el espectáculo y el consumo (Debord, 2007). Mercado y comercio aparecen como garantes de las libertades individuales (Vattimo y Zabala, 2012), el consumo como valor último de la sociedad neoliberal. No importa qué se elija, siempre

se elige el mismo sistema, el mismo mundo, siempre se elige a OGU. OGU es el último objeto, o todo objeto es una manifestación de OGU, es todo/lo único que se consume.

Esto no quiere decir que haya quedado atrás otra de las manifestaciones de OGU: las sociedades disciplinarias. Es importante tener en cuenta lo que solía señalar Foucault, una forma de gobierno no suple a la otra, la complementa, entra en los espacios que la otra no abarca (Foucault, 2007). Instituciones como la religión y la familia, fundamentales para el disciplinamiento de los cuerpos y las principales formas de “herencia del poder de clase, y por lo tanto de la represión moral que ellas aseguran, puede combinarse como una misma cosa con la afirmación redundante del disfrute de este mundo, que precisamente se ha producido comoseudodisfrute que esconde la represión” (Debord, 2007, p.46). La insatisfacción resultante de esta aparente contradicción es suelo fértil para la individuación y gestión del deseo.

No obstante, las sociedades de control implican una interiorización del poder, *a shoot of junk*, diría Burroughs, que ha transformado las formas de gobierno. Foucault señala que debe tenerse en cuenta “los puntos donde las tecnologías de dominación de unos individuos sobre otros apelan a los procesos por los cuales el individuo actúa sobre sí mismo; y a la inversa, los puntos donde las técnicas de sí se integran a estructuras de coerción y dominación” (Foucault, 2016, p.45). En las tecnologías neoliberales de las sociedades de control el objetivo es “la autorregulación de los sujetos. Hacer que cada uno pueda gobernarse a sí mismo, asumir plena responsabilidad por sus propias decisiones, tomar control de su propia vida” (Castro-Gómez, 2010, p.225). En este sentido, la biopolítica neoliberal ya no se ancla en el aspecto biológico de la especie, sino en la obediencia a una racionalidad economicista pragmática, es decir, el “gobierno de sí mismo conforme a criterios económicos” (Castro-Gómez, 2010, p.225).

Ahora, gobernar a la gente, advierte Foucault, “no es una manera de forzarla a hacer lo que quiere quien gobierna; siempre hay un equilibrio inestable, con complementariedad y conflictos, entre las técnicas que se ocupan de la coerción y los procesos mediante los cuales el sí mismo se construye o se modifica por obra propia” (Foucault, 2016, p.45), por lo que el control nunca es absoluto. Deleuze señala que “en todo sistema social hay siempre líneas de fuga y encallamientos para impedir esas fugas, o bien [...] aparatos incluso embrionarios que las integran, que las desvían, las detienen, hacia un nuevo sistema que se prepara” (Deleuze, 2002, p.342). Sin embargo, en el capitalismo, las líneas de fuga son las condiciones de su ejercicio, no simplemente

dificultades sobrevenidas (Deleuze, 2002). El neoliberalismo se constituyó sobre la normalización de la transgresión “vía configuración de los escenarios y de los mecanismos que ante cualquier tipo de transgresión [reaccionen] ya no eliminándola sino absorbiéndola, incorporándola y plegándola a su racionalidad, para centrifugarla en los circuitos del mercado” (Ríos, 2016, p.236).

El control se impone violentamente sobre el cuerpo, convirtiéndolo en un objeto a ser colonizado, intervenido, apoderado. En *Naked Lunch*, los *latah* se adhieren a las personas e, imitando sus todas sus expresiones, succionan a la persona del cuerpo, dejándolo como una marioneta (Burroughs, 2006). Para Burroughs, este proceso refleja la naturaleza sádica de la sociedad moderna “since everything exists by virtue of the fact that it is organized, by virtue of being an object, something to be used” incluyendo a los seres humanos (Vernon, 2004, p.210). Esta condición se ancla en la separación del cuerpo, el cual se constituye como la *Other Half*, la *otra mitad*. Un organismo separado adherido al sistema nervioso central, una exterioridad mecánica. Separación que reproduce el conflicto moderno entre la Razón y el Cuerpo, en el que la primera representa “lo mejor” y el segundo representa “lo más bajo” (Federici, 2010). No sorprende, pues, que la *otra mitad* sea la parte baja del cuerpo, “the seat of sexual energies and anal violence, which has become anal and violent, regressive, because it has been made Other” (Vernon, 2004, p.211). Así, el sexo y la violencia se expresan en un solo momento al que Burroughs llama *orgasmo-muerte* (Vernon, 2004). Un momento de clímax sádico en el que el Otro es tratado como objeto doliente y muriente. Es este el fenómeno de violencia del mundo moderno. Burroughs señala que el sexo y el dolor forman la identidad de la carne, haciendo del cuerpo el objeto desviado del sexo y objeto de dolor. Sin embargo, el acto sádico no radica en la mera objetivación del cuerpo, sino en que, al hacer de éste objeto de sexo y dolor, se implica que dentro del cuerpo hay un organismo consciente que los experimenta (Vernon, 2004). De aquí se desprenden el sexo y la tortura como las prácticas arquetípicas de objetivación del mundo, el *orgasmo-muerte* que hace del cuerpo (propio y ajeno) un objeto para el placer del sádico. De esta forma, se puede afirmar que OGU se manifiesta como goce sádico, que se reproduce a través del deseo en forma de placer. En realidad, la Razón de la modernidad capitalista nunca se ha separado del goce sádico de la relación sujeto-objeto que reina sobre el cuerpo. Suprimir la *otra mitad* no la suprime, pues el cuerpo no está realmente dividido. La aparente contradicción cultural del capitalismo entre los valores de ascetismo y autocontrol -asociados con la ética laboral protestante-, y

los valores asociados a una ética consumista -basada en el hedonismo y la gratificación instantánea- (Reith, 2004) se resuelve en un mismo placer de privar al cuerpo de cualquier acto realmente creativo, ya sea mediante el disciplinamiento, el control o la muerte. El *homo economicus* como sujeto neoliberal encuentra la expresión de su libertad en el consumo y la autorrealización mediante el consumo, al tiempo que se autolimita como expresión de su autocontrol. Esto quiere decir que el sujeto neoliberal sólo puede habitar un mundo hecho mercancía, un mundo que puede poseer, intervenir, colonizar, a cambio de dinero, con un cuerpo propenso a buscar el placer infinito en el consumo irracional, deseoso de consumir todo objeto. Por otro lado, como expresión de su razón, practica el autocontrol, no permite que reine la *otra mitad* irracional, limita el deseo, hace de su cuerpo un objeto de gestión o de disciplina. En este sentido, el sujeto neoliberal es un sujeto sádico, que siente placer al controlar un objeto doliente.

Para el deseo sádico todo es un objeto doliente, tanto seres vivos como inanimados. Quién no ha golpeado alguna herramienta que no sirve, como castigo por no obedecer al uso que le damos. De hecho, se goza más cuando el objeto se resiste, pues se puede hacer uso de la violencia. Aquello que no ejerce resistencia pasa desapercibido, sólo aquello que se resiste produce el placer de su dominación. Como cuando el adicto vence la resistencia de la piel con su arpón, y siente el placer de la penetración violenta, de la violación, el *orgasmo-muerte*.

Lo paradójico de esta relación entre el sujeto y el objeto es que no hay un dominador. Para que hubiera una relación entre un sujeto libre dominador y un objeto dominado, tendría que estar realmente dividido el cuerpo. Sujeto y objeto son resultado de la ilusión de una Razón separada del mundo, inalcanzable porque se encuentra más allá del cuerpo, más allá del mundo que transcurre, más allá de la historia: la *hybris* del punto cero. En realidad, “sujeto” y “objeto” sólo existen uno con relación al otro, de hecho, no existe un límite claro entre ambos, dado que todo objeto posee una subjetividad, y todo sujeto puede ser objetivado. Como señala David Graeber, todo acto creativo es resultado de un proceso de fetichización, en el que el objeto parece tener voluntad propia, mientras que el sujeto se rinde a esa voluntad (Graeber, 2001). La *otra mitad* sólo existe en relación con *esta mitad*, y no es más que una división simbólica. Somos nuestros propios controladores, y sólo existimos a través de esta falsa relación sujeto-objeto con el mundo. La misma existencia del *empresario de sí* es resultado de la falsa división sujeto-objeto, pues en un cuerpo sin divisiones, no hay diferencia entre *esta mitad* -la de la razón controladora-, y la

otra mitad -del cuerpo-objeto-. No hay un sujeto que gestione un objeto, sólo la ilusión de su existencia. En realidad, a pesar de que podríamos decir que el antagonista del empresario de sí sea el adicto -aquel que es incapaz de gobernarse-, es mirando a éste donde se revela la naturaleza ficticia del primero. Estamos en una sociedad que exige un autogobierno imposible, que nos exige control y libertad, que nos juzga por ser felices y por no ser felices, donde se nos pide medida, pero también consumo continuo. No se es empresario de sí o adicto, se es un adicto en busca de autocontrol. El empresario de sí es una exigencia, la adicción es lo real.

OGU necesita resistencia. El control necesita algo que controlar, ya sea mediante la droga, ya sea mediante la disciplina o la producción de subjetividades. El yonki es inherentemente resistencia, al mismo tiempo que es, inherentemente, la superficie de despliegue del control.

En las sociedades de control, el control del deseo se desplaza, de la disciplina -basada en una ética laboral protestante que tenía en su eje la relación razón-cuerpo-trabajo-, al control basado en la gestión del deseo y el marketing, -lo que demanda una ética del consumidor, pues ahora el eje se desplaza a la relación razón-cuerpo-mercancía-. Los espacios disciplinarios entraron en crisis por lo que la necesidad de control en el espacio abierto requirió la internalización de los dispositivos de gobierno, cuyo epítome es caracterizado por un movimiento del gobierno del acto al gobierno de la identidad, es decir, no el gobierno de lo que se hace, sino la producción de subjetividades particulares para gobernar quién se es (Reith, 2004). Porque es a través de las emociones y los pensamientos más profundos que se controla la libertad, así como la medida de su pérdida, pues siempre se está en riesgo de que el consumo descontrolado la erosione y socave (Reith, 2004). Esto significa, a nivel ideológico, “shaping identities that are capable of managing their freedom through self-government, and of controlling their consumption through sovereign action” (Reith, 2004, p.294). La pérdida de este control es entonces vista como una anomalía, el comportamiento adictivo se vuelve un problema de algunos individuos que requiere una intervención que los normalice. No se piensa en los comportamientos a nivel sistémico, sino que se categorizan a través del lenguaje médico, de forma que no se habla del trasfondo político del hacer humano, sino en categorías como sano-insano, normal-anormal. OGU no habla de política, sino de lo que es.

Aunque no fue sino hasta finales del siglo XX que el concepto de adicción comenzó a referirse a una amplia gama de “identidades desordenadas” relacionadas a un proceso de

gobierno y control más amplio en las sociedades neoliberales (Reith, 2004, p.290), la categoría ya hacía referencia a un vicio en la relación razón-cuerpo-mercancía. Este vicio ha sido codificado principalmente en términos médicos, como se mencionó en el párrafo anterior, ubicando la raíz del problema de consumo en el individuo, ya sea en condiciones netamente fisiológicas o biográficas. Aun cuando se ha llegado a pensar la modernidad como autodestructiva y autoescalvizante, como la condición de posibilidad de una *sociedad adicta* (Reith, 2004), la responsabilidad de enfrentar los vicios del sistema termina convirtiéndose en tarea individual. El deseo y el consumo son identificados como temas completamente personales.

La sociedad capitalista está fuertemente influida por la metafísica cristiana. En ella el deseo, el sexo y la tortura forman una triada inseparable. El deseo trae consigo excitación sexual y por lo tanto conduce al infierno, donde se es torturado por toda la eternidad. Al deseo se le debe controlar si se ha de evitar ese destino. Para Burroughs, la sociedad moderna intenta lograr ese objetivo mediante el control de la *otra mitad* (todo lo que no es racional). En las sociedades disciplinarias se trataba de dominar el deseo con una ética protestante que se servía de dispositivos científicos y morales para controlar el cuerpo y hacerlo productivo. En las sociedades de control, donde reina el mercado, se apela a una racionalidad economicista que, en un proceso freudiano, sepa suspender un placer inmediato para ganar un placer mayor más adelante. El buen consumidor no cae en el exceso, no consume compulsivamente, no se deja desbordar por el placer de hacerlo. Consume cuando es razonable hacerlo. Sin embargo, fenómenos como el *Black Friday*, o herramientas como los créditos, revelan una *sociedad adicta*, la cual, paradójicamente, fortalece el sistema a través del consumo excesivo y la deuda. El ser endeudado entra libremente en una relación asimétrica de poder, se sujeta a otro, privándose a sí mismo de la libertad. Ahora se mueve por necesidad. Es preso de su situación. No quiere decir que el consumidor razonable no sea beneficioso, sino que sabe gestionar la deuda, de forma que su vida queda sujeta a un consumo perpetuo siempre creciente, en su búsqueda por más placer. Son éstos últimos consumidores los que se preocupan por comprar productos socialmente responsables, por consumir alimentos que no engorden, por hacer yoga. Son los que quieren quitarle las consecuencias al exceso, tener una adicción sin síntomas.

El capitalismo neoliberal ofrece al *homo economicus* la posibilidad de experimentar múltiples placeres. Pareciera que, mientras reine la racionalidad económica, el ser humano puede alcanzar la felicidad a través de este sistema. Después de todo, un buen ingreso

económico y autocontrol financiero permiten ejercer racionalmente la libertad de consumo como expresión máxima de la libertad capitalista. Aquel que tiene dinero no encuentra resistencias, no hay límite para el placer. Sin embargo, a pesar de la aparente posibilidad de encontrar algún tipo de libertad a través del dinero, éste no es más que otro dispositivo de control. El neoliberalismo encontró una nueva forma de reprimir el deseo. Si durante el capitalismo industrial se reprimía el deseo a través del disciplinamiento de los cuerpos, en el capitalismo neoliberal se gestiona el deseo, se le lleva a agotarse en placeres ofertados a través del mercado. Para Deleuze el deseo es un proceso, un afecto, “es la individualidad que no pasa por el principio de individuación y se yergue como una singularidad expresable como un día, una estación, una vida. El deseo es acontecimiento, no cosa ni persona” (Deleuze en Torres, 2018, p.9). Se trata de una potencia de creación constante “no existe y sin embargo inyecta savia, suscita diversificaciones, inaugura líneas de fuga. Es un Cuerpo sin órganos a la vez biológico y colectivo que, cada vez que es detenido y cristalizado, ya es de otra índole” (Torres, 2018, p.10). El neoliberalismo detiene el deseo al ofrecer mercancías placenteras. El placer es el deseo ya socializado, ponderado, corrompido, vuelto hacia la tristeza y la insatisfacción (Torres, 2018). El deseo es la supresión de la representación, es el plano trascendental y de inmanencia, es un proceso de desterritorialización. Mientras que el placer es reterritorialización “cuerpo-organismo, palabra significativa, gesto congelado, mueca de la alegría y del dolor, calco de la vida” (Torres, 2018, p.9). Al hablar de deseo resulta incoherente hablar de modos de ser, pues se es un acontecimiento: hablar, comer, reír, amar (Torres, 2018). No es difícil identificar en el deseo el *Universo Mágico* de Burroughs (*MU*), siempre como potencia, como flujo, como campo de posibilidades, como “y”, no como “o”, el cual es reprimido por OGU mediante la oferta de mercancías placenteras. OGU integra a *MU* a través del placer. El poder y el placer conforman los ingredientes de la *mierda (junk, droga)* sádica de Burroughs.

Burroughs diría que todos estamos sujetos al placer, que existimos por el placer, por la inyección, por la dosis. Sólo así tomamos nuestra forma humana. Nadie soporta el vacío, el deseo puro y radical, la abstinencia de ser, de existir de forma reconocible, de confesar una verdad interna, de tener un modo de ser al cual adherirse y repetirse a sí mismos, ser lo *pregrabado* y ya, el deseo insaciable de una esencia, de una metafísica con la cual enfrentarse al nihilismo de la existencia. En la sociedad neoliberal, esa metafísica toma la forma de la mercancía, la fetichización toxicómana que busca el placer puro en el

consumo de un objeto. Un deseo neurótico, una necesidad que se instala junto al placer, y que suplanta al deseo; una necesidad disfrazada de deseo que busca un placer negativo. Giulia Sissa señala que Platón concebía el deseo humano “exactamente como un toxicómano lúcido ve su propia necesidad”, como algo despótico, ilusorio y mortal (Sissa, 2000, p.99). Este deseo, que no es de ninguna forma lo mismo que el deseo para Deleuze, pero que permite pensar la dicotomía deseo-necesidad que permea el planteamiento del *yonki*, es también similar al planteado por Lacan, como “perpetuo movimiento, trayectoria asintótica, búsqueda siempre decepcionante e incesantemente reiniciada” (Sissa, 2000, 166). En lo que sí coincide Deleuze con Platón y Lacan es en que ningún objeto sacia el deseo, y que su satisfacción no es desiderable, pues se anularía el motor de la existencia humana.

Para los *yonkis*, la droga es “el bienestar condensado, la felicidad líquida, la paz comestible”; a cambio de unas monedas, la felicidad puede llevarse en el bolsillo (Sissa, 2000, p.11). Ésta ya no se trata de “un estado imponderable, una sensación fugaz, un problema filosófico controvertido”, sino del efecto del consumo de una sustancia: “una respuesta práctica al problema del bienestar humano” (Sissa, 2000, p.12). En este sentido, las drogas no son objetos como los demás, ningún otro producto de consumo puede despertar el mismo deseo (Sissa, 2000). Nada se vende tanto en el neoliberalismo como la felicidad química. Como señala Sissa, las drogas son “demasiado perfectamente eficaces para nuestra tendencia al placer” (Sissa, 2000, p.14). Nuestro cerebro se empela a fondo para recibir la causa del placer, al punto de perder el interés por cualquier otra cosa (Sissa, 2000). La droga suple cualquier otro placer, se convierte en un anti-objeto que, como el dinero, “representa a todos los objetos sin poseer otro valor que sustituir esos objetos” (Vásquez, 2010, p.11). Es también el producto ideal, “la mercancía definitiva. No hace falta literatura para vender. El cliente se arrastrará por una alcantarilla para suplicar que le vendan... El comerciante de droga no vende su producto al consumidor, vende el consumidor a su producto. No mejora ni simplifica su mercancía. Degrada y simplifica al cliente. Paga a sus empleados en droga” (Burroughs, 2018, p.3). La mercancía adquiere cualidades demoniacas y devora todo con lo que entra en contacto: razón, voluntad y autonomía (Reith, 2004). “No estamos hechos para todo el goce de que somos capaces” (Sissa, 2000, p.14).

La droga es la mercancía perfecta porque no necesita gastos en publicidad, a diferencia de otras mercancías, ésta ejerce una atracción automática, atrapa al consumidor

a través de la necesidad. Qué no daría un director de *marketing* por lograr que su producto despierte esa necesidad absoluta hecha monstruo de la que escribe Burroughs. Una ansiedad sin retóricas, pura química (Sissa, 2000). Si la droga es el principal producto del capitalismo es por sus características físicas y sociales: es fácil de producir, se vende a precios altos, manteniendo, gracias a las faltas de regulación, costos de producción bajos, además de generar una clientela asidua sin la necesidad de hacer otra cosa que dar a probar el producto. Los costos sociales de esta supermercancía los vemos en cualquier lugar del mundo, ya sea la terrible violencia que se desata en los lugares de producción, la adicción entre consumidores, el enriquecimiento vulgar de empresarios y políticos que se convierte en el espectáculo que consumen las masas. Pero mientras no afecte el mercado, mientras se mantenga en los países invisibles, entre las poblaciones “menos civilizadas”, cualquier costo social es sólo una exterioridad del sistema. Y es esa misma población oprimida, explotada, desgastada, es la que compra el producto, la que compra el estilo de vida del producto, pero no sólo como estética, sino como conjunto de relaciones sociales que lo producen. Lo mismo se puede decir del sistema capitalista en el sentido amplio. Si hay un rechazo a cambiar nuestro sistema político-económico a pesar del cambio climático, la pandemia, la pobreza, la violencia, es porque somos adictos a los muchos o pocos placeres del capitalismo, porque, aunque sabemos que nos hace mal no podemos evitar necesitarlo, es nuestro punto cero, nuestro placer negativo. En consecuencia, aunque la droga no es otra cosa que un producto más del capitalismo, por más exitoso que sea, es el lugar perfecto para encontrar el rostro más profundo del neoliberalismo, no sólo a nivel metafórico, sino a nivel material también. Hablar del adicto y la adicción permiten comprender como trabajan las subjetividades neoliberales.

Pero ¿cómo comienza *la enfermedad*?, como la denomina Burroughs (Burroughs, 2018). Alain Ehrenberg señala que el consumo de droga obedece, aunque sea en un primer momento, a la “búsqueda de la sensación pura” (Ehrenberg en Sissa, 2000, p.31). Las razones posteriores varían, y muchas veces no tienen nada que ver con esa primera intención. Sissa recupera elementos de la literatura autobiográfica de toxicómanos famosos como de Quincey y Burroughs, y hace una cronología de la adicción. Al inicio existe un periodo de felicidad y búsqueda insistente del placer. El “descubrimiento de la euforia, de la relajación, de una plenitud vital inagotable conduce de modo natural a transformar el encuentro en una cita” (Sissa, 2000, p.18). Todo adicto, señala la filósofa francesa, comienza como un mero “experimentador de la química de la felicidad” (Sissa, 2000,

p.18). Durante este periodo más o menos largo, las drogas procuran la dulzura de la vida, dando la impresión de que una existencia así de plena es empíricamente posible siempre que exista autocontrol. Se comienza a desarrollar un hábito, aunque por una elección controlada (Sissa, 2000). Sin embargo, un día llega la pregunta “¿[p]or qué dejar para mañana la felicidad que puedo sentir hoy?” (Sissa, 2000, p.21). Aunque al principio la poca frecuencia lo oculta, no hay periodos sin droga. Se consume cada vez que es necesario, cada vez que la duración de su efecto disminuye. Lo que al principio podían ser semanas pasa a no poder ser ni siquiera horas. Uno aumenta las dosis en función a la duración decreciente del efecto, se adapta al *tempo* de la droga, que siempre va *crescendo* (Sissa, 2000). El placer, que ahora se ha convertido en necesidad, disminuye con el tiempo. Se origina una desproporción, aumenta la necesidad de placer para evitar el sufrimiento de la falta, mientras disminuye la eficacia de la molécula. El cuerpo se convierte en un receptor insaciable. Esta experiencia lleva a Burroughs a plantear que todo placer no es más que alivio (Sissa, 2000).⁴²

En las novelas *El almuerzo desnudo* y *Yonqui* el cuerpo de los personajes es el lugar de recepción del virus de la droga. El deseo se instala allí y hace que este busque e ingiera dosis cada vez más altas de sustancia adictiva. Se trata de una avidez orgánica y totalmente visceral. El adicto ya no obedece a sus propios impulsos sino a los impulsos de la droga, al tiempo de la droga. El cuerpo está atrapado en la dispersión de la conciencia y empieza a disolverse, a evaporarse, en el camino de las adicciones. (Reina-Gutiérrez, 2014, p.97)

Tanto el adicto como el endeudado pasan su tiempo luchando por llegar al punto cero. Viven en la escasez perpetua, en la necesidad absoluta. Han perdido el control de sus vidas. Adicción y deuda son los grandes riesgos del *homo economicus*, del consumidor libre y racional, siendo la primera, en muchas ocasiones, causa de la segunda. Como afirma Reith, “there are a potentially infinite number of situations and substances that can catch the consumer unawares and undermine agency” (Reith, 2004, p.296). La mercancía se convierte en una amenaza al mismo tiempo que es un satisfactor (Vernon, 2004, p.213), y quizás represente una amenaza mayor a lo que pensaba Reith. Para Burroughs el *producto* constituye la realidad misma (Morelyle, 2004), tanto su creación material como sus subjetividades asociadas, dan forma a la vida del consumidor. La adicción consta, no sólo de la necesidad de un producto, sino de la necesidad de una realidad, de una identidad.

⁴² Me recuerda a la *enfermedad holandesa* del extractivismo en la que, mientras más materia prima pones en el mercado, menos valor tiene, y por lo tanto se necesita sacar más y a menor costo de extracción, lo que implica más trabajo peor pagado

Como escribe Morelyle, hablando del trabajo de Burroughs, “junk, like power, is everywhere and nowhere, a modulated space without a circumference or a middle, and as such, one ‘becomes addicted’ to power-as-addiction, dependent on it not only for one’s understanding of the world, but for one’s sense of self as well” (Morelyle, 2004, p.81). El sujeto de las sociedades de control es dependiente de las relaciones de poder que estructuran estas sociedades para su sentido de sí mismo: estructuras de conocimiento, regímenes de verdad, sistemas de palabra-imagen, “the very ‘facts’ that work in and through subjectivation” (Morelyle, 2004, p.80). La droga pasa a serlo todo, sin la *mierda* en la sangre “nada está en su lugar, ya nada funciona”, un piquete y todo vuelve al orden (Sissa, 2000, p.23). Lo cotidiano se convierte en un objetivo (Sissa, 2000).

Lo único que aporta la droga, según Burroughs, es un seguro contra la abstinencia. Ya no es causa de goce sino una forma de vida, una vida ““hipercotidiana”, que sirve para levantarse por la mañana, afeitarse, desayunar; en suma, para sobrevivir. Sirve para mantenerse en pie sin sentir los dolores de la ansiedad y para conservar el aspecto humano” (Sissa, 2000, p.26). Es el único objetivo. Una vez que uno ha desayunado droga, gracias a la droga, puede ir a buscar droga (Sissa, 2000). OGU es todo lo que hay y puede haber, y cada acción que se realiza lo perpetua. OGU es terriblemente adictivo, pues es el placer en sí mismo. Es el placer del hábito, el placer de vivir bajo la ley del producto. OGU es placer negativo, deseo imperioso, doloroso y continuo. Ansia insaciable de un cuerpo drogadicto que se vacía a medida que se llena. No hay satisfacción para una necesidad que se mantiene, y es que, como señala Burroughs, la necesidad es el verdadero placer, pues le da sentido a la existencia del *yonki*: todo se trata de conseguir la siguiente inyección. La droga actúa como ley, dejando el recorrido completamente trazado (Sissa, 2000). “El bienestar que da la droga es vivir según las condiciones que fija la droga” (Burroughs, 2018, p. 146).

Para Burroughs, el principio de la droga es cuantitativo y medible: cuánto más se toma, menos se tiene; cuanto más se tiene, más se toma y menos se tiene. A esta fórmula la llamó el *Álgebra de la Necesidad*, la cual establece la relación entre necesidad y cantidad, partiendo de la condición de *necesidad absoluta* del adicto. La intensidad del placer dependerá de la intensidad de la necesidad (Burroughs, 1996). Nadie conoce mejor el placer de una fumada que el fumador urgido por un cigarro. Para Morelyle, el *álgebra de la necesidad* rige las sociedades de control, funciona “as a kind of counterpoint, a sinister collaborator invested in the machinations of control: addiction to capital, addiction to

materialism, addiction to the media, even addiction to the ego, subjectivity and notions of “self” (Morelyle, 2004, p.74).

Para Jason Morelyle, la interpretación que hace Burroughs de la adicción proporciona un marco para comprender la configuración de la subjetividad en las sociedades de control, entendiendo *subjetividad* de la manera que lo hace Butler, como concepto para designar tanto el devenir del sujeto como los procesos de sujeción en sí (Butler, 1997). Foucault señalaba que la psicopatología desde el siglo XIX cree situarse y tomar sus medidas por relación a un *homo natura*, un hombre natural, o normal anterior a la enfermedad (Foucault, 1998), que más que una medida objetiva o medidor necesario, “enuncia un modelo sistematizado de reconocibilidad -de Identidad-, gracias al cual todos los demás pueden ser valorados, reglamentados y asignados a una definitiva posición social” (Braidotti, 2010, p.32) *Lo humano* se convierte en norma y funge como parámetro para la discriminación y la exclusión. Aparece el *sujeto universal*, “categórica y cualitativamente distinto de los otros sexualizados, racializados y naturalizados y en oposición a los objetos tecnológicos” (Braidotti, 2010, p.32). Este sujeto se ve a sí mismo como autónomo y proyecta su autonomía en áreas más amplias de la vida social (Luna-Fabritius, 2015, p.33), inclusive sobre los cuerpos de aquellos que no caen en la categoría de *humanos*. Cuando Foucault escribe que “[l]ibertad y razón tienen los mismos límites” (Foucault, 1998, p.77), hace una declaración que puede ser leída de diferentes formas y revelar diferentes contenidos. Mientras que el *ser humano* es racional y por lo tanto libre, aquel que no califica como humano no tiene razón ni libertad; o aquel que no es racional no es libre y por lo tanto no es humano.

En el caso del *yonki*, el fetichismo de la adicción disfrazado de patología, de pérdida de la razón-libertad, oculta las tensiones que emergen de la ambivalencia de la libertad como forma de control (Reith, 2004). Los problemas relacionados a la libertad se convierten en problemas de consumo, y llegan al *yo mismo*. En un sistema basado en el consumo, la idea de que el consumidor no sea libre es terrorífica, y debe ser desechada (Reith, 2004). La categoría de *adicto* permite trazar una línea que, al crear y separar el consumo irracional, crea el consumo racional. Las adicciones son “percibidas como símbolo de la desaparición del individuo kantiano, independiente y capaz de auto-gobernarse, ideal y objetivo último de la burguesía” (Luna-Fabritius, 2015, p. 32). Aunque, lo que comenzó como una relación específica con algunas sustancias, el desarrollo de nuevas técnicas de gobierno permitió expandir la categoría a cualquier forma de consumo

descontrolado. Al desplazarse la categoría de adictos, de grupos marginados a cualquier individuo “the potential field of addiction itself has expanded to include an increasingly large range of commodities and experiences that ever-wider sections of the population fear undermines their sense of personal agency, and threatens their very freedom as consumers” (Reith, 2004, p. 284).

La construcción de los discursos sobre la adicción y la creación de las *identidades adictas* es parte del proceso de constitución de sujetos, donde múltiples formas de poder, conocimiento y autoridad intersecan, creando nuevas formas de pensar y concebir nuevos tipos de personas. Desde el siglo XIX, estos procesos han involucrado nuevas formas de conceptualizar críticamente a los consumidores, así como nuevas formas de forjar y controlar patrones de consumo (Reith, 2004). Así, se da una paradoja en la que, por un lado, se tiene la libertad de elegir, de elegir un estilo y una identidad de entre las opciones disponibles en el mercado, pero, por otro lado, se está obligado a moldearse uno mismo a esas subjetividades. De ahí que la libertad sea una obligación, pues no sólo se trata de la autorrealización del individuo sino del gobierno de sí mismo (Reith, 2004). El adicto es el que falla en la gestión de su libertad, renunciando a atributos cruciales como la autonomía y la capacidad de elegir (Reith, 2004). Lo que menciona Castro-Gómez sobre el adicto a las drogas en su *Historia de la gubernamentalidad*, puede ser dicho sobre cualquier adicto: es “alguien que ha usado mal sus competencias, que no ha sabido ser "empresario de sí mismo" y ha emprendido un "riesgo" no calculado racionalmente. Optó por correr un riesgo para obtener un beneficio, pero utilizó mal sus propios recursos” (Castro-Gómez, 2010, p.217).

The figure of ‘the addict’ was characterized as a deviant identity; one that was lacking in willpower, and whose consumption was characterized by frenzied craving, repetition and loss of control. These individuals had failed to manage the new relations required by consumer modernity – rather than enriching their lives with moderate consumption, they were being overwhelmed and even destroyed by immoderate impulses. The fear of loss of control returned to the original meaning of addiction as literal enslavement. (Reith, 2004, p.286).

Esta categoría no sólo es descriptiva, sino que tiene efectos en el sujeto, es una identidad a la que uno se adscribe, adoptando las normas, los deseos y los límites de ésta. El ejemplo más claro está en las organizaciones del tipo Alcohólicos Anónimos, cuya filosofía radica en la identificación personal y pública con la identidad de adicto, cuya naturaleza es el consumo en exceso y la imposibilidad de cambiarlo. Lo paradójico es que estas formas de control que producen al adicto también tratan de regresarlo a un estado de

“normalidad” a través de trabajos basados en la reestructuración de la subjetividad y el desarrollo de autocontrol y agencia, que buscan restaurar al individuo a un estatus de *consumidor capaz de gestionar su libertad*, de forma que pueda ser subyugado por ésta (Reith, 2004). Lo paradójico es que producen una identificación con la categoría de adicto, dejando al individuo en una condición de dependencia al control. Una forma de autogobierno pasivo, en el que se deja el control al Gran Otro. Sólo cuando el individuo habla de sí mismo como adicto, es adicto.

Aunque el concepto de adicción se ha extendido en su uso clínico, moralmente sigue habiendo distinciones. No es lo mismo el adicto a las compras que el adicto a la heroína. Uno es víctima del deseo desenfrenado, un impulso común a cualquiera, de ahí la necesidad de autocontrol, pero el que consume psicoactivos pierde la razón, elige la locura, y, por lo tanto, es propenso al crimen. La adicción, al extenderse con la patologización de la sociedad se convierte en un riesgo, una condición en la que cualquier ser libre puede caer, es un desborde del deseo, mientras que el consumo de drogas conlleva un vínculo con el mundo criminal, por lo que sólo el Otro implica un riesgo. Se puede decir del *yonki*, lo mismo que Foucault dice del loco: es un extranjero en su propia patria, responsable de su condición (más en el caso del *yonki*), por lo que se le asigna una culpabilidad moral, “convertido en Otro, extraño a la similitud fraternal de los hombres entre sí” por una condenación ética (Foucault, 1998, p.112)

Realmente, el consumo fue tolerado por un largo periodo en los Estados, que no mostraban ninguna oposición a que las élites experimentaran con sustancias psicoactivas (Luna-Fabritius, 2015), fue hasta que su uso se extendió entre las *clases problemáticas* (Vattimo y Zabala, 2012) que se convirtieron en sustancias restringidas. Burroughs habla del imaginario del contagio que existe alrededor de la droga, el cual no sólo se vincula a la sustancia, sino que responde a una inquietud derivada la migración⁴³ en un contexto de inseguridad económica. Acercarse a los extranjeros toxicómanos podía contagiar la adicción. Así, raza y toxicomanía permanecían en relación cercana, no solo como condición corporal, sino como repositorios para los temores políticos y económicos (Reith, 2004). La noción de adicción vinculada a la toxicomanía como pérdida general de control fue asociada a comportamientos “problemáticos” de grupos sociales específicos. La voluntad y el autocontrol de la clase obrera, las mujeres y los migrantes era considerada

⁴³ Es importante recordar que la migración aumentó en la posguerra, y como forma de control social, se asoció al migrante con la droga y la criminalidad, haciendo del “problema” de las drogas un problema étnico.

débil, por lo que sus prácticas de consumo eran percibidas como inherentemente disruptivas (Reith, 2004). Sin embargo, el mercado de las drogas ha ido en constante aumento desde el siglo XVIII, siempre vinculado a las necesidades de las élites, que se benefician de la existencia de este mercado (Luna-Fabritius, 2015).

El problema de la toxicomanía viene vinculado a la pobreza, a la otredad y a los problemas que le generan a la ciudad. Ahí se exhibe la decadencia social producida por la caída del hombre que no ha podido soportar su libertad, de aquel que, al no ser un ser humano racional, no llega a ser humano. Es el lugar del vicio, del crimen mismo anterior a su consumación. Como acusaba Brissot de Warville, “los vicios son a las costumbres lo que los crímenes son a las leyes, y el vicio siempre es el padre del crimen; es una raza de monstruos que, como en esta espantosa genealogía del pecado descrita por Milton, parecen reproducirse los unos a los otros” (Warville en Foucault, 1998, p.84). Hay una vecindad genealógica en la subhumanidad. Se trata de monstruos que desafían las leyes naturales y las leyes del sistema jurídico.

Existe, por supuesto, toda una estrategia de seguridad diseñado para mantener bajo control a los drogadictos. Desde las guerras contra el narcotráfico, hasta la criminalización de sustancias y usuarios. Como resultado las poblaciones subalternas terminaron siendo las afectadas, al ser consideradas identidades problemáticas. En Estados Unidos, principal promotor del prohibicionismo por alrededor de un siglo, la prohibición del opio apareció con la llegada de los migrantes chinos, el avance económico de la comunidad afroamericana en el sur durante la posguerra dio como resultado la prohibición de la cocaína, en el norte, el crecimiento demográfico y la adquisición de poder de los migrantes europeos resultó en la prohibición del alcohol en 1919, y en el sudeste, la presencia de los braseros mexicanos inició la criminalización de la marihuana en 1937 (Luna-Fabritius, 2015).

Categorizar a los individuos, los adhiere a una identidad, les impone una ley de verdad que deben reconocer y que los otros tienen que reconocer en ellos (Giraldo, 2006). En el caso del adicto a las drogas, además de una negación de su libertad y de su posibilidad de transformarse, sucede lo que advertía Simone Weil,

Aquel que obedece, aquel cuyos movimientos, penas y placeres están determinados por la palabra de otro, se siente inferior no por accidente, sino por naturaleza. En el extremo contrario de la escala, el otro se siente igualmente superior, y estas dos ilusiones se refuerzan una a otra.

Es imposible al espíritu más heroicamente firme conservar la conciencia de un valor interior cuando esa conciencia no se apoya en nada exterior. (Simone Weil, 1937, p.4)

Burroughs hace énfasis en la necesidad de que el sujeto no se dé cuenta del maltrato al que es deliberadamente sometido por un enemigo anti-humano (¿deshumanizante?). Éste debe sentir que merece el maltrato que recibe porque hay algo horriblemente malo en él (Roberts, 2004).

Lo evidente es que no hay nada malo, uno se vuelve drogadicto casi por casualidad. Burroughs escribe que nadie tiene la intención de ser drogadicto, sino que una mañana te despiertas “enfermo”. El momento del primer encuentro con la droga no es más que pura contingencia, el consumo cotidiano es una elección, y un día te transformas en otra cosa: “en un yonqui, literalmente un “desecho”” (Sissa, 2000, p.17). Para Guattari, estas adicciones son indispensables para la estabilización subjetiva, “sobre todo en los momentos de mayor competitividad. ¡Si uno no tiene al menos esta compensación, no tiene nada!” (Guattari en Reina-Gutiérrez, 2014, p.95). En este sentido, el consumidor deja de ser un contestatario y se convierte en un símbolo de hiperadaptación (Reina-Gutiérrez, 2014). Solo a través de la droga-poder, de la sustancia-subjetivación, se puede mantener una forma humana (Morelyle, 2004). Mucho del trabajo de Burroughs giró en torno a la paradoja del poder. Por un lado, el sujeto resiste continuamente al control, a la vez que depende de éste para constituirse como sujeto (Morelyle, 2004). Como menciona María Paula Sabogal, hablando de las subjetividades caníbales tratadas por Eduardo Viveiros, “[n]uestra necesidad de ubicarnos está mediada por la ilusión de tierra firme que pueda legitimar nuestras apreciaciones de la realidad. De esta forma, nos definimos y construimos una identidad que nos ubica y señala nuestro lugar en el mundo, y las fronteras de lo que podemos observar y conocer” (Sabogal, 2013, p.2).

Las advertencias de Burroughs en torno a lo que Morelyle llama *control/junk* (Morelyle, 2004) son advertencias contra la realidad, y el control sobre la temporalidad que ejerce la realidad a través de la repetición. *Junk* es OGU, es imagen, y la imagen del pasado moldea el futuro imponiendo la repetición a medida que el pasado se acumula y todas las acciones están pregrabadas y dopadas y no queda vida en el presente (Vernon, 2004). Sin embargo, esta advertencia se enfrenta al anverso del sadismo, con su fantasía de control, que es el masoquismo y su fantasía de ser controlado. La experiencia de la droga es el ejemplo perfecto de esta imagen, pues se trata de una condición pasiva, de receptor, un acto que no es un acto sino el objeto de uno, un cuerpo que espera la distribución de la

mercancía y está totalmente controlado por los mapas de distribución (Vernon, 2004). Se puede decir que el sujeto de las sociedades de control es sadomasoquista, goza al controlar un objeto doliente, y goza como objeto doliente. Hay placer en hacer obedecer la Ley y en obedecerla.

Burroughs da la clave para entender la subjetividad neoliberal cuando escribe que “[l]os drogadictos son enfermos que no pueden actuar más que como actúan. Un perro rabioso no puede sino morder” (Burroughs, 1996, p.3). Hay una adicción a la identidad (Morelyle, 2004), hay una adicción a OGU, se es OGU. La subjetividad es una forma de adicción al lenguaje, a la palabra-imagen, al virus. La adicción al “Yo” como un instrumento de control, “both of the phenomenal world by the “I” and of the “I” itself by the ideological structure of its socius” (Morelyle, 2004, p.74). El *control/junk* sella la objetivación del cuerpo, pues el adicto se dedica a llenar una necesidad, y utiliza el cuerpo como medio, como receptáculo pasivo de la droga. La clave, para Morelyle, es lo pasivo. La experiencia de la heroína consiste en la entrega a la penetración, por otro o por uno mismo. Satisface la necesidad de ser controlado, ser liberado de la carga de la creatividad, de iniciar acciones; es ser alimentado, incorporado, es ser convertido en consumidor. Burroughs dijo en una entrevista que, si las drogas no estuvieran prohibidas, serían el vicio perfecto para la clase media Americana, que, después del trabajo, podría llegar a casa a consumir enormes cantidades de imágenes del *mass media* (Vernon, 2004). Lo que no tomó en cuenta Burroughs es que no importa si es legal o no, la droga es ya el vicio perfecto y ampliamente extendido.

Para William Burroughs, el ser humano está definido por sus adicciones, tanto al poder como a la droga, lo que lo arrastra a un proceso de mutación hacia una forma posthumana (Reina-Gutiérrez, 2014). Los distintos modos de percibir la realidad dependen de las diversas maneras de vivir el cuerpo. Como señala Mandoki “la realidad es corporealidad pues el cuerpo precede y constituye todo sentido y toda *estesis*” (Mandoki, 2006, p.84). La adicción es, al final del día, un asunto estético, pues no es sólo “la repetición maquínica de un acto o de consumo sino que en torno a ella se configura una manera de existir, un estilo de vida; la adicción se convierte en un estilo de vida” (Reina-Gutiérrez, 2014, p.93). El mismo Burroughs afirma en *Yonqui*: “he aprendido la ecuación de la droga. La droga no es, como el alcohol o la hierba, un medio para incrementar el disfrute de la vida. La droga no proporciona alegría ni bienestar. Es una manera de vivir” (Burroughs, 2018, p. 22). Y los cuerpos narcodependientes pierden sus referentes comunes, se

desorganizan, dejan de ser el cuerpo estratificado de lo social para convertirse en una forma descoyuntada del organismo (Reina-Gutiérrez, 2014). Esta “imagen ectoplasmática del adicto refleja el virus de la droga que ha tomado el cuerpo” (Reina-Gutiérrez, 2014, p.101). Todo en él son fluidos que viajan por el interior de las venas, materia fluida que ocasiona goce. Gracias a ésta, la carne se corrompe y se derrama en líquidos y viscosidades grotescas, deformando y degradando el cuerpo. Algunos incluso traspasan el plano de lo humano y se ubican en la esfera de lo sobrenatural. Las fronteras entre ambos mundos se diluyen mientras el adicto se fantasmaliza, añorando el cuerpo perdido por la degradación (Reina-Gutiérrez, 2014). Entre más se desmaterializan más buscan apropiarse de un cuerpo que los retorne a la existencia. Esta búsqueda se puede comprender, de manera más amplia, como la búsqueda del toxicómano de reintegrarse al cuerpo social del que en su momento tomó distancia, recuperando sus elementos humanos. Burroughs escribe en *Naked Lunch*, a través del personaje de *El Somatén*: “soy un fantasma que desea lo que todos los fantasmas -un cuerpo- después del Largo Tiempo que estuve cruzando avenidas inodoras del espacio sin vida al no olor incoloro de la muerte” (Burroughs, 1996, p. 23).

Sin embargo, el adicto está lleno de agujeros por los que se derrama, y en su búsqueda de humanidad se perfora cada vez más. Está condenado a la subhumanidad, a la monstruosidad, a ser el Otro criminal de una sociedad que idealiza el binomio razón-consumo, al punto de encontrar en su relación el máximo de libertad. De ahí que, a diferencia del hombre ideal libre que se mueve por donde elige, el *yonki* vive en constante huida, “huir de la justicia que acorralla, huir de la ciudad que no permite los consumos, huir de los médicos que te delatan y de los delatores que te venden; huir de los centros donde te curan del virus de la droga, huir incluso de la droga, solo para volver a ella con mayor ímpetu” (Reina-Gutiérrez, 2014, p.93).

La subjetividad del toxicómano, a diferencia de la del adicto a cualquier otro producto legal, está formulada con la intención específica de resistir a las sociedades de control. Aunque está sujeta a ésta, no se encuentra cómoda y siempre trata de escapar de ella. Pues está consciente de que existen realidades alternativas a las impuestas por el control, a las cuales se puede acceder mediante la producción de subjetividades alternativas (Morelyle, 2004). El “yo alterado” o una nueva forma de subjetividad es representada por Burroughs, en el adicto-como-sujeto, el cual emerge como sujeto modulador directamente involucrado en los juegos de poder y control. Dicho sujeto se mueve constantemente *hacia*, pero nunca *más allá* de los límites, no solo de lo que constituye a las sociedades de control,

sino de lo que constituye la subjetividad. “The addict is a modulatory or ‘undulatory’ subjectivity that reshapes and reforms itself in a continuously shifting movement that can be seen in Burroughs’s shape shifters, in the oscillating perspectives and floating ‘authorial I’, in the decentralized network of control and junk itself” (Morelyle, 2004, p.83). Para el autor de *Yonqui*, si la subjetividad-adicción es el sistema contra al que tenemos que enfrentarnos, entonces la única herramienta que tenemos es la subjetividad misma. De ahí la importancia del *yonki* en sus reflexiones, pues es un sujeto constituido en los límites de las sociedades de control (Morelyle, 2004).

2.4 Cut-up: Un modelo de re-existencia

Para Burroughs, el adicto existe en un *reality film* sadomasoquista en el que el control-placer es la película, el material sobre el que se configuran las subjetividades. No hay nadie fuera del film, no hay nada fuera del film, lo único que existe son las grabaciones. De ahí que su dispositivo de re-existencia consistiera en cortar y pegar los fragmentos de la película, para crear nuevas realidades, llenas de subjetividades viscosas en constante mutación. Se trata de una forma de resistir al tiempo de OGU, de transfigurar su linealidad para liberar al espacio-cuerpo de la secuencia de la narración. Es la realización de la condición material de la ficción lo que le permite intervenir la realidad mediante el *cut-up*. De esta forma, el espacio deja de estar sujeto al tiempo lineal, y se convierte en *espacio mítico*, una partícula espacial caleidoscópica que se despliega mediante desplazamientos no lineales en el tiempo. Estas partículas de película, de texto-imagen, aparecen a través de los trabajos de Burroughs. Partículas de texto-imagen que se transforman al ocupar un espacio-tiempo distinto. En ningún momento se trata de abandonar el *reality film*. No hay una realidad alterna a la cual huir. Se trata de intervenirlo para transfigurararlo. Se trata de participar en la *guerra mágica*, de evitar el triunfo de las fuerzas que buscan monopolizar la realidad, de mantener lo *múltiple* sobre lo *único*. En este sentido, el libre flujo del deseo es imposible. El adicto necesita el placer de ser sujeto, de existir como una figura reconocible, humana. Existiendo en los márgenes, sin puntos de referencia sobre los cuales construir su cotidianidad, la droga se vuelve todo, se vuelve aquello que permite una cotidianidad, una forma, un motivo. Es la única forma de no desparramarse.

OGU es tiempo, señala Burroughs, un tiempo lineal y determinista que permite la existencia de un solo mundo, una grabación echada a andar. Por otro lado, MU es un tiempo no lineal, es el espacio mítico en el que no hay antes y después, causa y efecto, sino

relaciones complejas entre múltiples fragmentos de las grabaciones. El objetivo del *cut-up* era justamente encontrarse con estas relaciones complejas, dejarlas fluir, en lugar de tratar de diseñar realidades a base de voluntad personal. De esta forma, el vínculo con la droga deja de funcionar en términos de carencia, de necesidad negativa, para convertirse en productividad positiva. El deseo es insaciable, pero ya no en el sentido platónico de la vasija sin fondo, sino más cercano a la concepción de Deleuze, como fuga constante, como relación creativa con el mundo (Deleuze, 1995). Esto no lo convierte en una pulsión indiferenciada, pues el deseo es la producción constante de *algo*, más bien es constitutivo de las relaciones socioculturales, tanto con lo humano como con lo no humano. En consecuencia, no se puede pensar el deseo en términos individuales, sino como formación colectiva, pues no sólo éste es codificado en el campo social, sino que lo atraviesa tanto en prácticas inmediatas como en proyectos más ambiciosos. Es toda forma “de voluntad de vivir, de crear, de amar [...] de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores” (Guattari y Rolnik, 2006, p.255). El deseo es una potencia constituyente, mientras que el placer es su forma constituida. Su relación es como la de un río y una presa, mientras uno es movimiento, flujo, pulsión, el otro es el espacio que lo contiene, no como su antagonista sino como culminación contingente de un proceso.

El deseo que lleva a consumir sicodélicos es el deseo de *otra cosa*, el deseo de una experiencia *otra*, de una transformación. El problema es que no todos están preparados para el placer del viaje y corren el riesgo de que el deseo de otro mundo quede reducido a una experiencia placentera. El río fluye a la presa y ahí se diluye. Ahora, sin el placer que generan, quién sabe si estos seres sicodélicos (hongos, plantas, animales) tendrían el mismo atractivo. Se podría decir que son justamente sus efectos placenteros los que hacen de los seres de poder un medio de transformación social. El compartir experiencias llenas de amor, de cuidado mutuo, de solidaridad, en un estado de total vulnerabilidad genera comunidades cohesionadas por lazos afectivos que tienen como objetivo el bienestar colectivo. Por lo tanto, no se trata de una negación del placer, o de buscar la experiencia netamente placentera, sino de mantener vivo el deseo de transformación, por cualquier medio. La sicodelosis, el consumo por el consumo, más que efectos sicodélicos, tiene efectos narcóticos, y transforma la creatividad social en la búsqueda del placer individual.

El adicto se vuelve sujeto cuando se asume la condición maquínica del deseo, es decir, su condición productora, no cuando doma la adicción. Sólo así mantiene la *guerra mágica*. Asumirse como adicto que tiene que controlar su deseo es adscribirse a una

subjetividad determinada por los discursos sociológicos hegemónicos, que “han limitado históricamente la creación, la vitalidad, la autocreación” (Raffin, 2008, p.22), mientras que asumirse como máquina deseante lo mantiene en una condición “cuántica” en la que existen múltiples mundos desplegándose al mismo tiempo. Así, el deseo positivo en Burroughs permite romper con la linealidad del texto, y formar una suerte de hipertextos, con múltiples entradas, salidas, y órdenes (Vásquez, 2010).

Una multiplicidad es diferente de una esencia, las dimensiones que la componen no son ni propiedades constitutivas ni criterios de inclusión clasificatoria. Uno de los componentes principales del concepto de multiplicidad es, por el contrario, una noción de individuación como diferenciación no taxonómica, un proceso de "actualización de lo virtual" distinto de una realización de lo posible por limitación y refractario a las categorías tipológicas de la similitud, la oposición, la analogía y la identidad. La multiplicidad es el modo de existencia de la diferencia intensiva pura, esa "irreducible desigualdad que forma la condición del mundo". (Viveiros, 2010, p.102)

De esto no se desprende un nuevo individualismo disfrazado de singularidad, al contrario, Guattari y Deleuze enfatizan que al hablar de deseo y de subjetividad se habla de la “interacción de hechos individuales en el plano colectivo” que, en algunos contextos, puede individualizarse (Guattari y Rolnik, 2006, p.274). Los filósofos franceses hacen un símil con la *lengua* y el *habla*, en la que la segunda es un punto singular de la primera. De la misma forma, la subjetividad y el deseo son una creación colectiva, como la lengua, que se expresan singularmente (colectiva o individualmente) como el habla. En términos burroughsianos podríamos hablar del *reality film* y la palabra-imagen; y el cut-up sería una desconfiguración del lenguaje-*reality film* mediante un habla sin hablante. Un habla sin autor, determinada por los sutiles vínculos de todo lo que constituye el cosmos, en la que no hay una voluntad ordenadora imponiendo un sentido, pero sí un mecanismo. Esta diferencia es fundamental, pues nunca hay ausencia de subjetividad, no hay una manifestación metafísica de la realidad, simplemente el acto creativo ha dejado de hacer énfasis en la obra “final” y se ha centrado en el proceso, en los dispositivos de producción. Por lo tanto, lo importante del cut-up, no es el resultado final, sino la máquina de escritura que produce el cut-up.

Por supuesto que este desplazamiento en la centralidad de la relación entre el sujeto y el objeto, en nombre de un interés por los procesos de constitución de éstos no es exclusivo de Burroughs. Después de todo compartía el contexto que forjó gran parte de la teoría contemporánea: la manipulación de imágenes de los medios, el viaje al espacio, la

Guerra Fría, la ingeniería genética, sistemas de vigilancia altamente sofisticados, la guerra química y biológica, el desastre medioambiental, las inequidades globales resultantes del colonialismo, el surgimiento de nuevos fundamentalismos religiosos, las comunicaciones electrónicas, mayor apertura para las diferentes formas de deseo sexual, entre otras (Hibbard, 2004, p.13). Las vanguardias en el arte, el posestructuralismo en la filosofía, la física cuántica, entre otras disciplinas y corrientes de pensamiento, se encontraban con el problema del sujeto-autor-observador autónomo, dejando de ubicarlo como el protagonista de la historia, para convertirlo en parte de los procesos de configuración del mundo-texto-*reality film*-OGU. Incluso Deleuze y Guattari citan un fragmento de *Naked Lunch* en el *Anti-Edipo* para ejemplificar su noción del *cuerpo sin órganos* el cual definen como ““the unproductive, the sterile, the unengendered, the unconsumable”, the “imageless, organless body”” (Deleuze y Guattari en Hibbard, 2004, p.19) el cual se resiste a ser integrado en las máquinas productoras de placeres y productos *ready-made* para el consumo (Hibbard, 2004). Al hablar del *cuerpo drogado*, una de las formas del cuerpo sin órganos, mencionan el señalamiento que hace Burroughs sobre la ineficiencia del cuerpo, el cual, en lugar de tener una boca y un ano, podría tener un solo agujero por el cual comer y desechar, y en lugar de nariz, un agujero directo en los pulmones (Hibbard, 2004). Es un cuerpo que escapa a la lógica de OGU, un cuerpo que es muchos cuerpos posibles.

Sin embargo, la fuga del cuerpo mutante individual se vuelve insuficiente para acabar con el Universo Único. Burroughs siempre trató de masificar su dispositivo escritural, ya sea mediante la publicación de revistas independientes o incitando a los jóvenes mediante textos como *Electronic Revolution*. Con esto buscaba la fusión del deseo colectivo y la organización revolucionario, motivo que se repetía continuamente en sus textos. Como señala Guattari, si el deseo constituye la textura misma de la sociedad, entonces es posible cristalizar un movimiento de liberación (mejor dicho, de re-existencia) en el conjunto de la sociedad. Según este autor, “la esencia de los hechos históricos más destacados del período actual corresponde a expresiones colectivas de deseo” (Guattari y Sulnik, 2006, p.278).

Es en este sentido que Deleuze y Guattari marcan un distanciamiento final con Foucault: “frente al postulado foucaultiano que implica la “estrategia” como sustrato de lo social, Deleuze dirá que lo que está a la base es precisamente la “fuga” [...] Las líneas de fuga no son necesariamente “revolucionarias”, al contrario, pero son lo que los dispositivos de poder quieren taponar o ligar” (Ríos, 2016, p.224). Razón por la cual la estrategia sólo

puede ser secundaria respecto a las líneas de fuga, “a sus conjugaciones, a sus orientaciones, a sus convergencias y divergencias” (Ríos, 2016, p.224). Lo que el control quiere capturar son las divergencias de su racionalidad, las líneas de fuga que atraviesan la sociedad “y en las cuales se instalan aquí o allá los marginales para hacer con ellas un bucle, un remolino, una recodificación.” (Ríos, 2016, p.225). Desde esta perspectiva, el poder no busca tanto el disciplinamiento, sino el control de la capacidad de creación y transformación de la subjetividad (Giraldo, 2006, p.120). El poder, en su condición estratificante, intenta hacer de la fuga un estrato del placer, objetivando la potencia de la fuga misma, capturando su devenir (Ríos, 2016). Sin embargo, Ríos señala que el devenir capturado contiene la virtualidad de su propia fuga (Ríos, 2016). A diferencia de la resistencia en Foucault, el deseo, la potencia del re-existir, no responde al poder, sino que es una fuerza productiva que el poder intenta atrapar.

Aunque para Deleuze es mejor hablar de agenciamientos del deseo que de poder, en Burroughs es difícil separarlos. Después de todo, para el autor beat, el *yonki* es sadomasoquista. Ejerce y es objeto del poder por placer. Para un *yonki* control y placer, son inseparables. El placer, siempre entendido de forma negativa, como necesidad, controla el deseo, lo captura y codifica en una práctica u objeto concreto. La fuga consistiría justamente en no caer siempre en sistemas de cooptación, de neutralización, en procesos de imposición o de autodestrucción (Guattari y Rolnik, 2006), a través de un proceso de re-existencia que siempre produjera una subjetividad fuera del control.

Para Burroughs, la única forma de re-existir frente a OGU es el cut-up, el reordenamiento constante y azaroso de fragmentos del *reality film*. No confiaba en la capacidad liberadora de los movimientos políticos pues, aunque hubiera cambios, el control nunca desaparecía. Despreciaba cualquier sistema moral por autoritarios. Y aunque pensaba que la tecnología podía ser una herramienta para luchar contra el Universo Único, no le atribuía a la ciencia el poder de acabar con OGU. Sólo liberándose del tiempo, sólo mediante la manipulación del virus, sólo mediante el cut-up se puede intervenir, no sólo en la guerra mágica, sino en la materia misma donde se despliega la lucha. Esta actitud de desconfianza ante los procesos tradicionales de cambio social era compartida por toda una generación desencantada con la modernidad, la cual, con promesas de emancipación y abundancia, había convertido al ser humano en una mercancía más.

De Sousa señala que se ha dado un desbalance entre los pilares que constituyen la modernidad, el pilar regulador prima sobre el pilar emancipador al grado de llegar a una

regulación de la emancipación. De las tres racionalidades emancipadoras: cognitiva-instrumental, moral-práctica y estética-expresiva, la principal y la primera en ser absorbida por el pilar de la regulación fue la cognitiva-instrumental, la ciencia. Más adelante, la racionalidad moral-práctica cuya máxima expresión social es el derecho, fue invadida por ésta, generando un sistema legal performativo-utilitario desprovisto de todo impulso constituyente (Santos, 2000). En cuanto a la racionalidad estética-expresiva, gracias a su misma naturaleza “tan permeable e inacabada como la propia obra de arte” (Santos, 2000, p.83) resistió mejor la cooptación total. Las subjetividades constituidas bajo una racionalidad estética se recodifican ante la capacidad de respuesta del dispositivo modulador, manteniéndose en constante reinención, en constante fuga.

La obra de Burroughs está plagada de este juego de recodificaciones, de fugas y transformaciones de los dispositivos de control. Sus personajes luchan por la liberación del deseo ante todos aquellos alineados a las estructuras del poder regulador. Luchan por la libertad de expresar, de crear. En este contexto, cabe perfectamente lo declarado por Agamben: todo acto de creación es un acto de resistencia al paradigma de la información a través del cual el poder se ejerce (Agamben, 2016). En este sentido, aunque no es lo único que resiste, se puede decir que el arte es resistencia, no como obra de arte sino como acto. El mismo Agamben continua, “[n]o todo acto de resistencia es una obra de arte, aunque lo sea en cierto modo. No toda obra de arte es un acto de resistencia aunque, sin embargo, en cierto modo, lo es” (Agamben, 2016, p.246) Para Guattari, es en las máquinas estéticas “donde se encuentran los más consecuentes núcleos de resistencia a la apisonadora de la subjetividad capitalística, la de la unidimensionalidad, del equivaler generalizado, de la segregación, de la sordera a la verdadera alteridad” (Guattari, 1996, p.112). Esto a raíz de su “función de ruptura con las formas y significaciones que rigen trivialmente en el campo social” (Guattari, 1996, p.158). El acto creativo interrumpe el sentido, desencuadra, conduce al sujeto a una recreación y reinención de sí mismo y del mundo. Para Castro-Gómez, esta es la operación clave de una práctica contra-hegemónica: la intervención sobre “las “condiciones de aceptabilidad” que la hegemonía contraria ha impuesto sobre las formas de conducirse, comportarse y organizar las fuerzas del cuerpo” (Castro-Gómez, 2015, pp.239-240). Es esta artefactualidad discursiva la que le permite a la racionalidad estética-expresiva legitimar la cualidad y la importancia del conocimiento retórico, el cual une lo que la ciencia había separado, causa e intención (Santos, 2000). De esta forma

rompe con el universo único del racionalismo científico, y a través de la expresión funda otra relación con el mundo, sustentada en el acto creativo.

Lo que hace a la revolución contracultural (en el capítulo 3 se analizará el concepto de revolución y su pertinencia en este contexto) un movimiento social *sui generis* es justamente la transformación del sentido común mediante actos netamente estéticos. Desde las obras literarias de los beatniks a la *era de acuario*, el acto creativo fungió como motor para desbaratar el texto-OGU y enfrentarse a un vacío de sentido que requería la construcción de mundos comunes a partir de nuevos valores. Por ejemplo, el amor y la paz funcionaron como contravalores al nacionalismo bélico estadounidense durante la guerra de Vietnam, sirviendo como eje de articulación de una nueva comunidad abierta, unida por lazos afectivos, cuyo objetivo común era un mundo en paz y armonía. La música, la literatura, las artes plásticas, el cine, sirvieron como medios de difusión de un mensaje que buscaba alcanzar a todos aquellos hartos de la sociedad, deseos de un cambio, deseosos de disfrutar la vida: *they got the guns, but we got the numbers* (The Doors, *Five to One*).

Braidotti, en su libro *Lo posthumano*, habla de la similitud entre el arte y la teoría crítica, pues ambos generan “nuevos estilos de pensamiento, de percepción y de sensación de las inifinitas posibilidades de la vida” (Braidotti, 2015, p.108). Para Murphy, “Burroughs’s work [...] constitutes an exacting critique both of the social organization of late capital and of the logic of representation or textuality that abets it” (Murphy en Hibbard, 2004, p.20). Con su trabajo, el *tío Bill* desafía la hegemonía cultural occidental a través de la producción de lo grotesco. Los cuerpos grotescos y deformes, los sonidos y las imágenes deconstruídas, representan el fracaso de los experimentos de Occidente en su empresa colonizadora y controladora del mundo a través de la palabra-imagen. Principalmente se burla de aquellos que ocupan las categorías privilegiadas, una carnavalización grotesca de aquellos con dinero y poder (McDaniel, 2004). Para McDaniel, la diferencia entre el uso de lo grotesco por Burroughs, y el uso que le dan las élites para satirizar y demonizar a los subalternos está en la fetichización del producto. Mientras el discurso de las élites oculta su origen extradiscursivo, el trabajo del autor beat vía la destrucción, “removes that fetishized quality of commodities, revealing the guts of the completed products and thereby the process by which they have been created” (McDaniel, 2004, p.144), como por ejemplo el *shutgun art*⁴⁴ o el mismo cut-up. Para Kerouac, este

⁴⁴ Se trata de una forma de creación artística de William Burroughs la cual consistía en el uso de una escopeta.

ejercicio de grotesca destrucción revelaba lo que la burguesía realmente comía y bebía, lo que se le servía el periódico de la mañana. Para ambos escritores de la *beat generation* “savagely satirizing their readers’ sense of their moral selves by depicting bodies in the grotesque manner most effectively counteracts the forces of unjust social control (McDaniel, 2004, p.137). En este aspecto, Burroughs hace eco a la literatura proletaria estadounidense de los treinta, en la que lo grotesco desafiaba la conciencia fetichizada de la vida burguesa, que comprendía el mundo como permanente, natural e invariable en virtud del funcionamiento de las relaciones mercantiles (McDaniel, 2004).

Los punks son un ejemplo más reciente de esta tradición. Produjeron una estética propia inspirada principalmente en los trabajos de Burroughs, el cual llegó a ser conocido como el *Padrino del punk*. El mismo autor caracterizaba al punk como un movimiento importante e interesante. Su carácter desglamorizante resistía a las nuevas imágenes mercantilizadas a través de las cuales se sostenía la nueva economía (McDaniel, 2004). Si ha tenido éxito o no es tema de debate. Lo que sí es innegable es que al mercado le es complejo integrar la deformidad grotesca, lo que muchas veces permite la existencia de una estética liberada.

British punk musicians and their counterparts in painting and sculpture, recognizing that the image of the perfect body sells food, pornography, cars, exercise equipment and even bodies themselves, follow Burroughs by distorting, defacing and distending the body. Like Burroughs, by ruining the body’s mainstream commercial potential, these artists resist global capital’s effort to profit from the body. (McDaniel, 2004, p.141)

En el futuro, afirma el autor de *Naked Lunch*, el arte destruirá el paraíso de posguerra del consumidor prometido por la modernidad industrial. El “arte explosivo” libera la creatividad sofocada por la economía global del consumo (McDaniel, 2004, p.143). Sin embargo, también advierte que no hay resistencia que no pueda ser invertida y usada como dispositivo de control. Lo que siempre buscó Burroughs, para evitar ser atrapado, era realizar un *jujitsu* político de masas en el que, a través de los intentos de commodificación que intentan asimilar la semilla viral del lenguaje de Burroughs, el mercado se vea imposibilitado de forzar las palabras para alcanzar el significado deseado (Schneiderman, 2004). La única salida es *a través*, advierte constantemente el autor. No se trata de escapar a las grabaciones, sino de utilizarlas. Su tarea revolucionaria es simplemente “acelerar indefinidamente la propagación viral masiva con todo tipo de trucos

electrónicos y *massmediáticos*. El objetivo es la revolución apocalíptica permanente” (Vásquez, 2014, p.16).

Pero ¿qué hacer para que la línea de fuga no adquiriera cualidades autodestructivas?, pregunta Guattari, recordando el alcoholismo de Fitzgerald, el desánimo de Lawrence, el suicidio de Virginia Wolf, el triste final de Kerouac. Y él mismo responde: “No se puede prever” (Guattari y Rolnik, 2006, p.244). Una verdadera ruptura puede extenderse en el tiempo, sin cortes significantes, “constantemente tiene que ser protegida no sólo contra sus falsas apariencias, sino también contra sí misma y contra la re-territorialización que la acechan” (Guattari y Rolnik, 2006, p.244). Lo importante es no llenar el fundamento con elementos insustituibles, pesados, inamovibles. Proteger las rupturas es mantener el vacío siempre a la vista. Como declara Castro-Gómez, “la libertad sólo es posible a partir de la ausencia de fundamento” (Castro-Gómez, 2015, p.241).

La acción estético-política no busca llenar el vacío del fundamento, sino que completa su ciclo en la inmediatez de la creación, desestratificandose a sí misma “para agenciar una nueva fuga de sí, en la producción de sí misma como subjetividad-potencia-creadora de subjetividad” (Ríos, 2016, p.249). Para Camilo Ríos, siguiendo los trabajos de Guattari y Deleuze, los dispositivos de modulación no tienen las herramientas para atacar este vacío constitutivo, este deseo de ser. El sí mismo desterritorializado del “yo” no puede ser objetivado como objeto de deseo, como placer (Ríos, 2016). De ahí que el acto estético pueda regresar al vacío, recurrir a él en todo momento, como *espacio mítico*, como lo llamaría Burroughs, en el que se puede actualizar, o inclusive reinventar, el mundo. El acto creativo se convierte en la condición general de la existencia humana, creando lo que Trocchi describe como “a situation imaginatively and passionately constructed to inspire each individual to respond creatively, to bring to whatever act a creative comportment” (Trocchi en Murphy, 2004, p.40).

Para las vanguardias, de las que forma parte Burroughs, y en general la contracultura, lo importante era crear tendencias que dismantelaran las instituciones de arte y estética para eliminar la separación entre arte y vida diaria (Streip, 2004). Al hacerlo se buscaba “trascender la discontinuidad de los signos que intervienen lo real, producir una fractura en los procesos institucionalizados de delimitación, de los ritos separadores y normas diferenciadoras, de las anquilosadas formas del relato” (Vásquez, 2006, p.49). Esta creatividad subjetiva, que se ve reprimida por el monopolio burgués del arte y la cultura de masas, “atraviesa las generaciones y los pueblos oprimidos, los guetos, las minorías”

(Guattari, 1996, p.112). Por ese motivo, “el paradigma estético, el de la creación y la composición de preceptos y de afectos mutantes, ha pasado a ser el de todas las formas posibles de liberación, expropiando los antiguos paradigmas científicos a los que eran referidos, por ejemplo, el materialismo histórico o el freudismo” (Guattari, 1996, 112), produciendo ““vibraciones intensivas” que retan los lenguajes uniformes del diseño, la publicidad y los medios, inquietando (más que aquietando) la mirada” (Cabrera, 2014, p.13). Como afirma Vásquez, el ser humano toma conciencia de estar despierto cuando un tejido de conceptos es desagarrado por el acto estético y llega a creer que sueña (Vásquez, 2006). Esta interrupción se da en el tránsito entre armonía y perturbación que acompañan los movimientos y las culminaciones del mundo, sus rompimientos y sus reuniones. En un mundo acabado, sin vacío constitutivo, el sueño y la vigilia no podrían distinguirse, es la incompletud del mundo la que permite luchar con sus condiciones (Dewey, 2008). Es en estas interrupciones del sentido donde se encuentra el origen de cualquier movimiento social.

Pensar la estética como racionalidad que opera en las prácticas de re-existencia, invita a reflexionar en las implicaciones ético-políticas que emergen. Hablar de creación es hablar de responsabilidad respecto a lo creado. Elección ética que no emana de un código, ley o dios todopoderoso sino del movimiento mismo de creación procesual. Es decir, se inaugura una ética colectiva que relaciona directamente la instancia creadora y la creada (Guattari. 1996). La colaboración con otros problematiza toda noción de autor o sujeto individual, como señala Burroughs, “[w]hen one creative talent joins another to produce something that exceeds their individual aesthetic, they form a ‘third mind’” (Burroughs en Hibbard, 2004, p.17). Esta “tercera mente” podría ampliarse y abarcar a toda la comunidad, pues al acto estético, aun cuando es entendido como obra de arte, no está alejado de la vida común, sino que son “signos de una vida colectiva unificada”, a la vez que son una “ayuda maravillosa para la creación de esa vida” (Dewey, 2008, p.92). John Dewey escribe en su libro *La experiencia estética*, que la reelaboración del material de la experiencia en el acto de expresión no es un acontecimiento aislado que atañe a una sola persona, o a un pequeño grupo de personas, sino que, al ser una reelaboración de la experiencia de la comunidad (Dewey, 2008), lo creado se vuelve responsabilidad de la comunidad. Esto implica que al acto estético no sólo funda una ética, sino que constituye a la comunidad. Todo aquel que es interpelado por el acto creativo forma parte de la comunidad y es responsable de la comunidad creada y de lo común que se atribuye.

el arte contemporáneo ya no puede ser entendido como un fenómeno específico o aislado, sino como algo que recorre de modo transversal los fenómenos más cotidianos de nuestra vida. Las obras de arte no son, pues, objetos aislados del mundo y de su acontecer, sino más bien organizaciones imaginarias del mundo, las que para ser activadas requieren ser puestas en contacto con un modo de vida, con un fenómeno concerniente al ser humano, de modo tal que, como se hace evidente en la posmodernidad, arte y vida se codeterminan y se copertenecen. (Vásquez, 2006, p.48)

Sería difícil imaginar un movimiento hippie de las mismas magnitudes o implicaciones sin la guerra de Vietnam. Fue la doble injusticia de mandar a los jóvenes estadounidenses a matar inocentes o morir en el intento en una guerra que carecía de sentido para una juventud harta del carácter bélico de su país. A través de diferentes formas de expresión, la oposición contra la guerra pasó de ser una preocupación individual a un elemento compartido por millones de jóvenes, llevándolos a comprender que el mundo es un espacio común, y que sus problemas les atañen a todos. La misión de construir un mundo en paz se convirtió en el eje articulador de una comunidad que compartía un problema y un objetivo transformador. David Graeber ubicaría estas características como parte de un proceso similar a la etnogénesis⁴⁵ en el que, impulsados por una lucha política, se construye un nuevo *nosotros* (Graeber, 2011). Este acto de producción implica al ser en su totalidad, es una experiencia en la que toda la criatura esté plenamente viva y se apropia de su vida por medio del goce. Sin embargo, aun cuando sea útil, si carece de *ese algo* estético, no contribuirá, en último grado, a la creación de nuevas formas sociales.

Pero ¿qué es este acto creativo? Para Guattari, la noción de acto es problemática porque “introduce un corte entre un campo del acto y otro del no acto, campo indiferenciado que un acto vendría a animar, sobre-codificar, organizar, ordenar” (Guattari y Rolnik, 2006, p.268), razón por la cual, el filósofo francés, prefiere hablar de agenciamientos. Sin embargo, si pensamos el acto estético, no sólo en el sentido productivo, *poiein*, como hace Agamben (Agamben, 2014), sino como experiencia estética, en el sentido de Dewey, como “intercambio activo y atento frente al mundo [...] una completa interpenetración del yo y el mundo de los objetos y acontecimientos” (Dewey, 2008, p.21), entonces la noción de acto adquiere una continuidad, no como flujo sin fin, sino como acto que abre la posibilidad del acto siguiente. Es vitalidad elevada en la medida

⁴⁵ La etnogénesis es el proceso de articulación de una nueva etnia.

en que la experiencia es entera. Es decir, es experiencia en la medida en que ésta se despliega totalmente hasta su conclusión, a diferencia de lo que sucede en las sociedades de control donde nada tiene un final, y el individuo se ve arrastrado a una repetición *ad infinitum*. Sólo aceptando la vida y la experiencia con toda su incertidumbre, misterio, duda y conocimiento a medias, se puede transformar ésta en imaginación y arte (Dewey, 2008), en un acto estético. Esto quiere decir que éste no está separado de un no-acto estético, sino que todo acto es estético en la medida en que es experiencia total. Para Dewey esto quiere decir que el momento de consumación es al mismo tiempo el momento de un nuevo comienzo. Todo intento de perpetuar el goce obtenido, más allá de su término, marca el descenso y la pérdida de la vitalidad: “toda actividad práctica adquirirá cualidad estética, siempre que sea integrada y se mueva por su propia cuenta hacia su cumplimiento” (Dewey, 2008, p.46), y “ninguna experiencia, de cualquier clase que sea, es una unidad, a menos que tenga cualidad estética” (Dewey, 2008, p.47). En este aspecto, sólo el arte puede expresar la naturaleza e importancia de la experiencia “porque ahí hay una unidad de experiencia que sólo puede ser expresada como una experiencia” (Dewey, 2008, p.50).

Es el artista el que revela, con mayor claridad, el falso antagonismo entre sujeto y objeto, la ilusión de su separación. Éste realiza su pensamiento mediante los objetos con los que trabaja. Sus fines se encuentran tan cerca del objeto que se funden directamente en él. El uso de los materiales y las energías de la naturaleza no buscan tanto producir una obra, sino ensanchar la propia vida. Es en el arte donde lo material y lo ideal se despojan de separaciones ficticias, desactivando el dispositivo sujeto/objeto (Dewey, 2008). “Las oposiciones de individual y universal, de subjetivo y objetivo, de libertad y orden, que han mareado a los filósofos, no tienen sitio en la obra de arte. La expresión como un acto personal y como un resultado objetivo, están orgánicamente conectadas entre sí” (Dewey, 2008). Al ser una cuestión de afecto, se aglomera en una misma toma transversal éstas falsas dicotomías, pues no se trata ni de representación, ni de discursividad, sino de existencia (Guattari, 1996). Como señala Guattari, cuando uno escucha blues se embarca en un *Universo blues*, se cruza un umbral de consistencia. Ya no se es como antes, se es arrastrado en un devenir otro, sujeto y objeto se transforman en un mismo movimiento donde devienen el otro (Guattari, 1996). La experiencia estética es el resultado de esa interacción entre organismo y ambiente, que al realizarse plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación. De ahí que Dewey

afirme que “el producto del arte es el lazo que conecta al artista con su público” (Dewey, 2008, p.119). Desde este punto de vista, el espectador no asimila solamente lo que está concluido, sino que realiza actividades comparables a las del creador (Dewey, 2008). No hay pasividad, sino una serie de actos de respuesta que pueden derivar en una experiencia estética, o incluso pueden ser pensados como actos creativos.

Un poema y una pintura ofrecen una materia que ha pasado por el alambique de la experiencia personal, y no tienen precedentes en la existencia o en el ser universal; pero, sin embargo, su materia provino del mundo público y tiene así cualidades en común con la materia de otras experiencias, mientras el producto despierta en otras personas nuevas percepciones de los significados del mundo común. (Dewey, 2008, p.94)

Es así como se puede afirmar que los objetos artísticos poseen una particular dimensión ontológica y cognoscitiva, “adquiriendo el estatuto de huella antropológica, de síntoma histórico-cultural de determinadas sensibilidades propias de la comunidad que las realizó” (Vásquez, 2006, p.48). Esta relación implica un enfrentamiento con la Historia y sus determinaciones espaciotemporales, llamando a deshacer esas referencias exteriores y re-trazarlas en el plano del devenir (Ríos, 2016). Pero no sólo los objetos artísticos hacen frente a la Historia y sus referencias, sino que la mera contemplación de la capacidad de actuar ya implica una forma de inoperosidad interna a la misma operación, una potencia que no precede a la obra, sino que la acompaña, la hace vivir y la abre a la posibilidad. De esta forma, la vida, “que contempla su propia potencia de actuar y de no actuar, se vuelve inoperosa en todas sus operaciones, vive sólo su vivibilidad” (Agamben 2014, p.14). Así, se produce una relación creativa con el mundo en la que la causa-efecto de la linealidad histórica es enfrentada a un flujo rizomático que despliega una serie de posibilidades impensables para la Historia.

Para Einstein, la imaginación es más importante que el conocimiento, pues, mientras que el segundo es limitado, la imaginación circunda el mundo (en Vásquez, 2006). Esto no quiere decir un alejamiento de la ciencia, por ejemplo, dado que la ciencia es una forma de lo creativo en general (Vásquez, 2006). Más bien se trata de alejarse de un conocimiento colonizador que convierte lo conocido en objeto de gestión. Realmente “no hay naturaleza, ni esencia ni condiciones universales para el conocimiento” (Llavor, 2008, p.75), sin embargo, toda forma de conocer hace uso de la imaginación, pues se sustenta en “la capacidad radical e innovadora que tiene la mente humana de crear metáforas” (Vásquez, 2006, p.55). Así, la división sujeto/objeto que sostiene el

conocimiento regulador moderno es sustituido, no por un subjetivismo, sino por un conocimiento en el que el sujeto y su mundo no son distintos (Vattimo y Zabala, 2012). Por consiguiente, las verdades no son más que “ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible” (Nietzsche, 2002, p.8). Se dice entonces, señala Vásquez, que cuando el sentido metafórico se convierte en literal se desvanece la conciencia de simulación, dando origen a metáforas muertas. La metáfora viva “es aquella en cuya enunciación se sigue manteniendo la conciencia de la aplicación inadecuada de sus términos”, mientras que la metáfora muerta, al convertirse en creencia, aniquila el movimiento creativo de la razón (Vásquez, 2006, p.57). Así, la Verdad, como metáfora muerta, se convierte en alienación, mientras que la verdad, como metáfora viva, habla de la presencia del ser humano en el mundo.

Los ideales modernos, herederos de la revolución francesa, habían sido consumidos por las condiciones inmanentes de la revolución industrial. La emancipación humana había sido cambiada por el crecimiento económico perpetuo, dejando al ser humano como personaje secundario en la historia del capital. La contracultura surge como parte de una corriente humanista romántica que busca recuperar la libertad como objetivo político en Occidente y abandona las metáforas que configuraban el mundo moderno para encontrar nuevas metáforas que renovaran el espíritu emancipador de las revoluciones modernas (incluyendo la revolución socialista). Se cambió el desarrollo económico y la revolución proletaria por la *Era de Acuario*, una etapa cósmica marcada por el renacimiento espiritual de la humanidad y el surgimiento de un nuevo mundo en paz y armonía. Esta fue la metáfora bajo la cual se estructuró el deseo de libertad de una generación que no encontraba en los sistemas político-económicos modernos los medios para ser libres, no solo de gobiernos o corporaciones, sino de los patrones mentales impuestos. Se trataba de reconfigurar el *reality film* en una realidad utópica.

El ser humano es un productor de ficciones, metáforas e interpretaciones, su mundo está siempre en perspectiva, por eso es un sujeto creativo como señala Nietzsche, y no un sujeto constitutivo como apuntaba Kant. De ahí que Nietzsche sospechara de los fenómenos, pues “solo hay hechos si nosotros los comprendemos como acontecimientos o sucesos en cuya creación contribuimos” (Vattimo y Zabala, 2012, p.137). De esta forma, el filósofo alemán proporciona una nueva imagen de la verdad, de lo verdadero, como resultado de las fuerzas ocultas en el pensamiento de tal o cual verdad, por lo que siempre nos debemos preguntar por su sentido y su valor (Vásquez, 2006). Este perspectivismo da

origen a lo que Viveiros denomina el *equivoco* (Viveiros, 2010). Como señala Vázquez, somos “un animal de ficciones”, con la capacidad de referir a los organismos con nombres “equivocados” (Vázquez, 2006). Sin embargo, el perspectivismo de Viveiros lleva la noción de equivoco más allá de una cualidad de la hermenéutica, y lo ubica a nivel ontológico. Para este autor, el equivoco no es falta de interpretación, en el sentido de una carencia, sino un exceso de interpretación, en la medida en que no se capta la existencia de otras interpretaciones en juego. Sin embargo, estas interpretaciones no tienen que ver con modos imaginarios de ver el mundo, sino con los mundos reales que se ven (Viveiros, 2010). En este sentido, la imaginación no se encuentra en un nivel hermenéutico sino ontológico. Viveiros, en su trabajo sobre *metafísicas caníbales*, señala que en el pensamiento amerindio la cultura viene antes de la naturaleza, es decir, la naturaleza es una manifestación de lo simbólico. A esta ontología la denominó *multinaturalismo perspectivo* (Viveiros, 2010). Esta lectura occidentalizada del pensamiento indígena americano, mediada por los trabajos de Deleuze y Guattari, hace eco al perspectivismo nietzscheano, donde la realidad “es una construcción poética [...] Construimos nuestras narraciones a la vez que nos inventamos una vida” (Vázquez, 2006, p.56). Como señala Burroughs a través de uno de sus personajes, Hassan i Sabbah, “nothing is true”, pero no en un sentido posmodernista, sino como negación de un universo único, como superfluidad y exceso de realidades. De esta forma, lo real, el vacío constitutivo de la existencia no es más que la matriz de la diferencia, de la divergencia, de la creación perpetua de un mundo ontológicamente incompleto (Cru, 2004).

Por esta razón Burroughs adopta la escritura funcionalmente, como herramienta para intervenir en la *guerra mágica* a través del uso de la magia, entendida ésta como el uso de signos para producir cambios en la realidad (Cru, 2004). La *Cybernetic Culture Research Unit* se refiere al poder de la escritura para materializar mundos como *hyperstition*, el proceso mediante el cual las ficciones se hacen a sí mismas reales (Cru, 2004). Este concepto puede tener un significado “suave” y uno “duro”. El primero hace referencia a la capacidad que tiene la escritura de hacer existir en potencia lo escrito para ser retomado por fuerzas materiales que lo traen a la existencia. Por ejemplo, *1984* de George Orwell⁴⁶. En el sentido “duro” se hace referencia al poder mágico de traer a la existencia nuevos mundos por medio del signo. Para estos autores, Burroughs, indudablemente, hace uso de la escritura en un sentido *hipersticional* duro (Cru, 2015).

⁴⁶ ¿Cuántas veces no hemos visto al Gran Hermano materializarse en vigilancias y algoritmos?

Aunque quizás el sentido procesual del concepto no refleje realmente su contenido. Lo *hipersticional* no parte de la historia, sino que la fractura, es más un acontecimiento mítico que el desarrollo dialéctico de fuerzas. Es creación de la realidad.

De esta forma se pueden constituir subjetividades singulares, que no son individuales forzosamente. El cut-up hipersticional de Burroughs es una forma de reapropiación de los componentes de la subjetividad alienada y oprimida para producir procesos de singularización. Sin embargo, y como señala Burroughs contantemente, al igual que Guattari, estos procesos pueden ser recuperados e institucionalizados, e incluso pueden caer en microfascismos (Guattari y Rolnik, 2006). Empresas colectivas como el rock y el punk son ejemplos de cómo se puede construir subjetividades singulares mediante la apropiación de los elementos de significación de la ideología dominante (Guattari y Rolnik, 2006), pero también son el ejemplo perfecto de cómo se puede institucionalizar la resistencia y ser recapturada e, incluso, reutilizada como forma de regulación, llegando a reproducir violencias sistémicas como el machismo y el racismo. Recordemos las golpizas que se llevaron los *emos* en la primera década de este siglo a manos de jóvenes de otras colectividades juveniles⁴⁷. A esto se debe la insistencia de Guattari en problematizar el devenir. Para el autor, el devenir no es lo que se opone al capital sino lo que el capital gobierna, el campo de batalla. El “terreno de batalla son las expectativas, los deseos, las incertidumbres” (Ríos, 2016, p.228). Para resistir a la lógica integradora-reguladora del capital, hace falta problematizar la noción misma de libertad, la cual “funciona como la grilla desde la que se construye la subjetividad en el dispositivo de modulación” (Ríos, 2016, p.228). Este dispositivo le indica al sujeto qué operaciones hacer consigo para ser libre, pero esas operaciones son simétricas a las formas en que lo gobiernan. Esto tiene como efecto que, entre más libres nos sintamos, más gobernados estamos. Las sociedades de control ya no excluyen a los anormales, sino que ofrecen escenarios y flujos de anormalidad codificados en el consumo. Los libres son incluidos en y para la racionalidad del dispositivo. Habrá que deconstruir las nociones de felicidad y libertad y los discursos que le dicen al sujeto en qué consisten (Ríos, 2016), pues como señala Foucault, “allí donde nos dicen que somos libres, está nuestra captura” (Foucault, 1998, p.95).

⁴⁷ En la ciudad de Querétaro se reunió un grupo de jóvenes, principalmente metaleros, darquetos y góticos para golpear a los emos que se juntaban en una plaza del centro, reclamando el robo de su identidad. En la ciudad de México, en un acontecimiento surreal, se encontraron decenas de *emos* y decenas de metaleros, góticos y darketos, listos para enfrentarse a golpes en la plaza de metro Insurgentes. Si se detuvo la pelea fue por un grupo de *vaisnavas* que pasaron cantando *Hare Krishna* y regalando flores.

Para Burroughs, uno de los principales dispositivos de control tiene que ver con la “libertad de SER”. Cualquier forma de *ser*, cualquier forma de *Is*, asigna un estatus permanente y rígida. E invita a no identificarse con ningún tipo de etiqueta o de categoría, uno es tan *sí mismo* como es los datos de su pasaporte. Si uno ha de resistir, debe estar preparado a mostrar en todo momento que se es lo que no se es. De la misma manera, el *The*, o en español, *el*, *la*, *lo* son sólo una falsificación, una forma de reducir la existencia a un único universo posible. “Definite article THE contains the implications of no other. THE universe locks you in THE, and denies the possibility of any other. If other universes are possible, then the universe is no longer THE it becomes A” (Burroughs, 2005, p.34). Toda la racionalidad reguladora puede ser reducida a unas pocas palabras “to be “THE””, “ser el/la/lo”. (Burroughs, 2005)

La singularidad, por otra parte, es un concepto existencial, a diferencia de la identidad, la cual es un concepto de referenciación, circunscrito a los cuadros de referencia que desembocan “tanto en lo que los freudianos llaman proceso de identificación, como en los procedimientos policiales, en el término identificación del individuo -su documento de identidad, su impresión digital” (Guattari y Rolnik, 2006, p.86). En otras palabras, “la identidad es aquello que hace pasar la singularidad de las diferentes maneras de existir por un solo y mismo cuadro de referencia identificable” (Guattari y Rolnik, 2006, p.86). Ahora, la identidad no sólo se vincula a la pertenencia a un grupo social, cualquier forma de *yo soy*, forma parte de los dispositivos de control. Incluso la singularidad puede transformarse en formas de identidad en los sistemas culturales capitalísticos que, pretendiendo recuperar los valores de la singularidad, generan procesos de integración. Por ejemplo

la integración de ciertos trazos de singularidad de la música de los negros al jazz, que será difundido por todo el campo social y se convertirá en música universal. Otro ejemplo, el uso de ciertos trazos de singularidad revelados por los movimientos feministas o por los movimientos de los homosexuales como axiomas locales, que van a permitir una mejora en las performances de la producción de subjetividad del sistema. (Guattari y Rolnik, 2006, p.67)

En la medida en que la vida se reduce a etiquetar situaciones, acontecimientos y objeto, se deja de lado la experiencia estética, la vitalidad elevada. Uno cae en el juego de las metáforas muertas, se ve atrapado en la esencia y sus formas individuales y limitadas. No se trata de desconocer todo el sistema simbólico sobre el que se ha construido la vida colectiva, sino de expresar la posición singular y siempre cambiante que ocupamos en el

entrecruzamiento de los flujos sociales. Un músico o un pintor están imbuidos en la historia de su arte, pero lo retoman de forma singular. Como dicen Guattari y Rolnik, “[l]o que es verdadero para cualquier proceso de creación es verdadero para la vida” (Guattari y Rolnik, 2006, p.86). Por otro lado, lo que interesa a la subjetividad capitalística⁴⁸ no es tanto el proceso de singularización sino “su circunscripción a modos de identificación de la propia subjetividad dominante” (Guattari y Rolnik, 2006, p.86). Por esta razón, Foucault busca subjetividades no modernas como ejemplo para escapar a los dispositivos de control, encontrando en los griegos una forma de acercarse al problema del sí mismo sin tener que recurrir a procesos de objetivación.

Más que una crítica a las técnicas o a la ciencia, Foucault critica su uso como herramientas de regulación, las cuales encuentran su máxima expresión en el gobierno de sí, el cual se sostiene sobre una hermenéutica de sí que busca una verdad profunda y oculta dentro de uno mismo que revela quién se es (Foucault, 2016). Esta forma de abordar el problema del sí mismo hace del ser un objeto de conocimiento. En cambio, los griegos se preocupaban más en mostrar el sí mismo en cuanto ser. A diferencia de la cultura occidental moderna, Foucault encontraba en el cristianismo primitivo una hermenéutica de sí similar a los griegos, en las que no se trataba tanto de un examen de uno mismo para encontrar los detalles del pecado, sino de mostrarse como pecador. Esta hermenéutica temprana implicaba un sacrificio de sí: “no hay verdad sobre sí mismo sin sacrificio de sí” (Foucault, 2016, p.93). En cambio, el antropologismo permanente del pensamiento occidental, siguiendo las metas de las instituciones jurídicas, de las prácticas médicas y psiquiátricas, de la política y la filosofía, ha buscado “construir el fundamento de la subjetividad en cuanto raíz de un sí mismo positivo” como forma de sustituir el sacrificio de sí con la figura positiva del hombre (Foucault, 2016, p.93).

Esta antropología occidental abre las puertas a la intrusión del pensamiento ideológico mediante el cual se reproducen los mecanismos de opresión y control, determinando e imponiendo significados y su contexto (Bolton, 2010). La determinación de los contextos es, tanto para Bolton como para Burroughs, una forma de represión. De ahí que el *tío Bill* haga de la desintegración del contexto una forma de resistencia, “through the destabilization of temporal and physical positions” (Bolton, 2010, p.56). Esto implica un sujeto en constante fuga, cambiando de espacio-tiempo constantemente y haciendo de su posición un ejercicio de re-existencia. No hay lugares privilegiados para las luchas

⁴⁸ Una manifestación de OGU.

contra el control, pues la re-existencia es un proceso mediante el cual se reconocen, identifican, caracterizan, descomponen, re-significan, recomponen las líneas de fuerza que constituyen la subjetividad. El sí mismo positivo se ve obligado a configurarse negando su vacío constitutivo, generando una relación de sí consigo que no es ni reflexiva, ni deliberada, ni mucho menos consciente, sino institucionalizada; “es decir, las formas de relacionarse consigo mismo han sido capturadas/mercantilizadas por entidades institucionales que ostentan el monopolio del mercado de las prácticas de sí, de modo que toda relación consigo mismo termina siendo un automatismo de gobierno” (Ríos, 2016, p.241).

Estos procesos ideológicos no son exclusivos de un poder jerárquico, ni siquiera de los estratos conservadores de la sociedad. Se encuentran también en los aliados, en nosotros mismos, en la insistente reproducción de los modelos dominantes que encontramos en nuestras propias actitudes en las más diversas ocasiones (Ríos, 2016). Esto hace necesario que la re-existencia se dé, ya no en términos identitarios, sino mediante procesos de desmarque, de desidentificación, de deslizamiento y reconfiguración (Ríos, 2016). No se trata de un ejercicio de crear imágenes invertidas del poder, sino ubicar la inventiva, la movilidad, la productividad y la organización en el eje de la resistencia (Ríos, 2016).

Quedarse quieto en el mundo de Burroughs es letal, es quedar sujeto al control. Si como menciona, “all Agents defect and all Resistors sell out” (Burroughs en Harris, p.185) es debido a su inmovilidad. Burroughs vio la contracultura en constante peligro de identificarse consigo misma, por eso solía advertir a sus lectores sobre la necesidad de mantener la sospecha (Harris, p.185), pues, aunque en un primer momento ésta se haya constituido como una línea de fuga, el capitalismo está configurado por fugas reintegradas: OGU se apropia de lo que no puede destruir. La propuesta es entonces asumir la fuga como punto de partida, no como final. “La fuga sería el final de un proceso que una vez terminado deviene punto de inicio del proceso de fuga propiamente dicho” (Ríos, 2016, p.243). No hay victoria final, pues significaría el fin de la *guerra mágica* y, por lo tanto, el fin de la existencia. Aun así, todos los participantes deben creer en una victoria final y luchar por ella con todas sus fuerzas, pues rendirse no sólo significaría la derrota total, sino el final absoluto (Burroughs, 2005). Sin embargo, no se debe caer en la ilusión de linealidad en la fuga. Como menciona Burroughs, se debe destruir la temporalidad del texto, por lo que, el “camino está plagado de retornos sobre sí mismo, retornos que son

reconocimiento de las líneas de fuerza que me constituyen y de la forma en que lo hacen” (Ríos, 2016, p.243). Re-existir no significa olvidar, ni negar el pasado, significa liberar una potencia vital y crear nuevas formas de vida. Es una actitud ética que no busca “realizar ninguna esencia, ninguna vocación histórica o espiritual, ningún destino biológico”, pues no se trata de tareas que realizar (Agamben en Vásquez, 2009, p.8). Es, al igual que el quehacer artístico, abreviar de la vida misma en su totalidad, de la experiencia que nace de las fuerzas que constituyen el mundo más allá de las determinaciones temporales, tanto de aquellas nostalgias por el pasado, como de ese futurismo sin memoria.

Esto no implica sólo una hermenéutica de sí renovada, sino que, al insertar nuevas subjetividades en el sistema, éste se transforma. De la misma manera que al sustituir una palabra por otra el sentido puede cambiar por completo⁴⁹. De repente, el contenido de transforma en su totalidad, como si la palabra fuera el parásito y el texto el hospedador, o la palabra fuera un virus cuyo sentido se reproduce por todo el texto, mutando su ADN. Para Burroughs, se debe alimentar a la *reality film* con nuevas subjetividades y sentidos

Burroughs’s position must be fed into the machine in so many ways, from so many coordinate points, that not only will that position overwhelm the machine on the subliminal level, but the machine will be fundamentally changed so that it no longer recognizes a source for the recordings at all. The best way to put Burroughs’s concepts to use may be to get rid of “Burroughs” altogether. (Schneiderman, 2004, p.159).

“The way out is the way through” (Burroughs en Murphy, 2004, p.45). La supresión de la alienación sigue necesariamente el camino de la alienación, afirmaba Burroughs (Murphy, 2004). Si el capitalismo tardío se sostiene sobre la producción de

⁴⁹ A continuación, dejo un fragmento de un antipoema al estilo *detourment* de mi autoría como ejemplo, y el enlace donde se encuentra el texto original:

La neuroescritorología es una rama emergente de la ciencia que se ocupa de los escritores que pueden controlar el sistema nervioso del lector. Ofrece la posibilidad de descubrir cómo una especie (el escritor) modifica una red neuronal particular y, por lo tanto, comportamientos particulares de otra especie (el lector). Tales interacciones escritor-lector, desarrolladas durante millones de años de evolución, proporcionan herramientas únicas mediante las cuales se puede determinar cómo la neuromodulación regula comportamientos específicos. [http://amtoral.blogspot.com/2019/11/control-mental-como-los-parasitos.html#:~:text=noviembre%20de%202019-.Control%20mental%3A%20c%C3%B3mo%20los%20par%C3%A1sitos%20manipulan%20las%20funciones%20cognitivas%20de,insectos%20a%20los%20que%20infectan.&text=Ofrece%20la%20posibilidad%20de%20descubrir,otra%20especie%20\(el%20hospedador\).](http://amtoral.blogspot.com/2019/11/control-mental-como-los-parasitos.html#:~:text=noviembre%20de%202019-.Control%20mental%3A%20c%C3%B3mo%20los%20par%C3%A1sitos%20manipulan%20las%20funciones%20cognitivas%20de,insectos%20a%20los%20que%20infectan.&text=Ofrece%20la%20posibilidad%20de%20descubrir,otra%20especie%20(el%20hospedador).)

El ejercicio consistió en cambiar la palabra “parásito” por la palabra “escritor”, y la palabra “hospedador”, por la palabra “lector”.

subjetividades, es al nivel de la producción de subjetividades donde se debe intervenir. En la forma en que sentimos, respiramos, hablamos, estamos, en los principios de articulación del ego (Guattari y Rolnik, 2006). Este proceso no implica la creación de nuevas identidades, por más fluidas que estas puedan llegar a ser, sino procesos de singularización: “simplemente poder vivir, sobrevivir en un determinado lugar, en un determinado momento, ser nosotros mismos— no tiene nada que ver con la identidad (cosas tales como mi nombre es Félix Guattari y estoy aquí)” (Guattari y Rolnik, 2006, p.87). Al final, la diferencia entre identidad y singularidad pasa por la idea de la traición. Uno puede traicionar su identidad, pero no su singularidad, y uno necesita traicionar su identidad para iniciar un proceso de singularización. Pero como Camilo Ríos hace notar, traicionar es difícil, pero traicionar es crear (Ríos, 2016). “Where I come I kill both friend and foe” dirían Burroughs y Gysin (Burroughs and Gysin, 1960, p.182), y al hacerlo se pierde la propia identidad, el rostro, se deviene desconocido (Ríos, 2016).

Para el *tío Bill*, el ejemplo perfecto de un devenir desconocido sería el lémur. Nadie ha podido tener a un lémur en las manos más de unos pocos minutos, explica. “[T]he least attempt-thought of a holding and they are back in the branches” (Burroughs en Ccru, 2004). Dado que estas criaturas, continua el autor *beat*, no tienen una locación fija, o siquiera una forma física específica, no tienen noción de fronteras, de exclusión, o del *otro* (como antagonismo). Han perdido su enemigo y por lo tanto no tienen necesidad de divisas e ideologías jerarquizadoras, ni mantienen ningún sistema de valores sobre el cual fundar una ideología (Ccru, 2004). Esta subjetividad lemuriana interrumpe el flujo entre poder y verdad. Es una práctica creativa, una pragmática ontológica que produce nuevos ritmos, nuevas formas, nuevos colores, nuevas formas de ser. Es un eterno retorno al estado naciente, el punto de emergencia *caótica*, como le denomina Guattari a ese punto cero, un universo de referencia del devenir, de apertura de valores virtuales y transformativos (Guattari, 1996; Braidotti, 2015). El lémur habita los intersticios del pensamiento, se mueve entre los cuadros del *reality film*. Sin embargo, no se debe tomar la disolución como finalidad, sino como vía de creación. “The new way of thinking is the thinking you would do if you didn’t have to think about any of the things you ordinarily think about if you had no work to do nothing to be afraid of no plans to make” (Burroughs en Murphy, 2004, p.49).

Podríamos encontrar en la contracultura un devenir lémur en lo que Marroquín denomina “ocio creativo” (Marroquín, 1975). Para este autor, el concepto hace referencia

al ocio liberado pues, en la dicotomía moderna ocio-trabajo, si uno se encuentra alienado el otro también. En este sentido, desalienar el ocio implica desalienar el trabajo y romper con la dicotomía ocio-trabajo

Cuando los primeros “beatniks” realizaron su “drop-out”, renunciaron a cualquier tipo de trabajo remunerativo, por estar convencidos de que así se liberarían del control del “sistema” y que contribuiría a su derrocamiento en uno de sus puntos neurálgicos, al renunciar a consumir y renunciar a producir. Era una especie de boicot o de huelga de brazos caídos, que de generalizarse podría causar trastornos. (Marroquín, 1975, p.133)

Es una fuga del sistema, no una revolución sino de una renuncia, un boicot como señala Marroquín. El ocio creador es lo queda cuando el ser humano no tiene que vender su fuerza de trabajo, ni está ocupado autorregulando su comportamiento.

Durante mi convivencia con grupos hippies me llamó la atención cómo saben disfrutar de la vida. Sólo están dispuestos a realizar actividades que les gusten y en las que puedan ejercer su espíritu creativo, sin importarles la cuantía de remuneración económica que de aquí se pudiese derivar. Conviven con su familia y amigos, son dueños de su propio trabajo, prefieren la manufactura y las labores artísticas, dedican buen tiempo a la contemplación, al cultivo del cuerpo y al arte. (Marroquín, 1975, p.132)

Esta forma de vida escapa al control pues no permite la integración de la persona a los procesos mecánicos de producción, ni se le sujeta mediante deseos que reproducen las necesidades del mercado. No se es nada en particular pues se ha renunciado al sistema de categorías hegemónico y a sus referentes, por lo que se trata de construir comunidades nuevas en el abismo, más allá de los marcos de lo pensable. Es en este *espacio mítico*⁵⁰ en el que se pueden operar trabajos de semiotización propios, de cartografía, de articulación con otros procesos de singularización, e injerir en la estructura misma del control. Si OGU se afirma a través de la manipulación de la subjetividad colectiva, no importa la escala a la que se expresen las luchas, tendrán un alcance político, pues cuestionan ese sistema productivo, cuestionan la hegemonía de OGU. Un proceso de singularización de la subjetividad, señala Guattari, puede ganar una enorme importancia, “como en el caso de un gran poeta, un gran músico o un gran pintor, que, con sus visiones singulares de la escritura, de la música o de la pintura, pueden desencadenar una mutación en los sistemas colectivos de escucha y de visión” (Guattari y Rolnik, 2005, p.71). En este sentido, la singularización hace eco a las propuestas de Sloterdijk, quien ve al ser humano como

⁵⁰ El espacio mítico es una heterotopía, en el sentido de que el orden tiene lugar ahí.

“fenómeno de prodigalidad extrema, de excedente casi milagroso, de producción y autoproducción que excede todo límite imaginable (Sloterdijk en Vásquez, 2009, p.6). Con base en estas propuestas, se puede estar de acuerdo con Foucault cuando afirma que la transgresión no se relaciona a los límites de ésta en la misma forma que lo prohibido se relaciona a lo legal, o lo exterior a lo interior (Morelyle, 2004), pues se trata de producción, de creación, de transfiguración. No se agota en cruzar un límite, sino que implica acto creativo del que se desprenden nuevos mundos posibles. El mismo Burroughs se abstiene de proponer un movimiento más allá del sí mismo, más allá de los límites de la subjetividad, más bien propone interrogar los límites del sí mismo que apunten a la posibilidad de una transformación sociopolítica dentro de las sociedades de control. De ahí que lo que veamos en este autor no sea la destrucción del sí mismo si no su creación como representación de la experiencia de la formación del sí mismo frente a las fuerzas que incesantemente nos afectan en nuestra cotidianidad (Morelyle, 2004). No se trata, entonces, de procesos de integración al contrato social, ni de apoderarse de los medios de producción, sino de atacar los límites impuestos por las sociedades de control, reemplazar su racionalidad por una que potencie la experiencia vital. Por lo tanto, para Burroughs, como para Foucault, la libertad constituye “the delimitation of domination in order to make space for the freedom of human relations, which is the space of possibility for the creation of new forms of subjectivity” (Morelyle, 2004, p.85).

Claro que, en el mundo de Burroughs, al igual que en Foucault, Guattari, Deleuze, Castro-Gómez, o cualquier estudioso del poder, la libertad es siempre frágil, siempre está en riesgo, se pierde y se gana, de ahí que Camilo Ríos proponga hablar de re-existencia en términos de una lucha que siempre se tiene que actualizar. Por esta razón es necesario mantener una actitud paranoica. Como buen *yonki*, Burroughs nunca abandona la sospecha y se mantiene listo para emprender la fuga. El riesgo de ser atrapado es omnipresente. Como el mismo Ríos apunta

Des-patologizar lo patológico del paranoico implica además, en código de una práctica de re-existencia, asumir la posibilidad y la elección de la decisión imposible: abandonarse a un universo de significado desconocido, decidir lo que no aparece como opción: abandonarse a sí mismo en el devenir mismo de la elección. (Ríos, 2016, p.232)

El adicto-como-sujeto no se puede detener en la comodidad de la decisión, sino que vive en la incomodidad de estar decidiendo su posición en el dispositivo. Vive siempre al borde del abismo, en la indeterminación, siempre alerta y con la prudencia como mandato.

Así es su libertad. No hay garantía de éxito, no hay fórmulas, ni criterios racionales que anulen el juego. Esta condición lleva al adicto-como-objeto a refugiarse en el placer de la droga, en el placer de ser controlado, mientras que el adicto-como-sujeto no se puede dar el lujo de esa quietud. Habita el espacio mítico, el vacío, el *caosmos*⁵¹, no como lugar de lo espontáneo, pues el que tiene a la policía detrás no puede jugársela sin un plan, sino como callejones intrincados por donde escapar. “La cuestión de la prudencia aparece, precisamente, como reacción a las mitologías espontaneístas de ciertas épocas” (Guattari y Rolnik, 2005, p.320), ubicando en su eje la idea de tomar en consideración tanto la riqueza como la precariedad de los procesos de re-existencia.

Las mitologías espontaneístas carecen de pensamiento rizomático y son fáciles de capturar, son un movimiento lineal de liberación de los límites, y no hace falta más que integrar su lucha a procesos de gestión del deseo para desintegrar sus fugas. En cambio, Burroughs apuesta por un pensamiento rizomático que permita tener varios planes de fuga que rompan con cualquier patrón formado, de manera que siempre haya una salida que el control no haya contemplado. Sin embargo, no se trata de planes “racionales”, pues podrán ser anticipados, se trata de dejar que la sinrazón lleve la batuta, de experimentar con dispositivos que alteren el flujo cotidiano de la conciencia, que la convierta en una conciencia fractal. Por esta razón, Burroughs “experimented intensely with the manipulation and alteration of consciousness through the use of drugs, but he also viewed travel, sex, art, and machines of various types as portals to the unconscious” (Morelyle, 2004, p.89).

Accediendo al inconsciente, o sinrazón, Burroughs tuvo la posibilidad de desestructurar un sinnúmero de barreras culturales, especialmente en el ámbito sexual, el cual ha sido fuertemente regulado por el mundo occidental, ya sea en forma de prohibición y disciplina, o mediante la gestión del deseo y la “liberación” sexual (recordemos que la libertad es fundamental para el control). Sus *wild boys*⁵² se encontraban en constante hibridación con otras especies animales, cambiaban de sexo mediante la adopción de características de animales transexuales. Se contagiaban de enfermedades sexuales eróticamente estimulantes y consumían drogas afrodisiacas. La reproducción sexual era inexistente, pues se remplazaba por la producción de clones, híbridos, emanaciones

⁵¹ El “cosmos” hace referencia a un sistema armonioso y ordenado, mientras que el “caosmos” hace referencia a un mundo rizomático, contingente, complejo. El *caosmos* es MU y el *cosmos* es OGU.

⁵² De su novel “The Wild Boys” publicada en 1971 por Grove Press y trata sobre una pandilla guerrillera que lucha por la libertad en un mundo futurista.

síquicas materializadas llamadas *zimbus*. Su reproducción era rizomática, abierta a la variación, la expansión, la conquista, la captura. El cuerpo adoptaba cualidades impropias y grotescas (en cuanto a inmorales y no correspondientes al cuerpo) (Hume, 1999).

Burroughs apuesta por lo heterogéneo sobre lo homogéneo, “a scattered diversity over a coherent unity” (Hibbard, 2004, p.16). De la misma manera que la reproducción ya no tiene reproductores, la noción de autor también queda fragmentada. No se trata ya de escritores, sino de transcriptores que escriben lo que les es dictado desde esa realidad múltiple de la que brotan mundos caleidoscópicos. Como consecuencia, en sus ficciones, los personajes adoptan cualidades poco convencionales, “one character may split off from another, assume a disguise, submit to cloning, find his organs transplanted into another body, or unite with another species to form some novel hybrid. The author himself is described as composed of many selves” (Hibbard, 2004, p.17). De esta forma, sus ficciones son constantes fugas, mantienen un elemento de espontaneidad y sorpresa con sus cambios radicales de un punto a otro, de un personaje a otro, desafiando la noción de una lógica única. Lo que hay es una serie de yuxtaposiciones en las que un elemento es colocado junto a otro, si no al azar, al menos no dependiente de aquello que vino antes, por lo que el potencial de cambios radicales se mantiene a lo largo de su trabajo (Hibbard, 2004, p.19).

Se podría decir que los personajes de Burroughs forman parte de un acontecimiento mítico pues, a diferencia de los personajes en otras ficciones, éstos surgen con la capacidad intrínseca de ser otra cosa; en ese sentido, al igual que en los mitos amerindios analizados por Viveiros, “cada personaje difiere íntimamente de sí mismo, puesto que desde el principio el discurso mítico lo plantea únicamente para que sea remplazado, es decir, transformado” (Viveiros, 2010, p.47). Son devenires, entendidos como foco de diferenciación, siempre fluyendo, siempre en proceso. Guattari da algunos ejemplos en su libro *Caosmosis*, como el devenir niño en la música de Shumann, en el cual “se extrae de los recuerdos de infancia para encarnar un presente perpetuo que se instaura como cruce, juego de bifurcaciones entre devenir mujer, devenir planta, devenir cosmos, devenir melódico...” (Guattari, 1996, p.114).

Este tipo de subjetividades míticas forman parte de las revoluciones moleculares teorizadas por Guattari las cuales consisten en producir condiciones de vida, tanto colectivas, como la encarnación de la vida para sí mismo en el ámbito material y subjetivo. Estos procesos pueden no ser de la misma naturaleza que las relaciones sociales; por ejemplo, la relación que pueda tener un individuo con la música o la pintura puede

producir procesos de percepción y de sensibilidad completamente nuevo (Guattari y Rolnik, 2005). Éstas pueden darse sincrónicamente a diferentes niveles: “intrapersonales (lo que está en juego en el sueño, en la creación, etc.), personales (las relaciones de auto-dominación, aquello que los psicoanalistas llaman Superyo) e interpersonales (la invención de nuevas formas de sociabilidad en la vida doméstica, amorosa y profesional, y en las relaciones con los vecinos y con la escuela)” (Guattari y Rolnik, 2005, p.61).

Para Burroughs, las revoluciones moleculares tienen que transitar por la intervención de los medios de masas, mediante editoriales independientes durante la etapa del cut-up, aunque más adelante, conforme la tecnología y su trabajo avanzaban, con la creación de radios libres, la elaboración de material audiovisual, o cualquier forma de alimentar los medios con sus técnicas de recorte/edición. En este aspecto, su propuesta política empata con la impulsada por Guattari y Rolnik, la cual invita a la objeción al sistema de representación política y la contaminación viral del cuerpo social en relación con el consumo, la producción, el ocio, los medios de comunicación, la cultura, para crear subjetividades mutantes de individuos y grupos sociales (Guattari y Rolnik, 2005, p.62). Algunas de estas tentativas de singularización son problemáticas, complejas, difíciles, y acaban siendo abortadas. Pero a pesar de la precariedad y los fracasos, a pesar de estar invadidas por la angustia, la locura, la adicción, se encuentran en ruptura con la producción de subjetividades capitalísticas.

Burroughs empatizó con los movimientos juveniles de finales de los sesenta. Se esforzó por impulsar entre los estudiantes el deseo de una educación gratuita e igualdad en la distribución del conocimiento. Consciente del papel que tiene la educación en la estabilización del orden impuesto por el *reality film*, en la prefabricación de expectativas y opiniones en un universo único, teorizó instituciones de educación alternativa. Su objetivo era contrarrestar la socialización conformista inculcada por las universidades mediante academias dedicadas al *descontrol de opinión*. El programa constaba de una *desintoxicación* del miedo y el control internos, buscando la liberación del pensamiento y de las energías para preparar a la nueva generación (Murphy, 2004).

En la trilogía de novelas de *Red Night* se puede ver lo que sería el resultado de este proceso. Aunque no se trate de un autor que busque ofrecer una propuesta política, al menos no a nivel molar, en estas novelas se muestra lo que piensa serían los efectos de remover la opresión y la interferencia del gobierno, a nivel colonial, burocrático y corporal (Suver, 2017). Las comunidades en los textos están plenamente conscientes de su posición geográfica, del balance del poder entre los imperialistas europeos, con quienes están en

guerra, y, en el caso de la comuna del Capitán Mission en Madagascar, del desastre ecológico provocado por la explotación económica transcontinental (Suver, 2017). Las constituciones de las comunas se encuentran basadas en los “Artículos” heredados de la revolución francesa y la americana, que son universalistas, anti-imperialistas, y antiestatistas, y, por lo tanto, verdaderamente transnacionalistas. La población de las comunas se limita a 300 personas cada una, y se promueve un trabajo desalienado y desregulado, así como ritos orgiásticos homosexuales y un manejo sustentable de los recursos. Se trataba de una subjetividad nómada que hacía del mundo entero una tribu (Walsh, 2004). Para Burroughs, una comunidad debe estar basada en la colaboración y no en las jerarquías, con leyes que protejan la libertad y lo personal. Pero lo más importante, deben ser lugares habitados por almas amables, entre las cuales nadie tenga que reprimirse (Hume, 1999). Sin embargo, estas almas amables deben estar listas para la guerra, pues su estilo de vida libertario se encuentra en constante riesgo ante las amenazas de los Estados. Estando superadas en número, la estrategia militar y la tecnología de defensa se vuelven fundamentales, llegando incluso al uso de armas biológicas (Bolton, 2010). El uso de la violencia de las comunas es una apropiación de los métodos utilizados contra ellas, y señala que, mientras que Burroughs promueve el uso de la magia, el control mental, o la simple meditación, como medios de resistencia, no duda de la necesidad de la violencia como método de defensa.

El objetivo último de las comunas es sostener la multiplicidad. Generar las condiciones para la libre expresión de la diferencia. Burroughs hace una lectura spinozista de la realidad, en la que la multiplicidad es anterior al contexto, similar al multinaturalismo teorizado por Viveiros (Viveiros, 2010). En ésta, la relacionalidad es constitutiva de la persona “fractal”, diría Wagner (Wagner en Viveiros, 2010, p.105). Es este sentido, la multiplicidad es inmanente, no es representación sino una condición ontológica. No hay puntos de vista *sobre* las cosas, las cosas y los seres *son* puntos de vista. Un punto de vista está en el cuerpo, es una propiedad de éste (Viveiros, 2010). El conocimiento del *Otro* deja sostenerse sobre la dualidad sujeto cogniscente-objeto cognoscible, y pasa a ser performativo, un cambio de posición ficticio en el que el sujeto cogniscente reconoce la alteridad absoluta como subjetividad productora de mundos. Mundos que se entrelazan al practicarse colectivamente. Defender la multiplicidad es defender la humanidad del *Otro*.

Sin embargo, es fundamental no caer en fundamentalismos derivados de posiciones específicas. Los cuerpos están en perpetuo movimiento, en perpetua destrucción y

reconstrucción, sujetos a nuevos contextos, a nuevas emotividades, atravesados por relaciones sociales en constante transformación. No hay nada fijo en un cuerpo, y por lo tanto no hay nada fijo en una perspectiva. Para Burroughs, el espacio que ocupa un cuerpo no es diferente a éste, pues la piel es porosa, está agujereada, no separa el adentro y el afuera, sino que el espacio la atraviesa (Streip, 2004). Las fisionomías no responden al orden burgués-científico, no hay una jerarquía de sus partes, anos, ojos, bocas, se vuelven indiferenciables, sus órganos se desparraman, eyaculan sus entrañas. Ingesta y excreción no se sujetan a proceso alguno, suceden y consumen en el espacio.

El espacio no es visto como un lugar de transgresión de los límites culturales e ideológicos, sino donde la cultura y la ideología se disuelven, donde el significado es liberado de la materialidad del espacio concreto (Bolton, 2010, p.75).

The map that simulates territory, in fact, “precedes the territory” (1) in that its quest for perfect representation constantly redefines and transforms territory until the territory becomes as much a representation of the map as the map of the territory. This reversal reveals the artifice of both map and territory, erasing distinctions between the imaginary and the real. Burroughs’s spaces operate in a similar manner to challenge the notion of places as stable physical or cultural locations. Burroughs’s places, like Baudrillard’s maps, exist in continual states of movement and mutation as simulations of territories that themselves have no foundations, no origins, and no stable positions. (Bolton, 2010, p.68)

Quizás sólo habría que cambiar la idea de representación, pues no se trata sólo de un proceso hermenéutico, sino de una forma de practicar el mundo, y, por lo tanto, la creación de mundos. El cuerpo grotesco y el espacio mítico representan los procesos mediante los cuales se configura la perspectiva, cuerpos mutantes sin adentro ni afuera, en constante transformación, ocupando un espacio sin posición estable. Así, el perspectivismo se aleja de la esencialización de las posiciones, sin abandonar una ontología de la multiplicidad.

Burroughs se dedicó a mapear el espacio mítico. Constantemente se refería a sí mismo como *cosmonauta del espacio interior* (Hume, 1999). El mapa, como señala Raffin, “no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social [...] Un mapa es un asunto de performance” (Raffin, 2008, p.26). Las novelas de Burroughs funcionan como mapas

diabólicos resultantes de las técnicas del cut-up cuyas superficies se ha vuelto completamente ilegible (Vernon, 2004). Son mundos que existen en fragmentos interrelacionados llenos de sentidos virtuales. En ellos, los personajes se liberan de contextos impuestos, ya sea geográfica o culturalmente, para habitar un espacio de *constante posibilidad* (Bolton, 2010). Como rescata Viveiros de la ontología amerindia, “el mundo es el espacio abstracto de divergencia” (Viveiros, 2010, p.77)

En las novelas, el *espacio* tiene una doble acepción, por un lado, se refiere al cosmos⁵³ como lugar habitable sólo por el cuerpo espiritual, mientras que, por otro, se refiere a la disolución de los límites establecidos por el pensamiento ilustrado. Para Burroughs, el significado de los lugares no está vinculado a historias o experiencias culturales, sino que se mantienen en un estado de flujo pues son constantemente redefinidos por quienes los ocupan (Bolton, 2010). La propia experiencia del *tío Bill* de habitar diferentes ciudades fuera de su país natal se ve reflejada en sus trabajos. Locaciones híbridas que se juxtaponen en un solo espacio mítico mutante. La *Interzona* que aparece en algunos textos es una ciudad que es todas las ciudades ocupando el mismo plano. Ciudades heterogéneas, de combinaciones cambiantes, en las que escribió casi la mitad de su obra. En la Ciudad de México escribió sus primeras dos novelas, *Junky* y *Queer*, mientras que en Tánger escribió *Naked Lunch*, creando un estilo de escritura que caracterizaría su vida creativa y a través de la cual da origen a la *Interzona* (Hibbard, 2004).

Since 1938 Burroughs has operated as a visionary archaeologist; as an alienated, deep-cover espionage agent reporting about the human condition as observed from the seamy, gritty, sordid underworld of port towns, exile colonies, border crossings, and cultural black-market interzones. Tangier. Times Square. Mexico City. Panama City. The Left Bank. The Amazon jungle. Etc. (Leary, 1994, p.173)

La *Interzona* es un collage de ciudades, un espacio construido por flujos que hacen posible todas las ciudades, ya sea mezclando las características de unas y otras o mediante la transformación perpetua de una a otra. Las jerarquías se disuelven mientras la multiplicidad emerge. No se trata de un lugar geográfico, “Interzone depicts a place that cannot be located by geography or culture. “A place where the unknown past and the emergent future meet in a vibrating soundless hum,” it is “some familiar place I cannot locate”” (Bolton, 2010, p.71). Representa una red virtual en la que la gente es convertida

⁵³ Cosmos como universo, no como encarnación de OGU.

en unidades de información que transitan libremente a través de las barreras. Cuerpos que atraviesan paredes como metáfora del texto mismo, que contiene cambios rápidos y saltos que permiten a los personajes viajar, inexplicablemente, a través del tiempo y espacio. Las secciones no tienen algún orden en particular por lo que el texto carece de linealidad, el lector es libre de escoger múltiples caminos, no hay principio ni final, no hay adelante ni atrás (Enns, 2004, p.111). El lector es libre de vagar a través de patrones siempre cambiantes que generan series de significados mutantes libres de sus restricciones materiales.

En este aspecto, la *Interzona* es un texto-espacio, sus reglas son las de la escritura. Proliferan sin principio ni fin, “como una plaga, se reproducen y alargan en sentidos imprevisibles” (Vásquez, 2014, p.1). En *Cities of the Red Night*, los personajes, las acciones, las imágenes de una historia aparecen en otra, personajes y narradores se fusionan o intercambian identidades mientras asumen diferentes narrativas, el tiempo y el espacio se funden en historias que parecen estar tomando lugar en un pasado que es también presente y futuro. En última instancia son intentos de espacializar el tiempo mediante narrativas libres de temporalidad e historia que escapan hacia el espacio (Bolton, 2010).

Mediante la manipulación de la función linear de su propia máquina de escribir, Burroughs intenta romper con las convenciones y convertir al lector en una potencial revolucionario, “who would no longer be passive and detached but rather aware and involved” (Enns, 2004, p.113). Consciente de las operaciones del lenguaje para la reproducción de relaciones de control, el escritor actúa como agente secreto, uniendo palabras en nuevas combinaciones y diseminándolas, subvirtiendo las ideologías establecidas mediante el despliegue radical del lenguaje (Hibbard, 2004). Entiende que nuestro fin es el caos, espacio mítico “donde reina lo híbrido, la fusión de lo contradictorio, el doble monstruoso. La función del caos en la escritura será una fascinación por los residuos, por el flujo verbal que nos lleva al hundimiento y a la pérdida, por el retorno al silencio” (Vásquez, 2010, p.8).

Pero para acceder a esta dimensión *caótica*, exterior a los dispositivos de control, Burroughs trata de desprenderse de sí mismo. “William Burroughs” es el resultado del control, todo lo que escriba no será más que la manifestación de este hecho. El escritor debe pasar a ser transcriptor, y dedicarse a transcribir aquello que emane del *espacio mítico*. Con este objetivo, experimentó con diferentes métodos para socavar su posición de

autor. La más importante, o la que marcó su proceso creativo a lo largo de su vida, fue la composición de “nuevos” textos mediante el desplazamiento de bloques de lenguaje de una construcción lingüística a otra, en un ejercicio similar al bricolaje. Al igual que muchos miembros de las vanguardias, Burroughs citaba, tomaba prestado, plagiaba, como medios para desafiar la noción de propiedad literaria (Hibbard, 2004). También era una forma de escritura automática al estilo dadaísta, en la que el escritor, o transcriptor, como se autodenomina, sintoniza las corrientes c[al]ósmicas, dejando plasmado su paso (Longhi, 2004). De esta forma, no hay relación de subordinación entre la mano y la pluma (o el ordenador), no hay un control sobre lo escrito. El escritor es traído a la existencia por el proceso de escritura (Fisgativa, 2007).

Se podría decir que la noción de autor es antagónica a la del transcriptor, de la misma forma en que el racionalismo de la modernidad instrumental es antagónico a la sinrazón de la que emerge la experiencia estética y el acto creativo. En la escritura de Burroughs no hay un autor autónomo que sabe para qué escribe y ha meditado las razones para hacerlo, sino que la escritura lleva a la pasividad extrema del transcriptor, “a la incapacidad de escribir, a la inacción, al des/ obramiento (desœvrement) que es otra forma de llamar a la ausencia de la obra (siempre aliada a la locura según Foucault)” (Fisgativa, 2007, p.11). Ello se debe a que, como señala Blanchot, “ya no es el escritor quién se cuestiona sobre lo que motiva y se propone al escribir, sino que la escritura literaria cuestiona la posición de quién escribe” (Fisgativa, 2007, p.11). A partir de esta noción, Burroughs habla de *máquinas de escritura*, las cuales tienen un efecto en la subjetividad al mediar el acto de escritura, convirtiendo al “escritor” en “disembodied agents, “recording instruments”, or even “soft typewriters”, who simply transcribe and store written information” (Enns, 2004, p.98). El acto de teclear remplaza el acto de escribir, porque las palabras en sí mismas ya han sido escritas y sólo queda teclearlas (Enns, 2004). Foucault señala, con algo de ironía, que el escritor moderno se encuentra, en cierta medida, emparentado con los primeros ascetas cristianos, o los primeros mártires, pues “el problema de las relaciones entre la hermenéutica de sí y la desaparición del sí mismo, el sacrificio, la negación de sí, es el núcleo de la experiencia literaria en el mundo moderno” (Foucault, 2016, p.128). Es un sacrificio de la razón y una apertura a la locura como “reserva lagunaria que designa y hace ver ese vacío en que se implican lenguaje y palabra, en que se forman el uno a partir del otro, que no dicen nada más que su relación aún muda”, “una matriz del lenguaje que, en el sentido estricto, no dice nada” pues sólo habla

de sí mismo, “lengua que no existe más que en esta palabra, palabra que no dice más que su lengua” (Foucault, 1998). Como escribe Agamben “la gran poesía no dice sólo lo que dice, sino que dice también el hecho de que lo está diciendo, la potencia y la impotencia de decirlo” (Agamben, 2014, p.10).

Las palabras sólo hablan de palabras, no hacen referencia a lo concreto sino a lo abstracto. Como señala Dewey, “[s]i la función del lenguaje fuera reproducir aquello a lo que se refiere, no podríamos hablar nunca de temor, sino solamente de temor-a-este-coche-particular-que-viene, con todas sus especificaciones de tiempo y lugar” (Dewey, 2008, p.77). La vida sería demasiado corta para charlar. Cuando Mallarmé dice “¡una flor!”, la flor ya ha desaparecido, no queda más que su ausencia (Fisgativa, 2007). Una palabra podrá dar su significado, pero primero suprime, aniquila (Escardó, 2007). Esta ausencia no es sino la débil presencia de una palabra en constante desplazamiento, enlazándose con diferentes palabras en un proceso de re-invenición perpetua sujeta a la demanda de la escritura (Escardó, 2007). De esta forma, las palabras se vuelven objetos por sí mismos, adquieren una materialidad que les permite desplazarse por la superficie de la escritura y mutar al entrar en diferentes contextos.

Burroughs y Gysin, conscientes de la naturaleza de la palabra-imagen, se dedicaron a intervenir las *grabaciones* mediante el recorte y la reorganización de palabras y oraciones para interrumpieran el flujo temporal lineal del *reality film*. El *cut-up* y el *fold-in*, fueron métodos utilizados para realizar viajes en el tiempo y desestructurar la linealidad narrativa. Burroughs da el ejemplo de un *fold-in* que hizo con el periódico del día y el periódico del día anterior. Mientras dobla los periódicos y acomoda las imágenes, está viajando, literalmente al pasado, cuando leía el periódico el día anterior. El encuentro entre pasado y presente disrumpe el tiempo lineal al crear las condiciones para la atemporalidad, en la cual, tanto el movimiento hacia adelante, como hacia atrás, es posible. Si el tiempo es fluido, también los movimientos a través de él (Bolton, 2010). El objetivo de estos desplazamientos no es la posibilidad de cambiar eventos pasados, presente o futuros, mediante la manipulación del tiempo, sino de hacer un cortocircuito con la escritura lineal de la historia.

Burroughs first proposes the technique in *Ticket* writing, “These writers are going to write history as it happens in present time” (TE 123). Snide thus begins composing his own “pirate story” (CRN 173); but rather than once again revising that particular past, he begins to blend in Mayan and Egyptian texts belonging to different histories, resulting in an alternate narrative

line featuring characters that do not occupy any particular time, historical or fictive. Snide is then able to abandon the present time of his narrative by merging with the character of Audrey Carsons (Bolton, 2010, p.66)

Sus contextos no son materiales, sino que se derivan de las asociaciones y yuxtaposiciones de varias disposiciones temporales y físicas dentro de las narrativas. De esta forma, es el texto mismo el que se convierte en su propio contexto. Esto genera una mayor implicación del lector en el texto, pues adquiere una naturaleza más activa en la negociación y construcción de los significados (Bolton, 2010). “This associative strategy requires a great deal of attention from readers who negotiate the continual construction and reconstruction the world of the novels as new relationships and juxtapositions emerge from inside as well as outside the texts” con cada nueva lectura (Bolton, 2010, p.76).

El cut-up tiene como objetivo final fungir como una práctica liberadora, servir para hacer de la vida un poema, como diría Gysin, rescatando la máxima surrealista de que la poesía debe ser practicada y debería ser hecha por todos (Harris, 2004). Sólo de esta forma, alimentando la máquina de control con textos sin autor, se puede romper con la secuencia lineal y determinista de OGU. Se podría decir que se trata de una poética de la inoperosidad, “una operación en el lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso” (Agamben, 2014, p.49). De esta forma, la naturaleza ficticia de la realidad se vuelve perceptible e invita a producir nuevas ficciones, a producir nuevas realidades. En este tenor, la idea de invención implica una concepción de la verdad como creación y como ruptura de la que se desprende una nueva realidad histórica, la cual reconoce su naturaleza estética-política (Llavadot, 2008).

Como afirma Vásquez, los “antipoemas son radicales -y corrosivas- afirmaciones sobre la constitución y el devenir de la realidad en sus más diversas dimensiones”, un lenguaje que “exhibe su andamiaje, así como los límites de su capacidad testimonial y cognoscitiva” (Vásquez, 2006, p.46). Burroughs adopta una actitud surrealista ante la palabra, hace visible su estructura, su objetualidad. Se podría decir que llega a un *realismo* supremo en el que la palabra ya no queda velada por su significado, sino que aparece como la materia por la que su mundo se encuentra constituido (Vernon, 2004). En un principio, el *cut-up* era una simple técnica poética que asimilaba el trabajo del escritor al del pintor, por medio de la práctica del collage. Sin embargo, pronto se dio cuenta que sus implicaciones rebasaban el campo estético. Mediante el recorte de textos impresos, escritos

por él o por otros, en piezas de diferentes tamaños, para después reensamblarlos en un orden aleatorio, Burroughs había encontrado una forma de evadir los patrones de pensamiento consciente e inconsciente y adentrarse en las entrañas de OGU. “Cut-ups were a form of practical demystification and subversion that could uncover the ideology at work in the political lines of the media—for example, revealing the structural collusion between the police and the drug market in the US and UK” (Murphy, 2004, p.39). Es necesario interrumpir patrones del lenguaje si se tiene el objetivo de desestabilizar y transformar estructuras políticas dogmáticas, rígidas y moralistas (Hibbard, 2004). Como solía proclamar Gysin, los poetas han de liberar a las palabras (Roberts, 2004).

En la literatura tradicional, significado y estructura son virtualmente coextensivos, sin embargo, “Burroughs gives words “their affect priority over their roles as signs quite simply: by de-structuring, by destruction”” (Vernon, 2004, p.216). Las palabras se vuelven tan objetivas que dejan atrás a los objetos que revestían, quedando solas como palabras-objeto (Vernon, 2004). Sin embargo, no pierden su iterabilidad, que es, según Derrida, “la capacidad que tienen los signos, los textos o las palabras de ser repetidos en nuevas situaciones, injertados, por tanto, en otros contextos. Un “contexto jamás quedara saturado”, pues no hay más que contextos sin ningún centro de anclaje absoluto” (Derrida en Vattimo y Zabala, 2012, p.29). Con esto, Burroughs creó un lenguaje post-literario, un nuevo medio en el que las palabras se convierten en cúmulos de significados que se esparcen implacablemente al lector como los letreros neón de la jungla technicolor del distrito Roppongi de Tokio (Leary, 1994). Corta la página con trazos de palabras y ráfagas verbales de escopeta. Al igual que las imágenes en una galería, los párrafos de Burroughs no necesitan escanearse en un orden lineal, y cada uno podía contener secuencias ya utilizadas en otros textos o que serán reutilizadas.

Como se mencionó anteriormente, lo que Burroughs y Gysin terminan creando son *máquinas de escritura*, es decir, novelas que contienen la fórmula para su propia reproducción autogenerada, de forma que escapan a los dispositivos de control. “In other words, the parasitical ‘word’ is externalized from the writer’s own consciousness and reproduces itself in a series of endless permutations” (Enns, 2004, p.106). Esta producción viral no se limitó a la palabra escrita, después del cut-up, Burroughs experimentó con otros medios el mismo proceso, dando como resultado *máquinas sonoras*, por ejemplo, o *máquinas de producción audiovisual*. Lo que siguió a los seis años de trabajo con el *cut-up*, fue lo que denominó *tape recorder experiments*, los cuales seguían el formato

escritural, pero con sonidos. En *Electronic Revolution* el objetivo es, nuevamente, acabar con el monopolio de la producción de la realidad, mediante la conformación de *cut-up guerrillas*, pero esta vez, el material de trabajo son grabadoras y la forma en que se reproduce necesita bocinas. Se puede decir que es una adaptación de la técnica *cut-up* a la disponibilidad de nueva tecnología (Burroughs, 2005).

En su libro *How We Became Humans*, Katherine Hayles examina el impacto de los medios en la subjetividad en el libro *The Ticket that Exploded* a través del uso de tecnología de grabación de sonido de Burroughs. Ella argumenta que la *grabadora* (*tape recorder*) es una metáfora del cuerpo humano, el cual ha sido programado con grabaciones (*pre-recordings*) lingüísticas que funcionan como parásitos listos para apropiarse del organismo. También señala que las grabadoras subvierten el control del lenguaje mediante la externalización de su monólogo interno, grabándolo y manipulándolo, o produciendo nuevas palabras hechas por la *máquina* misma. Estas manipulaciones revelan las formas en que los medios electrónicos son capaces de generar textos sin la mediación de la conciencia, permitiendo la emergencia de nuevas subjetividades. Por lo tanto, Hayles sugiere que las tecnologías de la información, para Burroughs tienen una doble naturaleza, por un lado, representan la amenaza de control y mecanización del cuerpo, mientras que por otro lado representan el potencial de subvertir los dispositivos de control⁵⁴ (Enns, 2004). En *The Limits of Control*, se hace énfasis en el potencial de los medios de comunicación en masa para difundir un movimiento cultural en todas direcciones, permitiendo que una lucha se vuelva global. Las mismas máquinas de escritura pueden difundir “either cultural revolution or cultural imperialism”, dependiendo de si la gente se puede apropiar de éstas o no (Enns, 2004).

A mediados de los sesenta, Burroughs admite estar pensando mucho en la mercadotecnia, después de todo, dice, se dedican a lo mismo que él, a la manipulación de la palabra-imagen (Walsh, 2004). OGU integra aquello que se le resiste, se lo apropia, y lo utiliza para reproducir el universo único. Movimientos como la *poesía concreta* ayudaron a

⁵⁴ No hay “O”, solo “Y”. Para Burroughs no hay una “naturaleza” última de las cosas, sino múltiples potencias esperando a expresarse. Algo no *esto* o *aquello*, sino que es *esto* y *aquello*. Sus metáforas apuntan a las tensiones y contradicciones de la multiplicidad. No hay salidas en Burroughs. No hay palabras puras porque una palabra puede significar múltiples cosas de acuerdo con su posición. El cut-up expresa la multiplicidad de cada palabra-imagen, de cada objeto, persona, práctica o espacio. Nada es cierto porque nada cabe en sí mismo. Hay un exceso de significados, un exceso de verdades. Por eso todo dispositivo de control es en potencia un medio de liberación. OGU solo existe donde algo se le resiste. El hecho de mismo de diferenciar entre control y uso pone en el eje de su estructura metafórica las tensiones, las contradicciones, las imposibilidades, y sobre todo, la tragedia: la *Guerra Mágica* no puede terminar porque el conflicto es lo que permite la existencia de OGU y MU; solo hay momentos.

la consolidación de un marketing creativo que apostaba por técnicas vanguardistas para atraer al consumidor (Goldsmith, 2014). Por esta razón, la única práctica de re-existencia se da a nivel de producción, pues como consumidor (que no es lo mismo que espectador) lo que se obtiene es placer, la satisfacción de una necesidad, mientras que, a nivel productivo, es el deseo el que se encuentra liberado. “Indeed, the cut-up method appears to fulfill their concomitant claim for the true nature of revolutionary political militancy, namely that it is “not representational but constituent activity” linked “to the formation of cooperative apparatuses of production and community” (Harris, 2004, p.186).

La diferencia se puede plantear en término de procesos de estetización superficiales y procesos de estetización profundos. Los primeros se refieren a “fenómenos globales como el embellecimiento de la realidad, lo cosmético y el hedonismo como nueva matriz de la cultura y la estetización como estrategia económica”; mientras que los segundos incluyen “las transformaciones en el proceso productivo conducidas por las nuevas tecnologías y la constitución de la realidad por los medios de comunicación” (Vásquez, 2006, p.53). Para Burroughs, los medios *underground* eran la herramienta más efectiva contra el monopolio de OGU y sus cada vez más poderosas y sofisticadas técnicas de control. Especialmente se establecían como un contrataque a los medios de comunicación masiva y su capacidad de producir la realidad, no sólo a través de lo que muestran, sino también de lo que ocultan. Estos medios producían otras narrativas, originadas en perspectivas particulares, que se enfrentaban al universo único mostrando su multiplicidad rizomática. De ahí que Burroughs concluyera que “the underground press could perform this function much more effectively by the use of cut/up techniques” (Burroughs, 2005, p.14). Uno de sus textos *cut-up* titulado *Who Is the Walks Beside You Written 3rd?*, termina con un llamado a reapropiarse de los medios de producción de la realidad: “It is time to do our own publishing” (Burroughs en Harris, 2004, p.181).

Por su condición viral, el *cut-up* y las *máquinas de escritura* encuentran un espacio apto para su reproducción en los medios de comunicación *subterráneos*. Burroughs trabajó con editoriales propias, realizando revistas experimentales que le permitieran comenzar procesos que involucraran a los lectores

Editing his own experimental magazine enabled Burroughs not only to address his readers directly, but also to invite their involvement in such experimental projects as writing in ‘present time’ through collecting ‘intersection points’: ‘Try writing tomorrow’s news today. Fill

three columns with your future time guesses. Read cross column [...] Notice that there are many hints of the so-called future' (Harris, 2004, p.180)

Además, participaba en pequeñas publicaciones, mandando sus mejores trabajos a “no-paying far-out magazines” como Yugen o Kulchur (Harris, 2004, p.180). Rechazó distribuir sus obras en los círculos comerciales hegemónicos y apostó por una *política textual* que consistía en apropiarse de los propios medios de producción literaria para poder realizar sus experimentos colectivos en círculos culturales *subterráneos*. Sin embargo, nunca cayó en el mito “contracultural” de una resistencia operada por oposición binaria al mundo de los negocios (Schneiderman, 2004) que fácilmente puede ser cooptada por dispositivos de mercado, por lo que el producto terminado era un elemento secundario, lo relevante era el proceso de producción, el poder realizar trabajos colectivos: “he was able to exploit the particular advantages structured into magazine dissemination” (Harris, 2004, p.179). Solicitaba correspondencia y colaboración creativa de sus lectores, diluyendo la diferencia entre escritor y lector, entre autor activo y consumidor pasivo, haciendo de la escritura un encuentro íntimo (Harris, 2004). La comunidad resultante, entonces, no se estructuraba en términos de recepción, sino de producción, y no sólo de textos, sino de mundos. Un virus creador consumiendo a OGU.

OGU es una grabación en constante reproducción, la única forma de enfrentarlo es con “counterrecording and playback” (Walsh, 2004, p.39). El *cut-up* es una forma de hacerlo que está al alcance de cualquiera. Es algo que se puede hacer ahora mismo. Los materiales abundan “because they use the omnipresent material of the reality film against itself” (Walsh, 2004, p.39). Se puede realizar incluso sin tijeras ni hojas. Burroughs piensa el cut-up como una experiencia, como una práctica que abarca la totalidad de la existencia. En la *Revolución Electrónica*, profetizada por Burroughs, millones tomarán las calles practicando *cut-ups* no literarios con fines políticos. La caída de OGU se dará cuando la potencia creadora de MU sea incontenible.

CAPÍTULO 2- Parménides y los onderos: la carnavalización de la re-existencia.

“Las revoluciones burguesas avanzan arrolladoramente de éxito en éxito, sus efectos dramáticos se atropellan, los hombres y las cosas parecen iluminados por fuegos diamantinos, el éxtasis es el estado permanente de la sociedad; pero estas revoluciones son de corta vida, llegan en seguida a su apogeo y una larga depresión se apodera de la sociedad, antes de haber aprendido a asimilar serenamente los resultados de su periodo impetuoso y turbulento”, escribió Marx en 1852.

¿Estaría acaso pensando en la Revolución Hippie, que fue una revolución burguesa más?

Parménides García Saldaña

3.1 Introducción

La contracultura no es el lugar de llegada. No es la utopía consumada. Ni encabeza la revolución -aunque no hay revolución que no produzca contracultura-. Las metáforas de Burroughs hacen evidente el carácter límite y contradictorio de la contracultura. De ahí que hubiera comunas y poetas solitarios, comunistas y libertarios⁵⁵, estrellas de rock y vagabundos. Son metáforas que desnudan la naturaleza incierta y contingente del mundo que vivimos, sus dispositivos de control y sus fugas. Ahí radica la naturaleza subversiva de la contracultura, en que hace visible la *guerra mágica*⁵⁶ y la asume. Esto hace de la contracultura un juego de vida o muerte, tan real como el *club de los 27*⁵⁷. Tan real como el

⁵⁵ “Libertario” es un término que la derecha radical pseudoanarquista robó al anarquismo. El libertario es antidemocrático e hiperindividualista. Asocia la libertad con la propiedad privada y la ausencia de Estado. Su mundo utópico consiste en un capitalismo sin ningún tipo de regulación, en la que cada individuo luche por acumular la mayor cantidad de capital posible sin ningún tipo de responsabilidad por el otro. Por otro lado, el anarquismo entiende la libertad como una sociedad horizontal y solidaria, en la que todos participaran en la producción y repartición de lo sensible. Son antiestado y también anticapitalista, pues el Estado moderno es una herramienta del capitalismo, el cual es un sistema de relaciones asimétricas y despojo, cuyo único objetivo es la acumulación de capital.

⁵⁶ Entre OGU y MU.

⁵⁷ Cantantes de rock que murieron a los 27 años. Primero Robert Johnson, blusero que, según cuenta la leyenda, vendió su alma al diablo a cambio de su don musical. Cuenta que fue cobrada en 1938. Luego Brian Jones, de los Rolling Stones, en 1969, ahogado en su piscina. Después siguieron Hendrix (1970), Joplin (1970), y Morrison (1971). Los primeros dos murieron en incidentes relacionados al uso de sustancias psicoactivas y el tercero de insuficiencia cardíaca en su tina (aunque no todo mundo parece conforme con

cadáver de García Saldaña, con 10 días de muerto porque nadie se había preguntado por él. Pero tan real como Avándaro, como la comuna de Amatlán -que perdura hasta el día de hoy., como el amor libre y pleno.

Este capítulo explora la naturaleza compleja de la contracultura, este “Y” en lugar de “O” del que habla Burroughs. En la primera parte, se analizan los procesos de constitución de la subjetividad contracultural y sus elementos característicos desde la escritura de Parménides García Saldaña, escritor que funda la literatura *ondera* y que representa el arquetipo jipiteca, con su estilo andrajoso, sus alucines y su gusto por el rock. Mientras que, en la segunda, se analiza la dialéctica *communitas-immunitas* desarrollada por Esposito para examinar la relación entre la libertad individual y la emancipación colectiva en la juventud contracultural de mediados del siglo XX, poniendo especial énfasis en los procesos de configuración de la subjetividad “joven” desde el Estado y el Mercado⁵⁸ y las re-existencias juveniles.

3.2 *El Rey de la Onda*

La escritura de Parménides García Saldaña, el llamado *Rey de la onda*, es una de las expresiones más claras del *ethos* de la contracultura mexicana, siendo además una de las críticas más incisivas. Si la contracultura es la destrucción de los clichés y las estructuras caducas, los textos de Parménides son definitivamente una muestra. Y se podría afirmar, incluso, que son de las pocas expresiones realmente contraculturales que se produjeron en el movimiento mexicano durante los años posteriores a la década de los sesenta. Parménides publicó su obra más representativa, *Pasto Verde*, en 1968, año de la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, Ciudad de México, ordenada por el Estado el 2 de octubre -evento que marcó una nueva relación entre la sociedad y sus jóvenes-. En 1970 publicó una serie de historias cortas, escritas antes de *Pasto Verde* pero publicadas como consecuencia de su segundo lugar en el concurso de novela de la editorial Diógenes con esa novela -la única que escribió-. Para 1974, tres años después de la Masacre de Corpus Christi realizada en Monterrey contra estudiantes que se manifestaban en favor de la autonomía de la Universidad Autónoma de Nuevo León, también llamada el *Halconazo* por la participación del grupo paramilitar *los Halcones* que

esa explicación). En 1994 Kurt Cobain se unió al club mediante un escopetazo en el rostro. Y más recientemente Amy Winehouse (2011) por problemas relacionados al alcohol.

⁵⁸ O Estado ampliado como diría Gramsci.

se encontraba al servicio del Estado, publicó su ensayo *La ruta de la onda*: radiografía de la juventud, de su manera de vivir, de drogarse y escuchar música (Saldaña, 2014). En 1975 publicó su último libro en vida, un poemario llamado *Mediodía*, y en 1993, 11 años después de su muerte y casi veinte desde su último libro, se publicó *En algún lugar del rock (El callejón del blues)* -publicado en edición póstuma-.

Parménides es de la generación que vivió el auge y la decadencia del movimiento. Nacido en 1944, tenía doce años cuando se publicó *Howl* de Allen Ginsberg y trece cuando se publicó *On the road* de Jack Kerouac -libro que lo marcó pues, según Parménides, hablaba de la vida que quería vivir (“Parménides García Saldaña, un psiconauta citadino en onda”, 2015)-. Sin embargo, la mayoría de su obra se publicó después de la campaña de criminalización emprendida desde diferentes sectores de la sociedad posterior al concierto masivo de Avándaro, después de los Beatles y del asesinato de un hombre de color por parte de un miembro del grupo neonazi Hell’s Angels en un concierto de los Rolling Stones, tras la muerte de Kerouac, Morrison, Joplin y Hendrix, después de la psicodelia y en medio de la *sicodelosis*⁵⁹, en un momento de sobriedad, al final de la fiesta -aunque Parménides no conociera ni lo uno ni lo otro-. *La ruta de la onda*, publicada ya a mediados de los setenta, es un texto que mira hacia atrás para seguir hacia adelante. No es casualidad que tenga una orientación histórica, una mirada al camino recorrido para dilucidar el camino a seguir. Víctima del desencanto de aquellos que vivieron los sesenta desde el principio, que fueron testigos del terremoto provocado por una juventud rebelde que había encontrado en la contracultura una forma de expresar su disconformidad con el camino del mundo y un medio para imaginar y echar a andar alternativas, y que ahora eran testigos de la comercialización de sus ideales, de la mercantilización de la rebeldía, Saldaña escribe una historia sin tapujos, en la que las contradicciones se hacen evidentes al revelar la delgada línea por la que anda la contracultura, siempre a punto de ser regulada, normalizada, comercializada, reprimida, siempre a punto del fracaso. Es una historia de resistencia al control, de re-existencia. No es una historia del bien triunfando sobre el mal, sino una historia compleja, en la que los protagonistas no son los héroes sino los otros: *the bad batch*⁶⁰.

En este sentido, *el Par*, como se le llamaba con cariño en el *underground* de la Ciudad de México a Parménides García Saldaña, no se pregunta por el éxito o el fracaso de

⁵⁹ Término utilizado por Theodore Roszack para definir el uso de los sicodélicos como objetivo y no como medio.

⁶⁰ Expresión que hace referencia a aquellos que “salieron mal”. La traducción literal es “el lote malo”.

la contracultura, sino que se preocupa por la posición en la que se encuentra, por sus contradicciones presentes, por sus matices y formas. Alejado, como todo joven, de la familia, la Iglesia y el Estado, es decir, las principales instituciones otorgadoras de sentido en las sociedades disciplinarias, se queda sin Historia, no hay nada que lo explique, que lo localice, no forma parte del devenir de la sociedad hegemónica, su existencia carece de sentido. Sus textos son su historia, la historia de todos los jóvenes que se encuentran en la misma situación. Dan sentido al momento histórico que viven, de forma que se puedan ubicar en las nuevas cartografías emergentes a raíz de la crisis de las sociedades disciplinarias. En este aspecto, forma parte de una literatura contracultural -que en el caso mexicano fue nombrada *literatura de la onda* por Margo Glantz (Glantz, 1976)- que habla de una juventud enfrentada al vacío, a la ausencia de sentido. Ahí la naturaleza del viaje, en el que se deja el hogar para enfrentarse a lo desconocido, es la transfiguración, la transformación de una identidad fija en un devenir.

Parménides identifica la contracultura mexicana, o como le llamaban en México, la *onda*, con la música de los negros, tanto estadounidenses como latinos -especialmente cubanos- por lo que su desplazamiento, su historia, va de la mano de la historia del rock. Este género es el ritmo de la contracultura. El ritmo con que se habita la ciudad, el ritmo con el cual se tiene sexo, el ritmo del viaje, de los carros, de la ropa, del cabello, de la escritura. Si los beatniks, padres fundadores de la contracultura del siglo XX, se habían inspirado en la música de los negros para vivir y expresarse -principalmente mediante la poesía-, los jipis y *jipitecas*⁶¹ ya contaban con una música propia, la cual se convirtió en el principal medio de difusión de los valores contraculturales. La literatura de la onda está profundamente influenciada por el rock. Su ritmo replica los requintos del guitarrista, los gritos y pujidos del vocalista, la lírica de las canciones, su pasión y su potencia. De hecho, Glantz considera esta influencia una de las principales características de la literatura de este grupo de autores.

Los textos de Parménides, al igual que los del resto de escritores onderos como José Agustín, Gustavo Sainz, Federico Arana, Margarita Dalton, entre otros, mantiene el ritmo intempestivo del rock, influenciada especialmente por los Rolling Stones y su estilo más agresivo y escandaloso. También es evidente la influencia beatnik con su énfasis en la improvisación y el flujo de conciencia que, reforzada por el carácter estruendoso del rock y

⁶¹ Término utilizado por Enrique Marroquín para diferenciar la contracultura mexicana de la estadounidense en los sesentas y setentas.

sus poderosos solos, dan un aire de *hoyo funky*⁶² al texto, de tugurio en algún lugar de las ciudades perdidas que se ocultan del discurso oficialista en la capital. Podría ser recitado en un agujero oscuro entre tragos en un ambiente enrarecido por el humo del cigarro, escuchando *Paint it black*. La vida subterránea de Parménides, vagando, bebiendo, fumando marihuana, le hicieron un personaje destacado del carnaval urbano, quien trasladaba sus andares al texto, con sus noches de Rolling Stones y LSD -no solo como contenido sino como forma-. Su escritura es su andar. Escribe y vive la ciudad en un mismo movimiento, en un desplazamiento que pasa de las calles a las hojas, del metro y el bus a la pluma, de la música al estilo. El rock, la ciudad, Parménides y la escritura forman parte de un mismo sistema productor de sentido cuyo resultado es el texto.

Ahora, no solo el rocanrol pasa por la pluma de este autor. La contracultura produjo una serie de experiencias que se vieron registradas en la literatura ondera y que forman parte fundamental de la subjetividad contracultural a nivel transnacional: el sexo, los psicodélicos, los viajes y el contacto de las clases medias con las clases marginadas. Estas experiencias no-hegemónicas no contaban con un lenguaje que permitiera codificarlas para asumirlas como parte constitutiva de las nuevas subjetividades juveniles por lo que nuevas formas de hablar y expresarse emergieron, permitiendo la colectivización de las nuevas experiencias a las que se enfrentaban los jóvenes de la posguerra. Este nuevo lenguaje cotidiano -denominado *ñerito* por Saldaña (Saldaña, 2014)- es retomado por los escritores de la onda como una forma de realismo que permitía ubicar sus textos como parte de una continuidad discursiva del habla de las calles, de la ciudad subterránea y sus habitantes. De esta forma rompe con la Literatura como campo separado del habla y se convierte en forma-escritura de la contracultura.

Pero ¿qué implica hablar de textos de estas características? En una primera instancia, permite observar el movimiento contracultural desde una perspectiva interna, crítica no en términos de un análisis académico sino crítica como necesidad, como praxis política y como constitución de una subjetividad subversiva. En el caso de Parménides, con su ensayo *La ruta de la onda*, y sus crónicas publicadas en revistas y periódicos, se huye de la historia desapasionada y ajena para abordar la historia de la onda desde una proximidad que permite descubrirse implicado en su configuración. Así, la mirada que ofrece está cargada de afectos y memorias. Es una mirada deseante, que anhela una

⁶² Los *Hoyos funkies* eran bares en las zonas populares donde los jóvenes de diferentes estratos sociales, principalmente clase media y baja, se juntaban a escuchar rock, consumir psicodélicos y bailar.

transformación social y que ve en sus coetáneos la trágica historia de las revoluciones burguesas, condenadas a reproducir las relaciones asimétricas de poder. Nos lleva a ser testigos de las luchas en puntos neurálgicos del movimiento contracultural, donde acecha el control del mercado, y la represión del Estado y la familia. Por otro lado, se trata de textos cuyas formas, ritmos y metáforas permiten dilucidar la subjetividad contracultural que los producen, facilitando el análisis de los procesos de subjetivación y socialización mediante los cuales se configura. Estos elementos permiten, a su vez, hacer un análisis de la creatividad social⁶³ del movimiento, es decir, su capacidad de producir nuevas instituciones, por efímeras, contingentes o provisionales que sean.

Este salto del análisis del texto al análisis social es posible gracias a dos características fundamentales del trabajo de Parménides. Su estilo de vida bohemio como escritor subterráneo, recorriendo las grutas de la ciudad para dar fe del transcurrir cotidiano de la revolución cultural, adquiriendo, no solo una perspectiva profunda de la complejidad del movimiento, sino también un lugar central entre en el panteón contracultural donde fungía como el arquetipo del jipiteco, todo *fachoso* con su morral, mariguano, adepto a los sicodélicos, siempre en *toquines* y *hoyos funky*, escribiendo para sobrevivir en la escasez de aquel que es consumido por sus vicios hasta la muerte. De esta forma, la escritura de Parménides abre una ventana a una de las miradas que la contracultura dirige a sí misma como proceso de re-existencia colectivo e individual. Y destaco que es solo una mirada que, aunque legítima, no es única. Si algo hace Saldaña es señalar constantemente la heterogeneidad de la contracultura, por lo que nunca asume una mirada exclusiva, sino que da testimonio, desde su propia experiencia vital, de lo que es la contracultura en sus coordenadas.

3.3 La ruta de la onda

Para Parménides, la escritura era parte de una experiencia *misticopasadosicodélica* que incluía sus vagabundeos por el *underground* urbano, pasado de alcohol, mariguana y LSD, escuchando rocanrol y buscando alguna chica para encamarse. Fue ese personaje arquetípico de la contracultura -caído en la desgracia por el exceso, pero que desde el hoyo más profundo sacaba poesía: un poeta maldito, un decadente sublime- el que dejó el más completo registro de sus andanzas y de las de otros. Fue de los pocos autores que al tiempo

⁶³ La creatividad social es un elemento de MU.

que retrataban a una generación disidente formaban parte de los procesos creativos de esa disidencia. No solo cuestionando la falsa libertad que se tiene dentro del parámetro “capitalista, postrevolucionario, católico” (Aragón, 2018, p.1) que caracterizaba al México de mediados del siglo pasado, sino también “criticando la cuestión política y al mismo hipócrita” del rebelde (Aragón, 2018, p.1). En este sentido, sus textos se ubican en la periferia de la periferia como contracultura dentro de la contracultura, como vacío ontológico que impide la clausura sistémica, el no-todo de la totalidad imaginada. Su escritura y su vida son una grieta por la que se escurre el mundo.

Como se mencionó en la introducción de este capítulo, el trabajo de Saldaña es una heterotopía literaria⁶⁴ que funge como desdoble de las heterotopías urbanas donde se gestan sus textos. A este respecto Foucault señala que las formas que adquieren las heterotopías son muy variadas y no hay una forma absolutamente universal, varían con las culturas y en las culturas. Son lugares reales, contra-emplazamientos donde todos los otros emplazamientos reales en una cultura están a la vez representados y cuestionados, donde se invierten el conjunto de relaciones que designan, reflejan o representan. Estos espacios - que también pueden ser literarios-, a diferencia de las utopías, son espacios efectivamente localizables (Foucault, 1984) y se definen por las relaciones de proximidad entre puntos y elementos, por ser el orden de lo simultáneo, donde lo que importa son los intervalos, las posiciones, los emplazamientos y las distancias (Johnson, 2012). No se trata realmente de lo que sucede sino de la disposición de las piezas. Es decir, una heterotopía no es tal por lo que produce, sino por sus características como espacio productor. Es un espacio donde la norma no puede reproducirse porque no existen las condiciones.

Esta característica es representada por la contracultura mediante metáforas que remiten a espacios *otros*, espacios cuya naturaleza misma implica una ruptura con lo normal. Hablan de lo *subterráneo* para referirse a los espacios que habitan, por debajo de la ciudad capitalista, en lo oscuro, alejados de las miradas de los ciudadanos “decentes”. *Viajan* como forma de conocer el cosmos mediante la experiencia, desplazándose del hogar, su lugar, hacia un espacio otro, desconocido, abisal, donde tendrán que transformarse para sobrevivir. Sin embargo, estos espacios se mantienen vinculados al sistema⁶⁵. Se es subterráneo en relación con la superficie o se viaja en relación con el

⁶⁴ Aunque “heterotopía” y “espacio mítico” no son metáforas/conceptos intercambiables. Las heterotopías contraculturales podrían considerarse espacios míticos. O dicho de otra manera: el espacio mítico de Burroughs es una heterotopía.

⁶⁵ De la misma forma que el espacio mítico existe en una dialéctica con el espacio objetivo.

hogar. Son espacios otros en tanto que no son otro espacio, no son otra hegemonía sino contrahegemonía. Son espacios de liminalidad dentro del mismo sistema. Ahora, esto no quiere decir que no puedan emerger nuevas configuraciones sociales a partir de la experiencia de estos espacios, pero éstos no son en sí mismos parte de una nueva configuración. Son la grieta en el muro, no lo que hay detrás, ni el mazo que lo destruye, ni siquiera la ausencia de muro, son una irregularidad que solo tiene sentido en su relación con los márgenes. No se puede separar la grieta del muro y es justo ahí donde radica su potencia. Al estar dentro del muro lo debilita. No tendría sentido llevar a todos los contraculturales a una isla aislada y dejarlos vivir como quieran. Ni serían contracultura ni tendrían potencia política. Es habitando las grandes urbes, reocupando el espacio rural, siendo una vista incómoda, una presencia perturbadora, que agrieta la realidad, revelando su ficcionalidad.

Las dos grandes metáforas de la contracultura, el *subterráneo* y el *viaje*, cuando se toman juntas, son una invitación a descender a otros mundos, a entrar en el núcleo, a dejar lo etéreo de la razón y retomar la tierra y la carne, a adentrarse en la gruta, vientre fértil y tumba, terrena y material, lugar de la imaginación y lo monstruoso, de minotauros, sirenas y ciborgs que vagan por las fronteras de lo convencional (Connelly, 2015). La contracultura es la experiencia de ese viaje al inframundo, heredera de la tradición grotesca de la modernidad, de lo *grutesco* y las grietas. Nos lleva “más allá de los límites del mundo que conocemos” y “nos recuerda nuestros propios límites y nuestra propia mortalidad” (Connelly, 2015, p.23). De ahí que provoque respuestas y significados contradictorios, “fusionando humor y horror, ingenio y transgresión, repulsión y deseo” (Connelly, 2015, p.23). Lo contracultural, como lo grotesco, “juega con las realidades establecidas, llevándolas a un espacio liminal que las pone en cuestión y las lanza a posibilidades sin límite” (Connelly, 2015, p.48). Esta liminalidad, se configura mediante actos “que transgreden las normas consideradas como correctas en la vida cotidiana, como un momento simbólico que había que superar para llegar a la reintegración dentro de un nuevo estatus” (García, 2014, p.347). Es decir, la liminalidad es resultado y condición de posibilidad de prácticas sociales disruptivas que son organizadas narrativamente para producir un nuevo orden.

Sin embargo, en el siglo XX, identificar espacios de liminalidad, o producirlos en todo caso, se hace cada vez más complicado. Según Connelly, la modernidad se encuentra en un estado de flujo casi constante, donde el cambio es la norma y la realidad misma es

representada como inestable (Connelly, 2015). Pareciera que la liminalidad es la norma, anulándose a sí misma pues no hay paso de un punto a otro, sino mera continuidad, la repetición de lo nuevo. Pero no es más que la ilusión de una experiencia moderna que experimenta el tiempo de forma lineal. Como señala Foucault, toda heterotopía es también una heterocronía, pues tiempo y espacio no son diferentes (Foucault, 1984). De la misma forma, lo liminal es una ruptura con el tiempo. No es simple cambio sino suspensión de la temporalidad *normal*, un caos no-dialéctico provisional en el que no se es ni una cosa ni otra, o se es tanto una cosa como la otra. Un tiempo que se suspendió en el silencio entre las palabras, en el espacio vacío de una oración, en perpetuo devenir.

Este no-orden de la heterotopía hace de este espacio participe del utopismo, la transgresión y la subversión que constituyen parte de las energías emancipadoras en la dialéctica moderna de regulación-emancipación señalada por Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2000). La imposibilidad de formar parte de la norma dificulta su regulación, resultando en espacios, efímeros o de gran duración, donde los grupos marginados pueden escapar al control y experimentar nuevas formas de subjetivación. Esto no quiere decir que sean lugares en sí, sino lugares practicados, relacionados con

los parámetros de exclusión de los grupos sociales dominantes, que son cambiantes y negociados a medida que se van transformando las condiciones de la cotidianidad, con la irrupción de nuevos actores sociales o por la alteración de las relaciones entre grupos preexistentes. (García, 2014, p.334)

Estos espacios pueden ser de seis diferentes tipos según Hetherington:

1. Lugares que se construyen como incongruentes o paradójicos porque en ellos se producen prácticas sociales transgresoras, que han sido analizados sobre todo a partir de estudios de género (como comunas, prostíbulos, locales de alterne homosexual, etc.).
2. Lugares ambivalentes o ambiguos por la heterogeneidad de significados que se les atribuyen y donde estos significados son cambiantes o incluso contrastados.
3. Lugares misteriosos o peligrosos, lugares marginales propiamente dichos.
4. Lugares que se definen por su absoluta perfección, sobre todo si están rodeados de otros que no lo son.
5. Lugares marginalizados por la espacialización social dominante.
6. Formas incongruentes y contradictorias de discurso. (García, 2014, p.344)

El hecho de que exista esta clasificación no implica que los tipos de heterotopías sean mutuamente excluyentes. Continuamente podemos encontrar combinaciones de tipo, pero la clasificación facilita el análisis heterotopológico. En el caso de los espacios de la contracultura, podríamos encontrar características de todos los tipos, inclusive la absoluta perfección, ejemplificada por los espacios espirituales como los lugares de reunión de la *League of Spiritual Discovery* (LSD) encabezada por Timothy Leary. Sin embargo, ubicarla en todas las categorías es no ubicarla en ninguna, de ahí que haga falta una caracterización más compleja de las heterotopías contraculturales.

Aunque la contracultura no es un movimiento netamente juvenil, sí ofrece una subjetividad subversiva a los jóvenes disidentes de la modernidad instrumental mediante una racionalidad estético-política que les permite denunciar las falsas promesas de la modernidad y generar prácticas de re-existencia gozosas. En este sentido, la heterotopía contracultural se reproduce a través de una juventud que ha abandonado el espacio privado y tradicional del hogar, para habitar el espacio público en medio de una crisis de sentido por el evidente fracaso del proyecto moderno, vaciando los rituales de transición etérea y dejando a los jóvenes ante la necesidad de crear nuevos ritos y espacios que definan su lugar. Encarnación-Pineda propone, en este sentido, una lectura de la contracultura, basada en las *Revolutionary Letters* de Diane di Prima⁶⁶ -una de las figuras femeninas más importantes del movimiento *beatnik*-, como una heterotopía de la desviación, similar a las cárceles o a los institutos mentales, donde se mantiene alejados y aislados de la sociedad a los “desviados”, pero a diferencias de estas instituciones, la contracultura sería un exilio obligado y voluntario de aquellos que desobedecen la norma (Encarnación-Pineda, 2016). Esa fuga hace de la contracultura una heterotopía que despliega una serie de futuros posibles, pues revela las contradicciones y la naturaleza ficticia del orden hegemónico.

La cercanía entre la cárcel, el manicomio y la contracultura queda de manifiesto una vez que se analizan las biografías, no solo de las grandes figuras, sino también de aquellos anónimos que engrosaron las filas del movimiento contracultural. El caso de Parménides es paradigmático. En varias ocasiones fue recluido en el manicomio, estuvo en la cárcel por intentar matar a su madre -lugar de donde salió “más loco que nunca” (Herrera, 2014)-. Su padre lo corrió de la casa y se fue a vivir con su amigo Gustavo Greene, donde tuvo oportunidad de escribir, drogarse y pasarse las noches entre los

⁶⁶ Las *Cartas Revolucionarias* son una serie de poemas en las que di Prima reflexiona sobre la naturaleza de la utopía y la revolución, uniéndolas en un mismo momento. La revolución debe ser la utopía y la utopía la revolución.

agujeros urbanos donde se refugiaban los anormales a escuchar rock, meterse sustancias y buscar encamarse -lugares que bautizó como *hoyos funky*- (Ángeles, 2007). De esta forma, recorrió las diferentes heterotopías de la desviación, desarrollando una perspectiva que, mediante la escritura, se tornó en un mirar al sistema desde sus márgenes, desde el caos y el desorden que resiste a la disciplina y el control, desde esa liminalidad negada en nombre de una totalidad imaginada.

Fue Stuart Hall el que denominó *contracultura* a este movimiento social debido a que su comportamiento rebelde adoptaba la forma de valores antagónicos a los burgueses. Una suerte de contra-valores que Hall ordenó en pares como éxito-fracaso, o conservadurismo sexual-liberación sexual. Para este antropólogo, se trataba de una imagen invertida de la sociedad, un espejo que reconstituye la propia visibilidad, presentado una versión alternativa de quiénes somos (Hall, 1968). De esta forma se crea un conocimiento contracultural que revela las formaciones estructurales ocultas de una modernidad constituida sobre la exclusión, la explotación y la opresión. Topinka señala que la conexión entre las heterotopías y otros órdenes crean choques en los diferentes espacios al competir por éstos (Topinka, 2010). Para Foucault, un nuevo conocimiento emerge de estos choques, de la misma forma que la enciclopedia china de Borges, que clasifica a los animales de formas que nos parecen absurdas, produce nuevo conocimiento al chocar con la forma de conocimiento analizada en *Las palabras y las cosas* (Topinka, 2010). Esto lleva a Topinka a afirmar que, dado su intrínseca oposición al orden, las heterotopías son órganos espaciales que reordenan el conocimiento y el poder asociado a éste (Topinka, 2010). Esto lleva a autores como Bosteels, Hetherington o Genocchio a ver en la heterotopías espacios de resistencia desde los que se revela que el orden de los sistemas es subjetivo y arbitrario, de forma que no solo contrasta, sino que disrumpe la utopía (Topinka, 2010).

Sin embargo, no se puede hablar de una ruptura total, después de todo, las heterotopías se encuentran en relación con todos los emplazamientos de una cultura, por lo que cualquier formación que emerja tendrá las huellas del sistema hegemónico (Topinka, 2010). Pero no hay que desanimarse, ni negar la potencia transformadora de la contracultura, simplemente hay que separar las transformaciones en el sentido común de las revoluciones científicas de Kuhn⁶⁷, o siguiendo a di Prima, desechar las nociones

⁶⁷ David Graeber señala que es un error aplicar la “estructura de las revoluciones científicas” de Kuhn al cambio social, pues se refiere a “acontecimientos como el cambio del universo newtoniano al einsteiniano: de repente hay un avance muy importante tras el cual el universo es diferente”. (Graeber, 2011, p.53)

tradicionales de revolución (y utopía). Para la poeta beatnik, lo importante, lo realmente utópico-revolucionario es el proceso, no la meta (Encarnación-Pinedo, 2016). En este sentido, su descripción de una utopía crítica en progreso, más que describir un mundo ideal, describe la heterotopía, el lugar de lo revolucionario, en el sentido que da Graeber a este proceso. Para el afamado antropólogo y anarquista, “una acción revolucionaria es cualquier acción colectiva que rechace, y por tanto confronte, cualquier forma de poder o dominación y al hacerlo reconstituya las relaciones sociales bajo esa nueva perspectiva, incluso dentro de la colectividad” (Graeber, 2011, p.55).

"ALL RESISTANCE IS / TRIUMPHANT RESISTANCE / All love / is revolution / & all touch / a form of love. / The moment of revolt is the moment of victory" (di Prima en Encarnación-Pinedo, 2016, p.7).

La utopía crítica de di Prima rechaza el “horizonte de expectativas y de posibilidades, y crea alternativas” (Santos, 2000, 379), usando la utopía como motor de transformación: ““Utopia is our resource [and] an arm of critique" to build a new society” (di Prima en Encarnación-Pinedo, 2016, p.2).

Cuando se le llegaba a cuestionar a di Prima -teniendo en cuenta que la utopía es el proceso, el camino, la *u-vía*⁶⁸-, si el fin justificaba los medios, ella simplemente contestaba que solo hay medios (Encarnación-Pinedo, 2016). Bajo esta mirada, la revolución y la heterotopía contracultural son equivalentes, pues ambas buscan establecer un nuevo orden, pero no son el nuevo orden. En el caso de la contracultura se trata del proceso de constitución de una comunidad *otra*, en fuga perpetua, escapando a los dispositivos de control de la modernidad hegemónica mediante procesos de mutación colectiva.

The letters that acted as instructions and recommendations to prepare for the revolution manifest not only the necessity of uniting strength and creating a sense of community central to di Prima's political activism, but also establish this movement as a place of otherness and resistance against the norm, a heterotopia with the potential of altering the order of reality [...] The poet, nonetheless, provides these images without imposing a fixed, stable representation; on the contrary, her description often portrays various, at times contradicting, ideas. (Encarnación-Pinedo, 2016, p.6)

⁶⁸ Si la utopía habla de un lugar, la *u-vía* convierte ese lugar en un camino que se recorre.

En este sentido, la heterotopía no implica una victoria sobre un poder opresor, sino la delimitación de un espacio para la libertad de las relaciones humanas, un espacio donde las potencialidades se expresen y se creen nuevas formas de subjetividad, donde el sujeto no solo se experimente como formado dentro de las relaciones de poder, sino como un sujeto con la capacidad para desplegar estrategias de poder propias (Morelyle, 2004). Al final, la heterotopía no es un lugar en sí, sino un espacio-tiempo que crece de forma anormal sobre otro espacio-tiempo, un tejido que se desarrolla fuera de lugar. Puede ser efímero o duradero, puede encontrarse en los márgenes del sistema o en sus entrañas. Puede, incluso, encontrarse dentro de otra heterotopía. Basta mirar la cárcel de Teotitlan, debajo de la sierra mazateca, donde encerraban a los xipitecas que iban por hongos, o Lecumberri, donde metían a los jóvenes por posesión y tráfico, llenas de dibujos de hongos y de motivos sicodélicos, un arte que producía puntos de fuga de la prisión física-mental. Sentados en soledad, aislados, violentados, asustados, en la incertidumbre total, veían en las paredes ese *otro mundo* onírico de las montañas sagradas. Desde los corazones de todos aquellos que habían estado antes se manifestaba un mensaje: todo estará bien. Y esos trazos anónimos, próximos, que viajaban por el tiempo, quizás montados en los flujos sicodélicos de los hongos, rehumanizaban, regresaban el cuerpo a su ser, y existían por fuera de la prisión, en un espacio *otro* en sus entrañas, en heterotopías que florecían entre las grietas del cemento del sistema. Así, la heterotopía es ese espacio mítico de Burroughs, ese espacio que se ha liberado del tiempo, ese significante vacío que al desplazarlo adquiere otra infinitud de significados. No es el espacio atrapado en el tiempo del texto, en una narrativa que lo llena de sentido, sino un espacio liberado, separado del continuo textual, del Universo Único. Es un cut-up, un espacio-barco que pertenece a otro orden, que navega a otro mundo realmente existente.

De esta forma, se puede decir que la heterotopía contracultural es grotesca, grutesca, grietisca. Es el vaciamiento de sentido, la disolución del vínculo entre las palabras y las cosas. Es, como dice Ruskin sobre lo grotesco, la liquidación de las categorías (Connelly, 2015). Es este salto al vacío el que permite crear nuevos significados en un terreno desconocido y conflictivo, fusionando realidades irreconciliables al apelar a lo inesperado y disparatado. La heterotopía contracultural, al igual que los grutescos, está entremezclada y sin resolver, es impura, un instrumento mediante el cual engendrar nuevas ideas, una mezcla que expresa la creencia en la unidad profundo del mundo, en las

verdades misteriosas que asoman entre los límites porosos de las cosas⁶⁹. Si la contracultura cohabita con la desestabilización y la destrucción es porque el caos, como dice Víctor Hugo, es la placenta del universo (Connelly, 2015).

Al igual que en Teotitlán, la contracultura llenó los espacios subterráneos de un simbolismo que sublimaba aquello que el sistema hegemónico castigaba negaba o simplemente buscaba mantener invisibilizado. Los barrios populares, donde reinaba la precariedad y una población criminalizada desde los delirios burgueses de las clases medias y altas, se convirtieron en el escenario contracultural por excelencia. Parménides García Saldaña señala en su libro *La ruta de la onda* la importancia de este cambio cartográfico en el vagabundeo de los clasemedieros rebeldes. Es el encuentro con lo abismal, un espacio desprovisto de sentido, al menos desde su biografía y educación, y que formaba lo otro del discurso moderno que se vanagloriaba de un desarrollismo que favorecía a los pobres cuando solo favorecía a los ya favorecidos, perpetuando, y muchas veces, profundizando las relaciones de poder asimétricas que configuraban el sistema. Sin embargo, la experiencia más allá de las geografías clasemedieras reveló las contradicciones sistémicas, contribuyendo a la crisis de un proyecto moderno que ya era cuestionado por su lógica instrumental deshumanizante. De esta forma se *desnudaba* la ciudad, la capa invisible del rey-desarrollismo dejaba de cubrirlo, desmitificando el mundo adulto al que se quería integrar a los jóvenes estudiantes.

Una nueva cartografía se volvió necesaria para reencantar el vacío dejado por una modernidad decadente, para lo que fue necesario una nueva forma de andar. Ya no se trataba de seguir los ritmos de la prisión urbana, de seguir presos del tiempo. El tiempo es una prisión dice Burroughs (Cru, 2004). Los tiempos laborales, los tiempos de sueño, los tiempos de alimentación, los tiempos de la infancia, de la juventud, de la adultez; todo regimentado, registrado, evaluado. Una vida llena de puntos de control a los que se tiene que llegar a tiempo. Un mapa en forma de tarjeta perforada que fragmenta la ciudad en distancias para administrar el cuerpo. Los desplazamientos quedan marcados por el tiempo necesario para cumplir las marcas necesarias (Desautles, 2004). La ciudad, en este sentido, es una máquina productora de subjetividades, un laberinto de cabinas, alambrados metálicos y cubículos de acero, conectados por corredores, escaleras y vagones, ordenada por mapas, burocracias, y tarjetas IBM (Vernon, 2004). Se trata de un espacio desmembrado, atomizado, un mundo newtoniano de objetos y entidades existiendo en

⁶⁹ MU es grotesco.

espacios objetivos, confinados a su propia ubicación, envueltos en su propio espacio, produciendo una polarización entre una cartografía administrativa y el espacio atomístico de los objetos que desbordan su administración (Vernon, 2004).

Parménides atribuye estos procesos al neocolonialismo económico que había contagiado a la clase media mexicana mediante la difusión del sueño americano, “con el *big money from United States of America* llegó la cruzada civilizadora *with dólares. Wow!*” (Saldaña, 2014, p.117). La urbe se había convertido en el punto de acceso para el proyecto moderno-capitalista de posguerra el cual buscaba una integración económica, política, social, moral y tecnológica. “Gracias a la paz, los valores tradicionales se desintegraron, y la clase media aspiró a alcanzar el modo de vida del modelo norteamericano de su mismo nivel social” (Saldaña, 2014, p.111). La ciudad fue una tentación a la que se sucumbió, con sus atractivas promesas materializadas en el Nueva York o París de los medios de comunicación, “era demasiado atractiva, demasiado cachonda, demasiado diabólica, demasiado blanca. La ciudad nos hizo como los cocos: cafés por fuera, blancos por dentro” (Saldaña, 2012, p.115). De ahí que, según este autor, la contracultura no perdió las buenas costumbres, las buenas costumbres ya habían cedido su lugar a las leyes del movimiento económico y a la distribución de la mercancía (Saldaña, 2014).

En la paz, continua el autor en *La ruta de la onda*, lo que rige es la propiedad privada. Los enemigos ya no están fuera de las fronteras, no amenazan la soberanía de un país, sino que se encuentran en su interior, como amenazas de la propiedad privada. La guerra se libra contra las clases problemáticas (Vattimo y Zabala, 2012). Los símbolos del Estado, como la bandera, el escudo, la patria, son traumas ancestrales que languidecen ante los símbolos del Capital, como las empresas y el consumo (Saldaña, 2014). Esta expansión de la urbe capitalista de posguerra disolvió los vínculos sociales, abriendo un vacío entre nosotros y nuestros semejantes, “entre nosotros y los de arriba, nosotros y los de abajo” (Saldaña, 2014, p.109). La ciudad nos enseña, y nos obliga, a avanzar en la vida replegándonos de ella. “Conforme avanzamos, creemos que estamos participando en la construcción de un templo magnifico, para luego enterarnos que hemos edificado un espacio reducido y cerrado a semejanza de nuestra paranoia, nuestro aislamiento” (Saldaña, 2014, p.109). Dejamos de actuar como comunidad para dejarnos llevar por el mero instinto de conservación. Bueno y malo se miden por los niveles de productividad. Los lugares y la gente se vuelven categorías para la administración y distribución de los bienes de uso y consumo (Saldaña, 2014). Ya no hay vida sino flujos del Capital.

El éxodo de los jóvenes clasemedieros a las colonias populares de la Ciudad de México, estigmatizadas como hogar de “puros rateros y asesinos y mariguanos” (Saldaña, 2014, p.87) responde a esta instrumentalización de la vida. Cambiaron los referentes culturales de éxito de las clases altas que representaban el sueño capitalista por las faenas del “populacho barbaján”, donde las relaciones solidarias primaban sobre los individualismos y se generaban bastiones de resistencia contra el sistema. Esos espacios barriales sirvieron para generar cohesión entre los jóvenes, a la vez que permitían unificar su inconformidad contra la sociedad, los *agandalles*⁷⁰, y la represión (Marcial, 2010, p.189).

“Estar en onda es estar al margen, convertirse en outsider, forajido, disidente, rebelde; en un ser humano fuera de las leyes que rigen el orden de la sociedad; es oponer la imaginación a la no-imaginación, es parodiar la disipación que se oculta detrás de la solemnidad del mundo square, cuadrado, chato, plano y fresa” (Saldaña, 2014, p.28).

Para Parménides la contracultura es una ruptura con la producción de subjetividades de la ciudad capitalista. Ésta busca espacios, tiempos, prácticas en contradicción con el discurso hegemónico, donde se haga evidente el fracaso del proyecto capitalista, deslegitimando así sus dispositivos de subjetivación. Esto se logra mediante un reencantamiento de la realidad, un acercamiento estético a la existencia del que se desprenden heterotopías en las que se crean nuevos procesos de producción de subjetividades. Estas escurren entre las grietas de los espacios hegemónicos, son el sonido en el silencio, la danza que se contrapone a la quietud. Es un *punto de fuga* del mundo de las categorías y las identidades, de los planes y el control. No es un paraíso sino una herramienta que produce espacios emergentes con potencial de devenir cualquier cosa, de tomar cualquier camino. El viajero se ha convertido en un vagabundo enfrentado a la urbe moderna, a la ciudad global, y en ella crea sus afueras, sus puntos de fuga, sus heterotopías. Sin embargo, no se trata de fugas hacia una exterioridad del sistema, o al menos no se trata de la salirse por la tangente. Como decía Burroughs, la única forma de salir es a través. Son espacios míticos que más que representar una salida, o una utopía realizada, permiten escapar al control, enfrentándonos al vacío del caos y a la necesidad de construir un mundo colectivamente sobre el abismo. Solo viviendo de forma creativa se es

⁷⁰Abuso policial.

libre, solo aceptando la inexistencia del futuro se puede sobrevivir en la ciudad. Como diría *el Par*: se trata de retarlo todo (Saldaña, 2014).

Esta vida vagabunda queda registrada en los textos de los escritores *onderos*, quienes hacen de su andar escritura. Hablar de la heterotopía contracultural es también hablar de su literatura, pues sus textos rompen, no solo con las formas hegemónicas de estética, sino con los límites del texto y su exterioridad. En ellos la ciudad -a veces las zonas rurales-, la mente y la página son el mismo espacio. El poeta maldito que deambula ebrio por la ciudad subterránea escribiendo intempestivamente sobre esa vida de vagancia y vicio. De ahí que el lenguaje escritural de los *onderos* sea el de la calle, aquel mediante el cual experimentan y expresan su condición de viajeros urbanos. Saldaña escribe en *La ruta de la onda*

La onda inicia el viaje dentro de lo concreto y su movimiento es real, es decir, el protagonista de la onda se mueve al unísono con su cuerpo. Se mueve cuando viaja en el sentido más literal del término; se mueve al son de la música que lo obsesiona, se mueve cuando anda en busca de las chavas, y se mueve por incapacidad de quietud. Pero el viaje concreto —simplemente un desplazamiento en el espacio con velocidades reguladas por el vehículo en que la onda se transporta— se vuelve un viaje interior, una especie de descenso dentro de sí mismo, a instancias de la droga. El viaje psicodélico, el de marihuana, el del sexo, el que entrecruza sexo y baile y droga y bebida, se vuelve el viaje hacia adentro: así el viaje concreto se vuelve de pronto viaje inducido. (Saldaña, 2014, p.95)

La juventud mexicana construyó una nueva cartografía que agrietaba la ciudad. La llenó de entradas a lo subterráneo, a lo terrenal, al cuerpo. A lo largo y ancho de la ciudad surgieron *hoyos funkies*, como los llamó Parménides. Lugares de *sexo, drogas y rocanrol* donde la juventud entraba en éxtasis dentro de rituales colectivos en los que la música y el erotismo funcionaban como elementos transformadores del espacio. Heterotopías de la noche que solo existían mientras duraba el rock. Estos lugares fueron sistemáticamente clausurados por la policía, por lo que abrían y cerraban constantemente (Zolov, 1999). Sin embargo, brotaban como plantas urbanas en lugares ocultos de los barrios abisales de la ciudad, a veces sin la necesidad de un espacio específico, pues con el equipo musical adecuado, cualquier espacio podía convertirse en heterotopía. No era poco común que

llegaran camionetas cargadas de instrumentos a instalarse en algún lugar del barrio a organizar un *toquín express*⁷¹ que acababa con la llegada de la policía (Zolov, 1999).

Estos espacios, aunque abiertos, no eran accesibles para cualquiera. Foucault se da cuenta de este aspecto de las heterotopías y señala el hecho de que siempre cuentan con “un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables”, esto implica muchas veces, incluyendo en el caso de la contracultura, “someterse a ritos y a purificaciones. Sólo se puede entrar con un permiso y una vez que se ha completado una serie de gestos” (Foucault, 1984, p.5). Muchos de estos rituales pasaban por el consumo de psicodélicos, principalmente marihuana, lo cual implicaba la adopción de un lenguaje y una performatividad diferenciada de la clase media de la que emigraban que permitía una nueva identificación, un nuevo pacto con el cual se abrían las puertas “hacia lados desconocidos de nuestra realidad, hacia secretos velados para los demás, hacia otro lado de la fantasía. Fantasía entre un mundo subterráneo, prohibido” (Saldaña, 2014, p.79). Los que

se aventuran tienen que desproveerse de todo lo que los identifique con la sociedad que arrojó a seres humanos a deambular y poblar el mundo de las ciudades perdidas. Para ser aceptados por los pobladores de las ciudades perdidas, los primeros que se aventuran tienen que solidarizarse a través del lenguaje, establecer una especie de pacto subterráneo. Al realizar el trato de compraventa de la marihuana, de inmediato se es como el habitante de la ciudad perdida, se está al margen de las leyes como él. Tenemos que ser como sus hermanos del alma (Saldaña, 2014, p.79)

Una fumada de marihuana era una forma de hermanarse. Žižek señala, en el *Acoso de las fantasías*, el goce que produce la transgresión compartida (Žižek, 2005). Un acto de rebeldía y abandono de la sociedad hegemónica que estrecha los vínculos de aquellos que comparten esa posición de exterioridad. Con una fumada se firmaba la renuncia y la confesión. “Desde el primer cigarro de marihuana que consumimos nos hemos desvinculado de la familia, la patria, la sociedad que nos rodea. Ya no estamos entre ellos sino alrededor” (Saldaña, 2014, p.79) en un lugar otro, donde tiempo y espacio adoptan una condición mítica. Con la primera fumada nace otro sujeto, tanto como categoría social: un delincuente, un vicioso, una persona libre; tanto como experiencia vital al poner la

⁷¹ Presentación de algún(os) grupo(s) de rock en lugares pequeños con poco público que terminaba rápidamente.

libertad en juego. Se está en combate con la sociedad como un extranjero indeseado. Ahora tendrá que “andar con cuidado, atento siempre alrededor, listo a no caer en trampas para ratones; habrá que ser como los gatos entre la oscuridad” (Saldaña, 2014, p.80)⁷². Esta condición de ilegalidad no tardó en pasar del consumo a la venta. La resistencia a una integración económica a los circuitos hegemónicos donde trabajaban los padres llevó a muchos jóvenes a incursionar en el tráfico de psicoactivos. Algunos se iban a la sierra de Oaxaca, Guerrero, Michoacán, Jalisco, por kilos de marihuana. Otros se iban a San Francisco por LSD de Owsley, y no faltaron aquellos que intentaron pasar marihuana a Estados Unidos y acabaron en Lecumberri (Agustín, 1996).

Esa fascinación por lo prohibido, como la llama Saldaña, “nos acerca a la tierra desconocida, y en la búsqueda de esa tierra se inicia la aventura”, con el único conocimiento de que “en el camino se va a encontrar otra cosa que no estaba en el mundo habitual. Ese mundo que se trata de borrar de la mente cuando se inicia la aventura” (Saldaña, 2014, p.79). De esta forma, el punto de partida es la diferenciación con un proyecto social que no representa a una juventud que desea otra forma de vida. Foucault señala que la heterotopía siempre es una diferencia en *relación con*, más que algo en sí (Foucault, 1984). Son el lugar de la diferencia que construye una sociedad para mantener la ilusión de homogeneidad. Una sociedad mantiene en la ortotopías lo que *es* y relega a las heterotopía lo que *no es*

las heterotopías son construidas por las sociedades, digamos “conscientemente”, como parte de las mismas para poder pensarse como homogéneas y cohesionadas.⁷³ Los mecanismos de construcción de la otredad son artefactos netamente culturales, que nos hablan de la historia de las interrelaciones entre distintos grupos de seres relevantes para una cultura. Y las prácticas de contacto entre estos grupos que se reconocen como diferentes también van variando. (García, 2014, p.338)

Según De Certeau “lo opaco del cuerpo en movimiento, actuante, caminante, que goza, es que organiza indefinidamente un *aquí* en relación con un *allá*, una “familiaridad” en relación con una “extrañeza”” (De Certeau, 2000, p.10-11). La nueva cartografía no solo significó la adquisición de referentes culturales de espacios subalternos, sino que hizo deseables otras formas de vida que sucedían en aquellos lugares que sentían suyos.

Los psicoactivos permitieron un encuentro desregulado entre los jóvenes en sus espacios míticos. Estaban cargados simbólicamente de subversión, de otredad, de

⁷² Se hace necesaria la paranoia y la prudencia del yonki.

⁷³ OGU necesita a MU para poder pensarse como una homogeneidad.

resistencia y rechazo. Un nuevo sentido común sicodélico surgió. El viaje al interior de la mente abrió un campo semántico desde el cual se generaron relatos compartidos compuestos por fragmentos de historias anteriores, trabajados artesanalmente en conjunto, mediante los cuales se fundaron y articularon espacios (De Certeau, 2000). Para De Certeau, este tipo de relatos constituyen una inmensa literatura de *viajes*, “una colección de acciones organizadoras de áreas sociales y culturales más o menos extendidas” en una “labor interminable de componer espacios, verificarlos, confrontar y desplazar fronteras” (De Certeau, 2000, p.135).

Inmersos en ese mundo, ahogados por su sonido y su lenguaje, como escribe Margo Glantz en su ensayo *La onda diez años después*, se inicia el viaje por los ya democratizados paraísos artificiales (Glantz, 1976). Son esos tropos sicodélicos, sus metáforas e historias, las que crean el mito y el ritual. Si fumar marihuana era un rito iniciático, la consolidación como uno más de los *iluminados* -término utilizado por Parménides y otros haciendo referencia a las enseñanzas budistas e hinduistas- era ir a Huautla, el *Tíbet mexicano*, como escribe José Agustín (Agustín, 1996), “a comer hongos, para “cotorrear con dios”, [e] iniciarse en lo esotérico” (Glantz, 1976, p.96). Claro que no era el único lugar al que se viajaba, pero sí el más simbólico. Las plantas sagradas se encontraban en diferentes regiones del país, usualmente alejadas de las ciudades, en los pueblos de donde migraron sus padres, o metidos en zonas más aisladas, en las comunidades indígenas, donde se seguían utilizando como parte de sus rituales. El viaje⁷⁴ consistía en juntarse algunos amigos y salir ya sea en camión o en carro hacia esos pueblos, buscar un lugar donde quedarse todos y salir a comer las plantas juntos. Eran viajes en el sentido romántico, la salida a lo desconocido a encontrar una verdad transformadora. Y realmente era una experiencia transformadora, no solo por el consumo de las plantas sagradas sino porque era salir del espacio familiar a pasar un fin de semana con iguales, ya no en una jerarquía adultocrática sino en relaciones de horizontalidad. La responsabilidad del viaje recaía en todos, lo que los hacía por primera vez vulnerables, pero ante la falta de jerarquías se creaba una comunidad de viajeros, una *communitas* como la propuesta por Turner, la cual representa una interacción social opuesta a de la estructura, en su temporalidad y transitoriedad “donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de “humilde hermandad general” que se sostiene a través de acciones litúrgicas o

⁷⁴ El “viaje” es literal y metafóricamente la práctica de fuga por excelencia en la juventud contracultural de mediados del siglo pasado.

prácticas rituales” (Diéguez, 2009). Se fortalecían los vínculos afectivos entre más se alejaban de lo conocido, hasta llegar al momento cúspide del viaje. Ese momento de total apertura, donde todo lo interior sale y el exterior entra, un estado de liminalidad en el que no se es nada en específico, donde no hay piso ni sentido, y emerge un nuevo mundo y lo único que se tiene es al otro. Regresando de ese viaje nadie entenderá realmente lo experimentado, solo los que fueron, solo los que lo compartieron entienden. Sin embargo, hay muchas experiencias comunes, muchos momentos que se pueden compartir con otros que han pasado por el ritual, pero hace necesario un nuevo lenguaje que exprese esas experiencias que están ausentes en las experiencias posibles de la sociedad hegemónica. Como advierte Dorflès, nuestro modo de vivir está directamente subordinado al lenguaje que hablamos (Glantz, 1976), por lo que nuevas experiencias requieren de un lenguaje que permita volverlas asimilables, transmitibles, cognoscibles⁷⁵.

Parménides, siendo escritor, da un enorme peso a la configuración de la subjetividad ondera y le da una carga política. Para este autor, el lenguaje de los marginados no solo cumple la función de poner en común experiencias y significados, sino también pone en común una posición política, “una posición de enfrentamiento” (Saldaña, 2014, p.76) como la llama él⁷⁶. La onda, al ser marginada y acusada de corroer las instituciones tradicionales, se le da “la oportunidad de inventar una lengua que se acercara a definirla: cifra, jeroglífico, signo, señal, provenientes de la oscuridad del subterráneo a la sombra de las calles” (Saldaña, 2014, p.75), un lenguaje grotesco asociado con lo oculto, lo abisal. No hay oraciones predeterminadas, sino que las palabras “siempre están en transformación, giran en el aire, explotan, caen como luces multicolores”, abandonan toda lógica, se desprenden de las asociaciones, de forma que pueden “empezar a nombrarlo todo, *again*” (Saldaña, 2014, p.93). El lenguaje de la *onda*, según Parménides, es una simbología dinámica de asociaciones inmediatas, anterior a la lógica”, proveniente del esoterismo y el misterio de la experiencia sicodélica” (Saldaña, 2014, p.94). Carente de método ante la tarea imposible de atrapar palabras que se esfuman, desconoce sistemas y leyes, pues se crea para el instante y se desvanece con éste. Es la lengua de aquellos que no tienen futuro, que tienen que “darle vueltas” a la vida, siempre buscando nuevas formas,

⁷⁵ Hay que alimentar la máquina. Hay que alterar las grabaciones. Nuevas palabras alteran el lenguaje y, por lo tanto, afectan los dispositivos de control.

⁷⁶ Mover las palabras de los barrios populares a los espacios de la pequeña burguesía, o de las élites sociales, es como una suerte de cut-up, en el que se meten palabras de un texto en otro al que no pertenecen, transformando su sentido, al tiempo que se vuelven parte del nuevo texto.

nuevos caminos, porque no hay caminos directos en las ciudades prohibidas, uno vive al final del camino, frente al abismo (Saldaña, 2014).

Esta experimentación lingüística alcanzó su máxima expresión en la novela *Pasto verde* de Parménides García Saldaña (Costales, 2014). Como señala Pérez

los Rolling Stones, los Beats y *El Lazarillo de Tormes* no alcanza para explicarnos las estructuras del lenguaje que promueve Parme en *Pasto verde*. Proviene de otra fuente. De algo cercano a lo divino. Esa epifanía a la que tan afecto era Joyce. Las palabras de Parme provenían de ese terreno que Joyce calificaba como el nacimiento del lenguaje. Pocos como Parme para ejercer el flujo de conciencia. (Pérez, 2018)

El lenguaje ondero surge de la libre imaginación, sin restricciones, reglas o el mínimo interés por los cánones de belleza. Es ambiguo, insinúa, deja al oyente trabajar a partir de las conexiones, completar los sentidos. Recurre a metáforas y referentes desechados por la moral la burguesa, prohibidas, *de mal gusto*. Denotan “aspectos tabú: sexuales y escatológicos o defectos considerados contranatura” (Hernández, 2000, p.251). Más que buscar producir nuevas representaciones este lenguaje busca destruir las categorías que constituyen el sistema hegemónico⁷⁷. Destruyen el lenguaje mismo socavando las relaciones habituales entre las palabras y las cosas, revelando un espacio textual profundamente perturbador. “Desecan el habla, detienen las palabras en seco y cuestionan la posibilidad misma de la gramática en su origen, disolviendo nuestros mitos y esterilizando el lirismo de nuestras frases” (Topinka, 2010). Borra la distancia entre las cosas, los límites del sentido, y desde el sinsentido, desde la plasticidad del lenguaje, revela, entre juegos, nuevas verdades comunes en semejanzas inesperadas.

Para Parménides, el lenguaje *ñerito* (ondero) funciona como un puñal y un escudo. Por un lado, rasga “las formas de la sociedad que han determinado el lenguaje colectivo” en una ofensiva contra las buenas costumbres” (Saldaña, 2014, p.82), incluyendo las gramaticales y ortográficas. Mientras que por el otro funciona como “defensa, parapeto, guarida de las costumbres prohibidas” (Saldaña, 2014, p.82). Es el arma con la que el joven clasemediero sale a la aventura, a

viajar hasta la fuente de la libertad que se cree localizable en los impulsos, en el instante. En ese instante donde no interviene la conducta condicionada, predeterminada por la educación y las convenciones, sino que sólo requiere la

⁷⁷ El lenguaje que constituye a MU.

participación del individuo en el momento: la vida hay que vivirla. En el otro lado de la conciencia. (Saldaña, 2014, p.82)

La escritura se vuelve ese espacio de liberación y de improvisación en el que el lenguaje se mueve con la misma soltura que en las calles y se desarrolla con el goce del uso lúdico de las palabras. Un metatexto irreverente desde donde se reta “cualquier forma de represión y sometimiento hacia todo tipo de autoridad” (Oliva, 2018). Esa característica se ve reforzada con el rocanrol. Según Margo Glantz, el lenguaje escritural de los autores de la onda fue una mimetización del lenguaje oído tanto cuando se habla como cuando se escucha en la música. El texto, según esta autora “se construirá con base en variaciones musicales, pero dentro de la improvisación clásica de los conjuntos de jazz y rock” (Glantz, 1976, p.89), otorgando a los relatos un movimiento y plasticidad que el encadenamiento lógico parece negarles⁷⁸. Ritmos y melodía se vuelven los “ejes dinámicos sobre los que se opera la transformación de la palabra, la sintaxis y la estructura de la novela” (Glantz, 1976, p. 89)⁷⁹. La onda no es un simple acto escritural, es un acto vivencial. La página no es diferente a la vida. No es diferente a la ciudad, a la marihuana, al rock. Es un espacio atravesado por todos los espacios, un momento atravesado por todos los momentos: es una heterotopía, un espacio mítico.

3.4 Los monstruos solo bailan de noche

Parménides hace énfasis en el origen marginal del lenguaje ondero - específicamente, su relación con los barrios populares de la Ciudad de México-, al que llamaba *ñerito* por hacer referencia, en el argot mexicano, a lo popular, lo vulgar, lo anti-burgués. Sin embargo, el lenguaje contracultural tiene otras influencias, también marginales, que lo componen. Carles Feixa menciona las lenguas indígenas, por un lado, y a los pachucos, un colectivo protocontracultural⁸⁰ conformado por los hijos de la clase obrera latinoamericana, principalmente mexicanos, que habían migrado por trabajo a Estados Unidos, por otro. (Feixa, 1999). Se trataba de evitar el centro, lo hegemónico, lo del padre, y recurrir a lo marginado, invisibilizado, negado, para encontrar nuevas palabras y expresiones que los desidentifiquen con ese centro rector, causa de las periferias que

⁷⁸ Si el cut up es la forma en la que Burroughs resiste a la linealidad del texto, los escritores onderos lo hacen mediante la improvisación al estilo del jazz y el rock.

⁷⁹ Inclusive, Parménides dedicó el libro *Pasto Verde* a Fito de la Parra del grupo de rock *Canned Heat*.

⁸⁰ Hay quienes los consideran una expresión contracultural, sin embargo, aún buscaban el *Sueño americano*, y su performatividad era más una crítica a la exclusión que una práctica de autoexclusión.

ellos ahora habitan. Se abandona el hogar para formar parte de los *otros*. Tanto jóvenes clase medieros, como jóvenes de las colonias populares desertaron del “camino recto”, abandonaron la fantasía progresista de la modernidad en la que el trabajo equivale al bienestar y la familia a la estabilidad, y se entregaron a los placeres del cuerpo: sexo, drogas y rocanrol. La mirada colonial de las clases medias aspiracionistas los calificó como “bárbaros (por regirse por otras costumbres y vestir otros atuendos), paganos (por impugnar la autoridad y la religión), salvajes (por violentos) y primitivos (por inmaduros e incivilizados)” (Feixa, 1999, p.123).

Tanto en Estados Unidos como en México, la deserción de los jóvenes de las clases medias y algunos de las clases altas del proyecto moderno hegemónico, implicó una transición socioeconómica que ubicó a los jipis y jipitecos en una condición de vulnerabilidad económica soslayada por una filosofía bohemia que romantizaba la pobreza, y cuya performatividad arrojaba luz la verdadera pobreza. Se podría decir que la contracultura tiene que ver con el redescubrimiento de la verdadera pobreza de la *otra América* (Hall, 1968). Muchos de estos jóvenes pasaron de un futuro “productivo” a mendigar en las calles, con el objetivo de seguir viajando y disfrutando de una vida sin compromisos (Hall, 1968). Se volvieron realmente vagabundos. Claro que varios contaban con apoyo económico de sus familiares o inclusive les facilitaban un trabajo. En el caso de Parménides, su vida de escritor era posible por el apoyo económico que recibía de parte de su padre y la columna en el periódico Excélsior que había conseguido gracias a su tía, pues en sus últimos años la locura lo despojó de sus cualidades escriturales y fue recibiendo menos oportunidades en los medios escritos en los cuales participaba comúnmente (Herrera, 2014). Sin embargo, una vez enfrentados a la crudeza de la vida en las colonias populares, desarrollaron una admiración por aquellos que podían sobrevivir mediante su astucia, “venciendo” al sistema para no dejarse absorber. El *hípster* como se le conocía en Estados Unidos, o el *macizo* como se le conocía en México, eran aquellos que conocían el funcionamiento oculto de la maquinaria, sabios urbanos que aprovechaban sus desperfectos para, ilegalmente, obtener recursos y sobrevivir con el menor esfuerzo posible (Saldaña. 2014).

Se trataba de estar entre los “desviados”, los “anormales”, entre aquellos que no formaran parte de las subjetividades deseables para la modernidad desarrollista. Era con ellos con los que los jipis se sentían emocionalmente identificados (Hall, 1968, p.11). Al escapar del panóptico en busca de lugares desregulados, los jóvenes terminaban

usualmente al otro de la *línea abismal*, “where other deviant groups and sections of the “disorganized” have already clustered” (Hall, 1968, p.11). Era un escape a las normas y las expectativas de un orden opresivo. Sin embargo, esto no quiere decir que se tratara de heterotopías en las que se entrara o saliera. Lo cierto es que estos espacios no carecen de regulaciones, sino que son regulaciones de otro orden. Son enclaves donde no importa qué suceda dentro de ellos, lo que importa es que estén contenidos. Eran los jóvenes, principalmente los de clase media y alta, los que los experimentaban como heterotopías, pues se trataban de órdenes distintos, órdenes que muchas veces no aplicaban a ellos. De ahí que se dieran dos resultados completamente diferentes en las formas de sociabilidad y producción de la subjetividad. Por un lado, los nacidos en los barrios populares, cuya vulnerabilidad sistémica los llevaba a adoptar posiciones meramente defensivas, como las pandillas, para enfrentar la violencia estructural que amenazaba su supervivencia, “reivindicando un territorio en la estructura de las identidades reconocidas” en disonancia con sus valores, se convirtieron “entonces en los propios productores de algunas secuencias de la cadena de montaje del deseo” (Guattari y Rulnik, 2005, p.22). En cambio, para los jóvenes provenientes de otras clases sociales, vivir en los barrios era una apertura de mundo, un descubrir aquello que se les había ocultado. Era parte de un viaje, una transformación, y, por lo tanto, parte de una subjetividad abierta.

La escritura de Parménides trata continuamente el encuentro de los jóvenes de la clase media con las clases populares desde su mirada jipiteca. Una mirada poética que romantiza la pobreza como ese lugar *otro*, ese lugar subterráneo al que se viaja para transformarse. Sin embargo, tampoco se trata de una mirada inocente. Parménides reconoce que nunca deja de haber una diferencia de clase, representada mediante la categorización de las colonias. Los jóvenes clasemedieros de la Narvarte o la Roma no hacían comunidad con las colonias populares como la Buenos Aires y la Guerrero. Aun así, es innegable que las fronteras se habían vuelto porosas y en muchas ocasiones cohabitaron y convivieron en los barrios olvidados de la ciudad⁸¹.

La exploración de los márgenes fue más allá de las “ciudades perdidas”, como las llama Saldaña (Saldaña, 2014) extendiéndose hasta esos espacios donde la misma urbe se encontraba ausente. Espacios que se consideraban como reservorios de saberes no

⁸¹ Podemos ver repetida la historia de Burroughs en la biografía de múltiples jóvenes. Jóvenes que, en su acercamiento a la ilegalidad de la droga, terminaban compartiendo geografías con aquellos que viven ocultos. No es casualidad que muchos jipi(teca)s, incluyendo a Parménides, hayan sido lectores asiduos del *Tío Bill*.

modernos, y, por lo tanto, como referentes para prácticas emancipatorias que superaran el horizonte de las teorías políticas modernas. Los indígenas se convirtieron en el emblema de una vida más simple, alejada de las vicisitudes del mundo tecnocrático, y de la autoridad paterna. Este acercamiento se vio impulsado por la entrada de la cultura psicodélica entre la juventud contracultural. Muchos comenzaban a experimentar con el cannabis y el LSD, y textos como las *Enseñanzas de Don Juan* o los artículos sobre María Sabina, invitaban a los jóvenes a buscar maestros psicodélicos entre aquellos que llevaban siglos trabajando con las *plantas de poder* -como el peyote, los hongos, las semillas de la virgen, entre otros-. Este proceso tuvo especial impacto entre la juventud mexicana, pues la cercanía a estas plantas y los pueblos donde se consumían permitían un acceso que los jóvenes estadounidenses no tenían.

Enrique Marroquín, sacerdote y antropólogo, autor de *La contracultura como protesta*, planteó que estos jipis mexicanos debían ser llamados “jipitecas” (jipis aztecas, jipis toltecas), para diferenciarlos de los jipis de Estados Unidos. La distinción es necesaria porque, si bien coincidieron en el gustito por los alucinógenos y en la experiencia extática, los mexicanos se identificaron con los indios, pues consciente o inconscientemente comprendieron que ellos conocían las plantas de poder desde muchos siglos antes, lo que les confería el rango de expertos y de maestros. (Agustín, 1996, p.76)⁸²

Los jipitecas se encontraban deseosos de entrar en contacto con *el otro*, con *lo otro*. Había una añoranza de mundo una vez que abandonaron el suyo. No se puede negar un sesgo occidentalista en su romantización de lo indígena, sin embargo, tampoco se puede exigir mucho en una época en la que la modernidad era seriamente cuestionada por primera vez y muchos jóvenes carecían de las reflexiones o conocimientos para discernir las violencias sutiles que reproducían en su búsqueda de un mundo diferente. Solo se puede decir que ese empuje emancipador se dio en el vacío, en medio de la ausencia de alternativas que la juventud considerara, no solo viables, sino deseables. Ellos buscaban transformarse, vivir de otra manera, y encontraban en los *otros* del sujeto moderno, la forma para transformarse a sí mismos. Según Maritza Urteaga, este acercamiento les permitió acercarse a la cosmovisión indígena, donde los rituales “aparecen como puertas

⁸² Es cierto que se puede entender como un occidentalismo del tipo de Burroughs al final de su estancia en Tánger, y no dudo que en muchos casos haya sido así. Pero no hay que olvidar que para muchos jóvenes se trataba de un “regreso” al pueblo paterno o materno, o al pueblo de los abuelos. La familiaridad con esos espacios y tradiciones es algo de lo que los jipis estadounidenses que venían a México, carecían.

que se abren para otros lados y dimensiones del tiempo y del espacio”, hacia espacios míticos donde se libera el deseo de ser lo que se quiera ser (Urteaga, 1993, p.12). De ahí que muchos jipi(teco)s hayan fundado comunas en las montañas y hayan emprendido peregrinaciones a los “centros místicos” del mundo, como la India o las comunidades indígenas de México y Estados Unidos.

Por supuesto, como señala José Agustín, “salvo excepciones, los jipitecas no establecieron una relación muy estrecha con los indígenas, pero jamás los vieron por encima ni trataron de manipularlos, sino que en buena medida se vistieron como ellos” (Agustín, 1996, p.77). Nuevamente, al igual que en los barrios, los jóvenes no eran más que viajeros que encontraban en estos espacios un escondite de la mirada paterna y la vigilancia del Estado, además de brindarles la posibilidad de la experiencia psicodélica, la cual era la principal razón para estos viajes. Se buscaba la sabiduría y los espacios sagrados, pero los indígenas no eran más que la puerta de acceso. Pocos generaron lazos de afecto y solidaridad con los pobladores de las comunidades, no por un tema de discriminación, sino de interés. Adoptaron las ropas, palabras, creencias, prácticas, incluso artesanías de las cuales vivían. Mucha de su filosofía naturalista provenía de la relación que percibían entre los indígenas y su medio; y su espiritualidad, del uso de las plantas sagradas de diferentes culturas no occidentales.⁸³

Este estilo de vida vagabundo implicaba dificultades económicas que llevaron a los jóvenes contraculturales a tener que buscar formas de subsistencia que no los llevaran de vuelta al sistema de producción del cual querían escapar. Para muchos la respuesta fue la artesanía, ya fuera influenciada por las comunidades indígenas o por los barrios urbanos. Se trataba de objetos que configuraban, no solo la estética jipi, sino su subjetividad. Tanto su forma de producción y comercio, como los símbolos que la componen, estaban diseñados con el objetivo de expresar una singularidad negada por los procesos de disciplinamiento y control. Otros, en cambio, adoptaron el comercio de psicoactivos como actividad económica (Roszak, 1981). Nicholas Von Hoffman, periodista del Washington Post en los sesenta señala las dimensiones del tráfico de psicoactivos entre jipis. Roszak retoma estos artículos y escribe

⁸³ Se podría decir que, en las etapas más experimentales en la búsqueda de nuevos procesos de configuración de la subjetividad, los jipitecos representaban al yonki-como-sujeto. En este sentido, es importante recordar que diferenciar entre yonki-objeto y yonki-sujeto, no tiene implicaciones morales, sino que se trata de grados de autonomía. Entre menos autonomía, más se acerca el yonki a ser un objeto (extremo imposible pues se caería en el uso y OGU no podría existir).

los hippies constituyen en realidad, a pesar suyo, “la mayor historia criminal desde la Prohibición”. El relato que nos ofrece está muy lejos de ser agradable y ni siquiera es completo. A pesar de que la mayoría de los hijos de las flores se apartan de los aspectos más cínicos y criminales de este comercio, sin embargo sus comunidades se están convirtiendo en un mercado dominado cada vez más por intereses bastardos a los que preocupa tanto la libre expansión de la consciencia como a Al Capone la organización de festivales dionisiacos. (Roszak, 1981, p.179)

En este caso, Roszak se refiere a los jóvenes estadounidenses, sin embargo, José Agustín señala que en México se vivía un fenómeno semejante (Agustín, 1996). La diferencia fue que en México no todos tenían dinero para LSD. Una vez que la contracultura llegó a los barrios, llegaron con ella los psicoactivos, pero, debido a su costo, terminaron siendo remplazados con tinner y cemento flexo (Marroquín, 1975, p.43).

La contracultura es resultado del éxodo de la juventud clasemediera a los barrios, situación que se da en una crisis del sistema hegemónico que debilita el discurso cohesionador del desarrollo y el crecimiento económico, abriendo las posibilidades a nuevas formas de producción de subjetividades en los márgenes. Para Boaventura De Sousa Santos, este fenómeno de debilitamiento del centro del poder se asemeja a las condiciones que dieron origen al barroco, el cual es de “carácter abierto e inacabado que permite la autonomía y la creatividad de los márgenes y de las periferias” constituyendo “un campo privilegiado para el desarrollo de una imaginación centrífuga, subversiva y blasfema” (Santos, 2000, p.408). Para este autor, el *ethos* barroco es parte fundamental de cualquier subjetividad de transición paradigmática, es decir, para las subjetividades que, sin tener que forzosamente producir una alternativa social, sí agrietan el sistema hegemónico e impulsan su transformación. Su desproporción “posibilita la admiración, la sorpresa, el artificio y la novedad”, pero, sobre todo, “permite la distancia lúdica y la risa” (Santos, 2000, p.415). Éste privilegia las periferias y los márgenes, donde se conoce el orden, pero no se sabe o no se puede ser orden, donde la subversión es una necesidad (Santos, 2000). Se trata, como dice el autor portugués, de una “carnavalización de las prácticas sociales emancipadoras y del erotismo de la risa, de la diversión y de lo lúdico” (Santos, 2000, p.416). En este sentido, no cabe duda de que la subjetividad contracultural posee un *ethos* barroco, dando como resultado una sociabilidad que, en medio de la desesperación y el vértigo, celebra la revuelta y revoluciona la celebración. Su práctica política revela la existencia de dispositivos de control mediante la producción de

subjetividades delirantes que escapan a los algoritmos de la subjetividad capitalística. En su búsqueda de la libertad revelan los barrotes de nuestra prisión de goma⁸⁴.

Roszak afirma que lo que emergió con la juventud contracultural el siglo pasado fue una cultura, o una *contracultura*, desafiliada de los principios y valores fundamentales de nuestra sociedad, al punto de parecer, para la mirada del hombre moderno, heredero de la ilustración, una invasión bárbara (Roszak, 1981) -no en vano una de las primeras formas de referirse a los colectivos juveniles, y de las más populares, fue como “tribus”-. Esta referencia a lo incivilizado tiene su origen en el desdén de la contracultura por los aspectos intelectivos de la personalidad en su búsqueda de un mundo subyacente. La contracultura, según Enrique Marroquín, está loca por vivir, por hablar, por ser salvada “en los tiempos en que el “sueño americano” comienza a desvanecerse” (Marroquín, 1975, p.18). Hacen el amor libremente, trasudan en las improvisaciones del jazz, viven en sucios cuartuchos, consumen sicodélicos “para adentrarse en la exploración del yo interno” (Marroquín, 1975, p.18), en un frenesí por alejarse de la racionalidad instrumental de una modernidad inhumana.

Su imaginería carnavalesca se burla y subvierte las convenciones sociales, las pretensiones individuales y las jerarquías de todo tipo, haciendo uso del humor como herramienta política para generar una risa carnavalesca, una risa festiva de alcance universal, dirigida a absolutamente todos, una risa inclusiva que reconoce “que todos son estúpidos, aquellos que se burlan y los que son burlados” (Connelly, 2015, p.175). En *La ruta de la onda*, Parménides se burla y hace constante alusión a lo irónico que es que los jóvenes clasemedieros, hijos de una familia *blanqueada*, aspirante al sueño americano, de valores burgueses, temerosa de dios, terminaran idolatrando a los bluseros negros, con sus canciones sobre sexo y marihuana (Saldaña, 2014). La esperanza de la continuidad del sistema burgués se perdía con sus hijos que simpatizaban con aquellos históricamente excluidos por representar un “riesgo” para el orden moderno. Esta ironía es producto de un segundo movimiento opuesto a uno primero de credulidad absoluta (Jankelevitch, 1982, p.20), una toma de conciencia sobre sí y el lugar que se ocupa. Esta risa carnavalesca, que ironiza su propia naturaleza, surge de la conciencia involucrada en ese segundo movimiento, la que transforma la presencia en ausencia, la metafísica en ficción, y permite

⁸⁴ Es MU agrietando a OGU. Como en la película *300*, cuando Leónidas arroja su lanza contra Xerxes, y por un instante parece que falla, hasta que vemos que el supuesto dios sangra de la mejilla. Bastó ese rasguño para terminar con la divinidad de Xerxes. El mito que sostenía su poder se resquebraja, y aunque los miles de soldados de su ejército no notan ese momento, a los que fuimos testigos nos queda claro que Xerxes puede morir.

hacer otra cosa, es decir, la ironía permite actuar de forma diferente (Jankelevitch, 1982). Sin embargo, conseguir esa distancia requiere un mínimo de ocio: “la mente se retira, toma distancia, es decir, se despegas de la vida, aleja la inminencia del peligro, no adhiere más a las cosas, las empuja hacia el horizonte de su campo intelectual” (Jankelevitch, 1982, p.21).

La contracultura juvenil se dio cuenta que no tenía por qué seguir los pasos de sus padres, que había otras formas de vivir, que existían otros mundos. Los hombres se dejaron el cabello largo, las mujeres comenzaron a usar minifalda, probaron el LSD, los hongos, emprendieron peregrinaciones sicodélicas a lugares como Huautla y Real de Catorce, en busca de plantas de poder. Se apoderaron de las noches en la ciudad, de los lugares ocultos, de los tiempos vacíos. Viviendo cuando los adultos dormían hacían de su invisibilidad una herramienta política (Saldaña, 2014). La onda era exceso, la intensificación de la vida, la experiencia dionisiaca. En los excesos radicaba “la diversión incluyente de risas, lágrimas y amor; entre alcohol, cocaína, morfina, heroína, mota, ácido, según los tiempos” (Saldaña, 2014, p.28). Ante los dispositivos de control, lo carnavalesco, que subvierte los órdenes y se deslocaliza más allá de las categorías impuestas por los poderes hegemónicos, se convirtió en la práctica emancipadora por excelencia de la juventud.

Más allá del ambiente festivo del carnaval, lo que subyace son procesos de transformación social. Que son festivos “debido a que la Razón ha perdido su lugar soberano en la conducción de las necesidades y búsqueda de satisfacciones. La sombra de Dionisios se proyecta sobre los actores abriéndonos a la experiencia de la apasionada revuelta maravillosa” (Cisneros, 2000, p.68). Es de la descomposición absoluta de la racionalidad cognitivo-instrumental de lo que se reían. La erotización de la vida era a su vez la ironización de aquellos “órdenes institucionalizados que hacen al aburrimiento de las culturas el “orden preciso de lo deseado”” (Cisneros, 2000, p.68). Para esta juventud disidente la sociedad tecnocrática era una señal de una modernidad decadente, por lo que el uso de psicoactivos, que funcionaban estimulando procesos no racionales, se convirtió en el eje de esta rebelión de la sinrazón.

La *onda*, según Parménides, tiene que ser irracional, “si no pierde su nivel de trascendencia” (Saldaña, 2014). El exceso de alcohol en el cuerpo, de mota, de sexo, de ácido son los elementos constituyentes de la *onda* para el *rey de la onda* (Saldaña, 2014). Al final, la contracultura proclamaba vivir en el mundo real, y la intoxicación formaba parte de los ejercicios filosóficos del mundo real, al igual que la decadencia, el caos, el

éxtasis. De ahí que Parménides abandonara cualquier pretensión académica y abandonara la universidad para dedicarse a escribir, drogarse, bailar y seducir, es decir, estar en onda (Wong, 2013).

No se puede negar la importancia de esta *filosofía del mundo real* en la revolución cultural de mediados del siglo pasado, especialmente entre las subjetividades contraculturales. No solo representaban un mundo ajeno a aquel que buscaban dejar, sino que permitía una experiencia inmersiva de una existencia de orden distinto, no solo en términos de los fenómenos psíquicos resultado de las sustancias, sino de las relaciones afectivas que se desarrollan durante la experiencia con otros. Cambiaron su forma de vestir para expresar esta nueva realidad, atentando contra las marcas que identifican a las “familias de bien”, y buscaron en las tradiciones no modernas de pensamiento otras formas de dar sentido al mundo. En este tenor, aplica en la contracultura lo que Víctor Hugo Adler encuentra en el movimiento antropofágico brasileño -el cual tuvo una fuerte influencia en la contracultura de ese país-.

Había en esas apropiaciones un punto común: el llamado a que se retomasen puntos de vista y modos de vivir identificados como “primitivos”, que fueron reprimidos por la llegada de la civilización técnica. Esta debería continuar desarrollándose a partir de esas perspectivas volcadas hacia una realización más completa del ser humano. (Adler, 2014, p.137)

En su rechazo al orden existente, los jipi(teco)s se alejaron de la ciudades en busca “sitios naturales de gran belleza, de preferencia ricos en alucinógenos” (Agustín, 1996, p.73). Así llegaron, tanto desde Estados Unidos, como desde las urbes mexicanas, a Huautla, Real del Catorce, los Cabos, Vallarta, Yelapa, Barra de Navidad, Manzanillo, Acapulco, Puerto Escondido, Puerto Ángel, Cipolite y San José del Pacífico, además de San Cristóbal de las Casas, Oaxaca, San Miguel Allende, Ajijic (Agustín, 1996). Lugares como Huautla de Jiménez se convirtieron en lugares míticos gracias a las experiencias narradas por investigadores, periodistas y gente del espectáculo, siendo el caso más famoso el del artículo sobre María Sabina escrito por Wasson en 1953 donde habla del uso ritual de los hongos. Álvaro Estrada, biógrafo de María Sabina y nativo de Huautla, habla de los primeros “prejipis” que llegaron al pueblo siguiendo a los investigadores en 1962, vistiendo ropa de colores llamativa y huaraches, fumando marihuana, quemando incienso, haciendo meditación. Según Estrada, estos jóvenes llegaban con una actitud muy liberal en torno al sexo, incluso cuenta que fue una de estas jóvenes la que “se encargó de darle un intenso entrenamiento sexual, primero, y de iniciarlo en los misterios de Bob Dylan, después” (Agustín, 1996, p.74). A partir de entonces llegaron más y más jóvenes que

rentaban cabañas y se instalaban por periodos prolongados. Con ellos “empezaron a llegar los primeros chavos mexicanos, como Carlos, un extraño negro-costeño-tarahumara, de calzón y camisa de manta”, que llegó a ser uno de los primeros guías de turistas sicodélicos (Agustín, 1996, p.74).

En Estados Unidos, el psicólogo ex investigador de la Universidad de Harvard, Timothy Leary, expulsado por promover el consumo de LSD, recurrió al budismo tibetano para dar forma a prácticas y usos rituales del ácido lisérgico a partir de una perspectiva místico-científica. Vestido completamente de blanco, “con la solemnidad de un Cristo resucitado” (Roszak, 1981, p.181) pregonaba una transformación social desde la experiencia sicodélica. Por otro lado, el también psicólogo, Ken Kesey ofrecía una experiencia totalmente dionisiaca a bordo del autobús *Further*, el cual recorrió Estados Unidos a toda velocidad lleno de jóvenes alucinando con el rock a todo volumen. También ofrecía sesiones de ácido que consistían en LSD “con una fuerte mezcla de rock a todo volumen, luces electrónicas y baile a discreción” (Roszak, 1981, p.181).

La imaginería sicodélica derivada de las diferentes experiencias ya sea en fiestas, retiros, o viajes a la sierra o el desierto, invadió los espacios urbanos, con “tiendas de chucherías exóticas, entre las que [sobresalían] accesorios para el fumador de hashish; boutiques de modas originales, discotecas con luz negra, restaurantes vegetarianos” (Marroquín, 1975, p.25). Las casas y departamentos se vieron decorados por carteles con diseños sicodélicos, mandalas y *dharma seals* adheribles, lámparas de multicolores, intermitentes o giratorias, además de cualquier otra parafernalia que estimulara la experiencia alucinógena (Agustín, 1996). Este extremismo barroco de las formas “permite crear rupturas a partir de aparentes continuidades y mantener el devenir de las formas en estado de permanente bifurcación prigoginiana” (Santos, 2000, p.413). Es decir, la ruptura de las formas burguesas mediante la burla, la ironía, la sátira, entre otras formas de humor, combinada con una fascinación hacia la estética mística-chamánica que representaba la posición antagónica a la modernidad instrumental, fue fundamental en la configuración de subjetividades alternativas que, liberadas de los dispositivos disciplinarios, encontraban un vacío de sentido desde el cual configurar nuevas subjetividades. “Sólo el extremismo de las formas permite que la subjetividad barroca mantenga la turbulencia” (Santos, 2000, p.413).

Es contra este uniformismo burgués que el hippie reclama su derecho a la propia individualidad. Él mismo confeccionará su atuendo cortando aquí, pintando allá y dando vuelo a su fantasía creadora. En la moda pop de Carnaby Street se admite todo: uniformes

antiguos, vestidos charleston, túnicas orientales, huipiles mexicanos, blusas exóticas. . . en fin, ahora ya se puede uno poner cualquier cosa y vestir como se quiera. La misma abundancia de la industria textil, en su pretensión de hacer consumir más y más, condujo hacia la desaparición de la moda en cuanto imposición. (Marroquín, 1975, p.57).

En este sentido, el estilo se vuelve parte fundamental de la nueva subjetividad, funciona como un símbolo de disidencia, pero también como un símbolo de comunidad. Son los que llevan “un chaleco puesto directamente sobre su torso moreno; algún signo de la paz, sin significado preciso, los "blue jeans" cortados acá, pintarrajeados allá, la greña larga” (44) los que se encuentran en los "hoyos funkies... destrampándose, [...] estos locales, sin sillas, al reventón, poca ventilación, vapor humano, algún "hornazo" disimulado, la música, a todo volumen”, en una comunidad erótica-sicodélica subterránea, grotesca⁸⁵.

Este extremismo que produce las formas también las devora⁸⁶. Como en un viaje sicodélico, los contornos y los colores entre los objetos se difuminan, se crean nuevas formas y se desintegran. Esta voracidad asume dos aspectos, según Boaventura de Sousa: el *sfumato* y el mestizaje. Mientras que el *sfumato* opera desintegrando las formas y recuperando los fragmentos, el mestizaje opera a través de la creación de nuevas formas de constelaciones de sentidos que, a la luz de sus fragmentos constitutivos, son verdaderamente irreconocibles y blasfemas” (Santos, 2000, p.413). De esta manera, el proceso de destrucción y creación de las formas rompe con la tradición filosófica liberal que afirma que existe un sujeto racional que se relaciona con un mundo-objeto diferente a él. De ahí que Guattari, afirme que la subjetividad es de naturaleza “industrial, maquínica, esto es, esencialmente fabricada, modelada, recibida, consumida” (Guattari y Rolnik, 2005, p.39). Nos alejamos del *homo economicus* para encontrarnos con los cuerpos monstruosos de Montaigne, un “ensamblaje de miembros diversos que carece de forma individual, donde el orden y la proporción se han dejado al azar” (Montaigne en Connelly, 2015, p.191). La contracultura asume esta condición grotesca desde una perspectiva creadora derivada del vacío de sentido provocado por la crisis del discurso moderno. Ya no son parte del sujeto metafísico, sino el ensamblaje de fragmentos particulares. El resultado de una posición específica en una red de símbolos. Una intersección entre distintos flujos textuales. La ilusión del Universo Único se desbarata cuando se dan cuenta que no hay una

⁸⁵ La contracultura unifica el cuerpo desde *la otra mitad*. Es lo erótico-estético lo que libera a la razón de este falso antagonismo.

⁸⁶ MU se mantiene en constante mutación.

sola vida posible, que no hay sola una subjetividad posible. O, mejor dicho, que el mundo y quienes lo habitamos somos mucho más complejos y ricos que nuestras construcciones sobre nosotros mismos.

Pareciera increíble poder preguntarse si Parménides hubiera sido tan censurado hoy en día como lo fue en su tiempo, aunque fuera por motivos distintos. Un escritor atormentado y con atisbos de genialidad y locura, que quiso asesinar a su madre y a Octavio Paz, que destruyó las casas de sus amigos y que creía en Stalin y los Rolling Stones (Herrera, 2014). Un escritor de un machismo recalcitrante, amante del “cock rock”. Un personaje *micticio* (que recurre a la micción como forma de expresión) y mítico, cuyos textos iniciaron en los artes eróticos del *gato*⁸⁷ en la contracultura. ¿Habría muerto joven alcoholizado, solo y sin amor, otra vez? OGU descomplejiza, simplifica, dibuja márgenes abismales. Elimina las historias, las biografías, pero no las categorías. El *Par* era de esas personas de las que costaba trabajo ser amigo, sus formas extremas, grotescas, mostraban una complejidad difícil de asimilar, y por lo tanto incómoda. Su hermano lo describe como

un cuate sumamente tierno y amoroso y por el otro lado tuve que vivir sus grandes arrebatos e inclusive llegar a los golpes para que no chingara, así era él cuando decidió recriminarle a todo mundo y madrearlos o espantarlos como a muchos intelectuales por lo cual le guardan aún rencor y miedo, yo también le entré al quite sobre todo cuando agredió a mi familia, todo fue cambiando y empeorando, pero era sumamente cariñoso con todo tipo de personas; nos dio lecciones de dejarnos de nuestros prejuicios clasemedieros, era estupendo y cuando empezaba a hablar a narrar a hacer juicios era impresionante todos se quedaban apantallados de su capacidad, inteligencia y cultura, según me dicen varios cuates que lo conocieron, Parménides era un genio. (Herrera, 2014, p.1)

Sin embargo, abrirse a la multiplicidad de flujos que atraviesan una subjetividad inmoviliza al observador. Como señala Lévinas (2002), uno se enfrenta al infinito del otro y no hay nada que hacer más que amarlo. Por eso las categorías resultan útiles, tanto al sistema hegemónico como a las supuestas revoluciones y/o rebeliones, porque se pueden emitir juicios que deriven en acciones concretas e inmediatas: la cancelación de la alteridad.

⁸⁷ El *gato*, según Parménides, era aquel que sustituía al padrote. Ya no dominaba a la mujer mediante la fuerza, sino mediante la seducción. El liberador de la mujer burguesa. Aquel que la introducía a un mundo de sexualidad desenfadada.

Durante la revolución sexual de los sesenta, en los que la contracultura jugó un rol fundamental, la lucha del sistema heteronormativo por mantener su sistema de categorías es evidente, incluso dentro del movimiento mismo. No hace falta más que leer el capítulo sobre la onda y el sexo en *La ruta de la onda*, para encontrar al patriarcado transformado, más erótico, mediante una construcción colonial de la sexualidad antiburguesa encontrada en la figura mítica del *negro vergón*⁸⁸. Ese negro cuya sexualidad animal secuestra y vuelve loca a la mujer burguesa, apropiándose de la reproducción del colonizador. La venganza del de abajo. Sin embargo, como toda subjetividad de transición, también se produjeron espacios para la expresión de una enorme diversidad de subjetividades sexogénicas, desde un rechazo a las masculinidades tradicionales, hasta subjetividades no binarias de aspecto andrógino, pasando por la liberación del cuerpo femenino y el reconocimiento de la homosexualidad como preferencia sexual legítima. Ahí los jóvenes se dieron cuenta que la estructura familiar que tenían sus padres -o deberían tener según las exigencias sociales- no era la única forma de organizar el género y la vida doméstica, así que experimentaron tanto con el género como con el *Oikos*⁸⁹, viviendo con amigos en la ciudad o en comunas, donde la experimentación sexogénica jugaba un rol fundamental.

Terrence Mckenna, quizás sin querer, ofrece la imagen perfecta para pensar la subjetividad contracultural. Él imagina un ser posthumano que podríamos llamar ciberteriántropo, un monstruo con partes cibernéticas, humanas, y octópodos. Este ente usa el lenguaje como una segunda piel. Como un octópodo, “[p]arece ser y volverse lo que él busca significar” (Mckenna, 1994, p.333).

El octopus es su propio intento lingüístico. Es como un sistema nervioso desnudo, se diría, una mente desnuda: los estados interiores, los pensamientos del pulpo, si se quiere, se reflejan directamente en su apariencia exterior. Literalmente danza sus pensamientos a través de la expresión de una serie de cambios de color y posición que no requieren convenciones lingüísticas para la comprensión, como nos pasa a nosotros con las palabras y frases. En el mundo del pulpo contemplar es comprender. (Mckenna, 1994, p.332)

Pensar el cuerpo como medio de expresión es reconocer en él la flexibilidad que tiene el lenguaje, su capacidad de decir siempre algo distinto o de decir lo mismo siempre de forma diferente. El cuerpo del ciberteriántropo es una poesía beatnik en medio de un manual técnico, no solo por ser su forma libre, sino por ser totalmente singular. Dicen algunos que, si se quemaran todos los libros de ciencia del mundo, en mil años

⁸⁸ De genitales grandes.

⁸⁹ Significa familia, en el sentido lato, haciendo referencia al hogar y quienes habitan en éste.

reaparecerían de la misma forma. No creo que se pueda decir eso de la poesía. Ya lo intentó Jack Kerouac con *Orizaba 210 blues* después de que le robaron sus poemas e intentó reescribirlos, sin éxito, unos pocos días después. Sin embargo, no le faltó poesía, perdió las palabras, pero no la capacidad de expresar. Simplemente hubo otro *Orizaba 210 blues*, tan legítimo y singular, tan *Orizaba 210 blues*, como el primero, aunque no se diga o se exprese lo mismo. De la misma forma, una subjetividad contracultural nunca puede ser igual a sí misma. Es tan abierta, tan sensible, tan vulnerable a su contexto que expresa la singularidad de cada experiencia.

A diferencia de la ética capitalista que promueve la individualidad, la contracultura impulsa los procesos de singularización. La diferencia radica en que la individualidad es la búsqueda de una esencia, mientras que la singularidad es el reconocimiento de una posición en los procesos sociales. Bajo la filosofía del *cada-quien-su-viaje*, se reconocía al otro como sujeto, como poseedor de una perspectiva única que se expresaba de forma única. De esta forma se hace evidente el carácter ficcional de la realidad como dialéctica entre experiencia y expresión, como construcción poética, simulacro e interpretación del mundo de acuerdo con nuestros intereses, como invención de una vida (Vázquez, 2006). “Somos quienes somos porque estamos ubicados en un lugar, espacial, temporal, intelectual o cultural, y estamos ubicados allí gracias a que nos constituimos sujetos de ese lugar” (Sabogal, 2013, p.2).

En este sentido, la subjetividad contracultural proviene del cuerpo experimentado, del mundo físico que habita. “Beat”, después de todo, “describe un estado de ánimo despojado de toda superestructura, sensible a las vicisitudes del mundo externo, pero insufrible de la banalidad [...], ver las cosas desde lo profundo” (Marroquín, 1975, p.19). El mismo Kerouac, quien acuñó el término *beatnik*, marcaba una importante diferencia con los bohemios: “No somos bohemios, recuérdennlo, “beat” significa beato, significa golpeado. Se le advierte, se le advierte en un “beat”, en el jazz (el auténtico jazz frío, o en un visceral número de rock)” (Kerouac en Marroquín, 1975, p.20). Son los golpeados por una modernidad desarrollista que, no solo avanza consumiendo los cuerpos sacrificados en nombre del progreso, sino que extrae, a base del castigo, todo potencial creativo del ser humano, convirtiéndolo en una pieza más de la enorme maquinaria. De ahí que la imaginaria que nutre sus obras transite entre lo erótico y lo grotesco, lo místico y lo ascético.

La fascinación por el ritual era parte de esta necesidad de ubicar al cuerpo en el centro, de hacer de la experiencia extática y la revelación una episteme alternativa a la hegemónica que se sostiene sobre los procesos abstractos de la Razón. Según Enrique Marroquín, se trata de una recuperación del “espíritu numénico y lo dionisiaco” (Marroquín, 1975, p.48). Inclusive se podría decir que el festival de Avándaro fue la celebración del ritual más grande de la contracultura mexicana, de la misma forma que Woodstock lo fue la para las estadounidenses. Hubo “cantos de exorcismo a la lluvia; danzas al ritmo monótono de un tam-tam electrónico, y hasta ritos cósmicos y misterioso, como aquél mientras precisamente el Ritual tocaba su "Satanás". Se rumoreó que cerca de 3 encapuchados se arrodillaron al paso de un ataúd” (Marroquín, 1975, p.48).

Los jóvenes buscaban frenéticamente la sensación pura, esa conciencia absoluta del momento presente, el éxtasis al fugarse del tiempo. Una exaltación de “la inmediatez, el *feeling*, las vibraciones de la presencia” que revaloriza los “defectos” que la filosofía solía imputar a los sentidos (García y Sánchez, 2011, p.30). Para Theodore Roszak, esta primacía de las facultades no intelectivas no solo pone en tela de juicio los valores culturales hegemónicos, la razón y la realidad, sino que niega la validez de todo lo que quieren decir cuando se pronuncia “la más preciada palabra de su vocabulario, la palabra “Yo”” (Roszak, 1981, p.69). Para Terrence Mckenna, etnobotánico y gurú sicodélico de las últimas décadas del siglo pasado, el estado alterado de conciencia provocado por el consumo de psicoactivos produce la disolución de las fronteras entre uno mismo y el mundo, entre uno mismo y el otro. De ahí el terror a estos estados (Mckenna, 1992).

Psychoactive drugs thus challenge the Christian assumption of the inviolability and special ontological status of the soul. Similarly, they challenge the modern idea of the ego and its inviolability and control structures. In short, encounters with psychedelic plants throw into question the entire world view of the dominator culture. (Mckenna, 1992, p.9)

Estos procesos de desidentificación, según Camilo Ríos, implican “ya no sólo exigir (al otro) sino efectuar (en sí mismo) un movimiento de desmarque, de deslizamiento y de reconfiguración que no pasa por un ejercicio de reconocimiento” (Ríos, 2016, p.237). Ahí radica su naturaleza monstruosa. “El *monstrum* es etimológicamente “aquello que revela”, “aquello que avisa”” (Connelly, 2015, p.235). Según Connelly, los grupos o personas que son proyectados como criaturas límite, como amenazas a la norma, ya sea por la etnia, el género o cualquier forma de divergencia del sujeto moderno, son producidos

como monstruos. Cuerpos inacabados, siempre en estado de construcción, de creación absorbiendo el mundo y siendo absorbido por éste (Connelly, 2015).

3.5.1 *Contra las ontologías de la violencia*

El Comité Invisible en su texto *La insurrección que llega*, manifiesta:

Todo lo que me ata al mundo, todos los vínculos que me constituyen, todas las fuerzas que me habitan no tejen una identidad, como la que se me incita a blandir, sino una existencia, singular, común, viviente y en la que emerge en algunas partes, en algunos momentos eso que llamo “yo”. Nuestro sentimiento de inconsistencia no es sino el efecto de esta tonta creencia en la permanencia del Yo, y del escaso cuidado que ponemos en aquello que nos produce. (Comité Invisible, 2007, p.5)

Para el Comité, no es el Yo quien está en crisis en la modernidad tardía, “sino la forma con que se busca imprimirlo en nosotros”, mediante procesos de delimitación, separación y clasificación (Comité Invisible, 2007, p.6). La transición de una sociedad disciplinaria a una de control -transición anunciada por Foucault al final de su vida, y teorizada más a profundidad por Deleuze-, lleva consigo la transformación de los dispositivos biopolíticos, los cuales se enfrentan a un nuevo espacio estructural, abierto por la bonanza económica de la posguerra: el tiempo libre. Bajo este nuevo marco, la consigna de *ser uno mismo* que alimentaba la contracultura deja de ser una forma de expresar un momento específico en un flujo siempre cambiante para erigirse como “un grito de guerra dirigido contra todo lo que hay entre los seres, contra todo lo que circula indistintamente, todo lo que une invisiblemente, todo lo que obstaculiza la perfecta desolación” (Comité Invisible, 2007, p.6), haciendo del mundo una autopista, un parque de atracciones, una nueva ciudad: “puro aburrimiento, sin pasión y bien ordenado, espacio vacío, helado, por donde no transitan más que los cuerpos matriculados, las moléculas automóviles y las mercancías ideales” (Comité Invisible, 2007, p.6). La juventud, clase social emergente en el espacio público, que tradicionalmente se había adscrito a la contracultura, ahora era cooptada por el mercado que, con el viejo *switcharoo*⁹⁰, disfrazó la individualización de singularización mediante la personalización de la masa. “Individualización de todas las condiciones –de vida, de trabajo, de desgracia. Esquizofrenia difusa. Depresión rampante. Atomización en finas partículas paranoicas. Histerización del contacto. Cuanto más quiero

⁹⁰ Expresión humorística utilizada en países de habla inglesa para hacer referencia a un intercambio tramposo y ventajoso.

ser Yo, más tengo el sentimiento de vacío. Cuanto más me exploto más me agoto” (Comité Invisible, 2007, p.4). Con la llegada del neoliberalismo y sus dispositivos de control nos hemos convertido en representantes de nosotros mismos, de esta mercancía que nos encierra en categorías comerciales, en nichos de mercado, en cifras del algoritmo. La individualización deviene identidad petrificada, deviene comercial-mercancía, “exhortaciones a ser diferente, a ser uno-mismo y a beber Pepsi. Decenas de conceptos para llegar ahí, a la pura tautología. YO=YO” (Comité Invisible, 2007, p.4).

Este proceso de individualización, tan característico de la modernidad, no fue ajeno a la contracultura. Siendo los jóvenes el grupo social mayoritario, los esfuerzos del mercado por cooptarlos como consumidores pasaron por la integración de referentes contraculturales a las identidades promovidas por las diferentes marcas. De ahí que los estudios de la juventud siempre se ubiquen dentro del consumo cultural. Es en las formas de consumir y usar que los jóvenes se diferencian del mundo adulto y entre sí. Sin embargo, esta forma de consumo, ejemplificada a la perfección por el rock, no siempre fungió como una limitante. Basta participar en cualquier conversación entre roqueros para darse cuenta de la importancia de diferenciar entre la música comercial y el *verdadero* rock, entre aquello producido por el mercado y aquello que se le rebela. Se podría decir que, mientras para algunos el rock es una identidad que separa a unos individuos de otros, a través de marcadores culturales vinculados al consumo, para la contracultura, el rock formaba parte de un espacio de intervalos en los cuales las fronteras se convertían en travesías.

La frontera, como señala De Certeau, es un problema tanto teórico como práctico: “¿a quién pertenece? El río, el muro o el árbol *hace* frontera. No tiene el carácter de no lugar más que el trazo cartográfico supone pertenecer. Tiene un papel mediador”, como la señal que dice *¡Alto!*, una palabra en el límite que “crea la comunicación al mismo tiempo que la separación (De Certeau, 2000, p.139). En este sentido, la frontera funciona como tercero, “como “intervalo”, un “espacio entre dos”” (De Certeau, 2000, p.139). Es un vacío narrativo de intercambios y encuentro, de interacciones y entrevistas (De Certeau, 2000). Es ahí donde se juega la contracultura, en el dilema de la frontera, en los puntos de contacto, en la apertura o su cierre de los puntos en común. Para De Certeau “[l]a unión y la desunión son indisociables. De los cuerpos en contacto, ¿cuál de ellos posee la frontera que los distingue? Ni uno ni otro. Es decir: ¿nadie?” (De Certeau, 2000, p.139).

Esto no quiere decir que se trata de una simple dialéctica abierto/bueno-cerrado/malo, sino de procesos complejos en los que la apertura y el cierre tienen funciones estratégicas en la configuración de las subjetividades contraculturales. Esposito aborda esta dialéctica mediante el juego entre *communitas* e *immunitas*, dos polos de un mismo proceso, tan intrínsecamente vinculados como las cargas de un imán. Este autor italiano define la *communitas* como “aquello que liga a sus miembros en un empeño donativo del uno al otro” mientras que la *immunitas* “es aquello que libra de esta carga, que exonera de este peso”, es decir, “si la comunidad determina la fractura de las barreras de protección de la identidad individual [o colectiva]⁹¹, la inmunidad constituye el intento de reconstruirla en una forma defensiva y ofensiva contra todo elemento externo capaz de amenazarla” (Esposito, 2012, p.104). Esta dialéctica se hace patente en la contracultura sobre todo al hablar de libertad. La contracultura busca diluir la diferencia entre libertad individual y colectiva, quiere ser al mismo tiempo radicalmente particular y colectiva. Busca superar el antagonismo entre el individualismo liberal y el colectivismo socialista enfatizando los afectos como vínculos entre la persona y los otros. Hace de la frontera el lugar de encuentro.

Sin embargo, mantener una relación equilibrada entre *communitas* e *immunitas* no es sencillo, especialmente cuando la modernidad ha hecho énfasis en los procesos inmunitarios sobre los comunitarios (Esposito, 2012). Esto lleva a Esposito y a otros autores -por ejemplo, Derrida- a advertir sobre los procesos autoinmunitarios provocados por desatender el polo comunitario. Esto como resultado de la “doble cara del proceso de inmunización –al mismo tiempo protección y negación de la vida” (Esposito, 2012, p.107).

He aquí la contradicción que he intentado poner de relieve en mis trabajos: aquello que salvaguarda el cuerpo – individual, social, político– es también lo que al mismo tiempo impide su desarrollo. Y aquello que también, sobrepasando cierto umbral, amenaza con destruirlo. Para emplear los términos de Benjamin, se podría decir que la inmunización en dosis elevadas es el sacrificio de lo viviente, esto es, de toda forma de vida cualificada, por razón de la simple supervivencia. (Esposito, 2012, p.105)

Cabe entonces preguntarnos si la contracultura, como fenómeno netamente moderno, no corre constantemente el peligro de sucumbir a los procesos autoinmunes. Su énfasis en la libertad proviene de una larga tradición liberal antiautoritaria que se centra en

⁹¹ Corchete agregado por mí para enfatizar lo que señala Esposito más adelante: “Esto puede valer para los individuos singulares, pero también para la mismas comunidades, tomadas en este caso en su dimensión particular, inmunizadas respecto a todo elemento extraño que pareciera amenazarlas desde el exterior” (Esposito, 2012, p.104).

el individuo (Dezcallar, 1984), por lo que la libertad colectiva es imaginada como un conjunto de individuos libres. De ahí que siempre prime la libertad individual. Personajes como Parménides buscaban incitar a la juventud a expresarse políticamente, a desmarcarse del sistema y crear un mundo nuevo, sin embargo, como atestiguan varias de las amistades, en la práctica, resultaba más importante defender su estilo y valía como escritor, o incluso defender su personaje mítico, que involucrarse realmente a una transformación colectiva. Él, reproduciendo el modelo místico que llegó de oriente a principios del siglo pasado y que tuvo un enorme impacto en la cosmovisión de la juventud disidente, apostaba por un “despertar” colectivo, pero con orígenes en cada individuo, haciendo de la libertad individual la condición de posibilidad de la libertad colectiva. Aun así, no se puede acusar a Parménides de carecer de una consciencia de lo social. Continuamente llamaba a sus lectores a “tareas de reconstrucción nacional”, a la desestabilización de la identidad, la nación y la Revolución. Así mismo, desprecia el nacionalismo autoinmunitario y se lanza en búsqueda de “una comunidad transnacional con un potencial revolucionario que va más allá de los límites categóricos de clase, nación o estado” (Aguirre, 2016, p.10). En este sentido, la articulación entre lo individual y lo colectivo no se da en términos antagónicos, sino en términos de una dialéctica de frontera en la que hay momentos y lugares de cierre y momentos y lugares de apertura, cada uno con un riesgo, ya sea de una enfermedad viral o de un proceso autoinmune.

La configuración de las subjetividades juveniles contraculturales da testimonio de este proceso dialéctico. Como señala Maritza Urteaga, “[l]as representaciones sitúan a los individuos y grupos permitiéndoles configurar su identidad personal y social, dotándoles de esquemas para compararse con otros y formular sus diferencias, semejanzas, oposiciones y valoraciones”, formando así una nueva realidad, operada por esquemas de clasificación, explicación y evaluación (Urteaga, 2011, p.44). Se trata del cierre inmunológico a las estructuras familiares patriarcales y al Estado paternalista y de una apertura comunitaria a sus coetáneos, dando origen a nuevas experiencias sociales de las que derivan “estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional” (Feixa, 1999, p.269). En estos espacios “lo juvenil adquiere sentido y concreción en los afectos, preocupaciones, actitudes, prácticas, interpretaciones y experiencias, que producen su praxis diferenciada” (Urteaga, 2011, p.32). La construcción de nuevos “modos de estar juntos”, cuyos vectores de agregación podrán variar -la apariencia, la estética, la utopía- pero que “funjen como

medios para reconocerse y experimentar, se sostienen en un “sentir en común”, desarrollando “relaciones más empáticas entre ellos, sin otra finalidad que el reunirse sin objeto ni proyectos específicos” (Urteaga, 2011, p.39). Estas formas de sociabilidad producen “prácticas sociales distintivas —modos de conducta y de relación, lenguajes y códigos culturales—” (Urteaga, 2011, p.39) desde las cuales la juventud singulariza su praxis, adquiriendo significado como sujeto social (Urteaga, 2011).

Parménides, por ejemplo, impulsó el rock mediante su escritura como una praxis capaz de generar estructuras de sentimiento alternativas derivadas de una experiencia “más allá de la esfera meramente comercial”, rompiendo con los procesos de serialización de la subjetividad, “primero en una lectura rebelde de iconografía nacional y después con un acercamiento de clases para interrumpir la serialización del mercado”, presentando al lector con “un ejemplo y una serie de estrategias para la producción de una singularización subjetiva empujada por el rock” (Aguirre, 2016, p.113). En este sentido, el rock, como parte de una praxis contracultural, cumplía una función inmunitaria en relación con la cultura hegemónica, mientras, al mismo tiempo, cumplía una función comunitaria entre la juventud al facilitar, mediante sus propios rituales, una apertura progresiva al otro de sí.

Punto de fuga:

Quizás la mejor forma de entender la que he denominado dialéctica de frontera es pensando en un grupo de jazz (muy a lo beatnik). Pensemos en Herbie Hancock y Miles Davis tocando Watermelon Man⁹². Podríamos pensar de dos maneras el mismo acontecimiento. Por un lado, es innegable que se trata de una conversación, de un ir y venir, de una provocación y una respuesta que en su interactuar generan una forma singular de Watermelon Man. Cada uno expresa su singularidad para co-crear una obra singular. Pero para expresar esa singularidad cada uno tiene que estar completamente abierto al otro, diluirse en el otro, devenir el otro. No se trata de dos individuos tocando por turnos, sino tocando juntos, invitándose a salir, a expresar su singularidad. Una relación afectuosa en la que cada uno se expresa libremente porque se está expresando con el otro. Un nosotros que nunca deja de ser un 2, pero tampoco deja de ser un 1.

Jean Luc Nancy sostiene que “la comunidad no es un “ser” común sino el ser “en común” de una existencia coincidente con la exposición a la alteridad” (Nancy en Esposito, 2012, p.102). De esta forma, los sistemas inmunitarios funcionan, no como barreras

⁹² https://www.youtube.com/watch?v=s_Fp_0oj5aQ

excluyentes, sino como filtros de relación entre lo interior y lo exterior, siendo lo comunitario aquello que busca cruzar el filtro (Esposito, 2012). No se trataba entonces de comunidades establecidas por la pertenencia, sino comunidades construidas mediante nuevos afectos que “perseguían relacionarse de acuerdo con lógicas opuestas a lo establecido” (Toledo, 2019, p.94). Comunidades que emergían de lo que Santos denomina *la privación abismal de comunidad*, que funge como “la fuerza impulsora que empuja a la subjetividad de frontera a vivir del deseo de comunidad y a aprovechar ávidamente cada fragmento de comunidad que consiga” (Santos, 2000, p.402)

Esto implicaba romper con las estructuras tecnocráticas mediante las que el Estado había colonizado el espacio comunitario, lo que a su vez implicaba romper con la razón tecnocrática y sus procesos de individualización. La individualidad como valor supremo liberal y como unidad mínima de reproducción social se vio cuestionado por nuevas formas de organización del espacio doméstico y comunitario mediante la formación de colectivos y comunas. En el caso de los jipitecas mexicanos, a diferencia de los hippies estadounidenses que tuvieron que descubrir la comunidad en otras ontologías invisibilizadas por el pensamiento moderno, se trató de retomar el *modus vivendi* de los abuelos, de los barrios populares, del pueblo (Moreno, 2005). Por otro lado, la experiencia compartida del rock, como referente generacional transnacional, impulsaba la formación de subjetividades colectivas organizadas de diferentes formas: como comunas, como bandas urbanas, como bandas de rock, como festivales musicales. Era la expresión de una juventud desencantada con el proyecto moderno, que compartía ideas como las de cambiar el mundo, transformarse a sí mismo, salir a lo desconocido para autodescubrirse y valores como la paz, el amor, la preservación ecológica, relaciones sexoafectivas alternativas, entre otros (Urteaga, 2000). Si el '68 unió a una generación de estudiantes comprometidos con la transformación política, el rock unió a una generación que buscaba una transformación cultural.

En sus publicaciones en la revista Piedra Rodante celebraba “el nacimiento de una esfera musical autóctona”, “capaz de dirigirse al contexto nacional en términos políticos, sin importar si las bandas lo hacen en inglés o en español” (Aguirre, 2016, p.110). Era una forma de visibilizarse como sujeto colectivo, como individuo, una forma de tener voz. Voz para contar la historia, voz para representarse, para manifestarse, voz para hablar del mundo, sobre el mundo, desde el mundo. Era protestar contra la prisión del joven como objeto de tutelaje exigiendo ser reconocido como sujeto, actuando como sujeto, forzando al

Gran Otro a reconocerlo. Para el *Par*, los hoyos funkies que proliferaban en los barrios populares, donde la “chaviza” se reunía para escuchar música, se conectaba “la potencialidad revolucionaria del rock en Estados Unidos y el mundo con las manifestaciones de resistencia en México” (Aguirre, 2016, p.113). También hacía énfasis en el hecho de que se trataban de espacios populares, donde predominaba el color moreno “en una dinámica racial de clases difícil de ignorar” (Aguirre, 2016, p.113).

Tanto las comunas como el rock implicaron procesos inmunitarios y comunitarios, en una dialéctica difícil de sostener pues, aunque uno hiciera énfasis en la *communitas* y el otro en el *immunitas*, ambos se encontraron con el problema de los procesos autoinmunes tan profundamente arraigados en las sociedades modernas. Para Carandell, las comunas formaban parte de un vasto sistema contracultural, “opuesto a la sociedad establecida en su totalidad” (Carandell en Toledo, 2019, p.98). En México hubo experimentos de este tipo en forma de comunas urbanas en la Ciudad de México, y como comunas rurales en Acopilco, Perote, Oaxaca, Banderillas, Amatlán, entre otros (Marroquín, 1975). Sin embargo, como lamenta Marroquín, la mayoría fracasó producto de falta de madurez, falta de trabajo, actitudes parasitarias, pereza, abuso de sustancias psicoactivas, conflictos con los vecinos, con la ley, inmadurez afectiva, desorden, indisciplina, hacinamiento, carencias económicas (Marroquín, 1975). Cada vez que se tenía que hacer algún sacrificio individual en nombre de la comunidad, se acusaba de fascismo y se exigía respeto por la libertad individual (Marroquín, 1975), haciendo de la comunidad un conjunto de individuos que se toleraban.

En muchas ocasiones, lo que se buscaba era un lugar donde poder consumir psicodélicos tranquilamente. Esta orientación narcisista ubicaba el papel de la experiencia personal “como la única y verdadera medida de la elección ética, producto del proceso de autodescubrimiento; la afirmación de la radical peculiaridad de cada persona, que debe ser respetada por encima de todo” (Dezcallar, 1984, p.218). Lo personal pasó a ser el criterio último de verdad, el origen de toda ética, por lo que ocurre un cierre total, una fractura en la comunidad, un proceso autoinmune que amenaza el proyecto vitalista colectivo de la contracultura. Se podría decir que la contracultura se juega la emancipación individual y colectiva en el cruce entre el deseo de expandir la mente y el deseo de cambiar el mundo (Dezcallar, 1984). Es el equilibrio entre ambos objetivos el que evita el desarrollo de procesos autoinmunes, especialmente porque es justo la solidaridad lo que permite, no solo mantener una comunidad funcionando, sino el escape del narcisismo. Tal como advierte Lévinas, es el otro el que nos abre el mundo, el compromiso ético con éste (Lévinas, 2002).

La caracterización que hace Roszak de la contracultura enfatiza la centralidad de la dialéctica fronteriza al presentarla como la antítesis de los dos grandes proyectos de la modernidad: el liberalismo y el socialismo. Para este autor, ambas tradiciones son antagónicas al objetivo contracultural del “autodescubrimiento”, puesto que el primero es demasiado individualista y el segundo demasiado colectivista (Roszak, 1981). De ahí que la contracultura se desarrolle en dos fases. En primer lugar, “existe el impulso casi instintivo de desafiliarse del universo político de la tecnocracia y del estilo científico de conciencia sobre el que la tecnocracia se apoya para legitimar su poder” (Roszak en Dezcallar, 1984, p.211). En segundo lugar, “existe la búsqueda -al mismo tiempo desesperada y jubilosa- de un nuevo principio de realidad que reemplace la autoridad en declive de la ciencia y de los imperativos de la industria” (Roszak en Dezcallar, 1984, p.211). Este nuevo principio de realidad no será impuesto mediante una revolución al estilo francés o ruso, sino que será, según Roszak, resultado de una red, un mosaico de grupos pequeños, un “paisaje de liberación universal e individualizada”, un “jardín utópico”⁹³ (Roszak en Dezcallar, 1984, p.227). Esta “progresiva e inevitable marginación de más y más personas” llevaría eventualmente a la descomposición del sistema (Dezcallar, 1984, p.212). De esta forma “[s]e habría llegado así a un nuevo tipo de revolución, en el que los medios utilizados para hacerla posible constituían un avance de los fines mismos que con ella se perseguían” (Dezcallar, 1984, p.212).

Como señala Dezcallar, los sicodélicos fueron “sin duda el más influyente de todos estos canales de búsqueda de una nueva realidad” pues permitían desafiliarse del universo tecnocrático al tiempo que “creaban subculturas en las que la socialización de los marginados en su nuevo sistema de valores y de comportamientos sociales se hacía mucho más fácil” (Dezcallar, 1984, p.218). Sin embargo, la “política personalista” de Roszak continuamente caía en desequilibrios al ubicar a la persona como “una realidad superior y más compleja que el grupo” (Dezcallar, 1984, p.218) pues lo comunitario se convierte, o más bien, se percibe como antagónico del individuo, desatando procesos autoinmunes que, en su intento por rescatar la vida interior, terminan acabando con la comunidad y sus integrantes.

Podemos encontrar múltiples biografías de sujetos que cayeron víctimas de síndromes autoinmunes. No solo grandes nombres como Jim Morrison, Mick Jagger, Kerouac, el mismo Parménides, sino muchos otros invisibles a la historia. Sin embargo,

⁹³ Un proceso infeccioso en el sistema, una revolución viral.

son las biografías de los grandes nombres los únicos testimonios que quedan, no como advertencia, sino como mito que guía el hacer de los que vienen después. El caso de Parménides es paradigmático. Por muchos años fungió como el arquetipo del *chavo ondero*, como en un grupo de jazz, sus solos ayudaban a integrar la expresión colectiva mediante bucles de retroalimentación -vivía entre aquellos que le leían, y aquellos le leían porque escribía sobre ellos-. Su determinación por “vivir su vida y representarla en sus escritos”, su búsqueda de “la autenticidad propia y la emancipación de las normas sociales y literarias” lo convirtieron en la voz de una generación -si se quiere entrar a la contracultura de mediados del siglo pasado hay que pasar por *Pasto verde*- (González, 2011, p.47). Sin embargo, la falta de reconocimiento como escritor, su dificultad para conseguir pareja, su dificultad para encontrar amigos que toleraran su *desmadre*⁹⁴, lo llevó a encerrarse en sí mismo, a perderse en su propia locura, a aislarse en un pequeño cuarto en la azotea de un edificio de Polanco⁹⁵ hasta morir solo, quedando su cadáver abandonado por días⁹⁶. ¿Una metáfora de la contracultura?

Según Marroquín, fue tal el impacto de la represión violenta, especialmente el 2 de octubre del ‘68⁹⁷ que hizo a los jipitecas cambiar “la magia tupamara⁹⁸ por su mundo de subjetividad, tratando de solucionar los problemas en la fantasía” (Marroquín, 1975, p.159). La sicodelia se convirtió en el vehículo de “resistencia” por excelencia, y va con comillas por el *sicodelismo*, como lo llama Roszak, quien lo define como una “obsesión abrumadora” que hace de la experiencia sicodélica la razón de ser de la contracultura (Roszak, 1997, p.176). Se trata de un vicio -no forzosamente una dependencia química- “típico de la peor clase de comercialización a la americana” en la que no se vende simplemente un producto, “sino un nuevo modo de vida”⁹⁹ (Roszak, 1997, p.176). Parménides nota el desgaste de la contracultura y escribe en *La ruta de la onda*

La búsqueda es masiva, Muchos van al camino, pocos son los elegidos, pero todos parecen competir por llegar a Dios. De pronto, Estados Unidos está lleno de iluminados: todos hablan

⁹⁴ Palabra que expresa un desorden exagerado.

⁹⁵ Colonia de alto nivel socioeconómico ubicada en la Ciudad de México.

⁹⁶ ¿Una sinécdoque de la contracultura?

⁹⁷ La matanza de Tlatelolco en 1968. Díaz Ordaz y Manuel Echeverría, siendo el primero presidente y el segundo secretario de gobernación, ambos miembros del partido oficial (Partido de la Revolución Institucional) que llevaba más de 40 años en la presidencia, mandan abrir fuego sobre una de las manifestaciones estudiantiles que se reunía en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco.

⁹⁸ Se refiere al grupo guerrillero uruguayo de los Tupamaros, el cual realizaba intervenciones artísticas en la ciudad con la finalidad de desalienar a sus habitantes.

⁹⁹ El paralelismo entre la descripción de la adicción en Burroughs y el sicodelismo de Roszak es más que evidente. Ambos saben que cuando se llega a esos extremos es porque la droga se ha convertido en un estilo de vida.

de arriba y adelante. En todos está la verdad y cualquiera puede hallarla. ¿Cuál?: Dios es el verbo. Dios es la palabra, la Palabra es amor, Paz y Amor, hermanos. Deja el sistema seguir jugando a la guerra, tú estás lleno de amor. Deja a los idiotas ir a morir a Vietnam, deja a los negros provocar su propia muerte por violentos, deja a los generales de Brasil seguir con su enriquecimiento a costa de la miseria de millones de campesinos. Paz y Amor, hermanos. ¿Otra vez “dejar hacer, dejar pasar”? De nuevo, sigue tu onda. (Saldaña, 2014, p.199-200)

Dezcallar describe este proceso autoinmune como “un agregado de islas individuales, de ámbitos inconmensurables de conciencia y de experiencia que simplemente existen el uno junto al otro, sin ningún vínculo común fuera de su coexistencia” (Dezcollar, 1984, p.218). Un “autismo des-socializante” lo llama Santos; un narcisismo que lleva a actitudes consumistas (Santos, 1998, p.330), un consumo capitalista producto de la privatización del deseo. Después de todo, como apunta David Graeber, “los proyectos radicales tienden a fracasar o, al menos, a hacerse interminablemente difíciles cuando entran en el mundo de los objetos grandes y pesados: edificios, coches, tractores, barcos, maquinaria industrial” (Graeber, 2021, p.194), es decir, el mundo material del capitalismo, en el que el Estado y el Mercado se han encargado de reducir, en la medida de lo posible, los vínculos comunitarios. Graeber da un extraordinario ejemplo de cómo funciona este límite material. Cuenta la historia de un grupo anarquista que recibió como donativo un carro. El problema surgió cuando se vieron en la necesidad de registrar el cambio de propietario. Ahora, no existe una forma de propiedad comunal en Estados Unidos, o es propiedad de una persona moral o física, y al no ser persona moral, no quedaba más que registrarlo a nombre de un particular. Sin embargo, esto implicaba que solo uno de ellos tenía responsabilidad jurídica sobre el carro, y era necesario que realizara cualquier trámite necesario. Esto implicaba problemas de logística y de propiedad que se volvieron tan complejos que decidieron regresar el carro (Graeber, 2021). Esto es un ejemplo que da el antropólogo inglés para mostrar como las estructuras sociales¹⁰⁰, muchas veces sostenidas sobre la violencia del Estado, dificultan cualquier ejercicio comunitario, o como diría Esposito, los procesos de *communitas*.

Para este filósofo italiano, el espacio común, “no apropiable ni por los individuos ni por el Estado, se ha visto cada vez más disminuido hasta el punto de coincidir con la zona, jurídicamente indecible, de la *res nullius*, de la “cosa de nadie”” (Esposito, 2012, p.112). La presión convergente de lo propio, lo privado y lo público inmuniza la categoría de

¹⁰⁰ OGU no es simplemente ideas, tiene una existencia material que busca impedir el surgimiento de otros mundos.

libertad privándola de su elemento comunitario (Esposito, 2012). Y aunque el problema sea de todos, quedamos “demasiado dispersos como para poder pensar en problemas colectivos” (Toledo, 2019, p.99) [...]. Como señala Toledo Machado, “[h]ay muy poca comunicación, pocos lugares de encuentros. La sociedad tiende a dividirnos aún más, nos obliga a competir entre nosotros mismos para encontrar trabajos, casas, chollos” (Toledo, 2019, p.99). Las necesidades económicas de una comunidad contracultural que simplemente no encontraba la forma generar proyectos colectivos a largo plazo terminó, ya sea, y siendo el mejor de los casos, como artesano, y en el peor, un vendedor de drogas o un asalariado más. El Comité Invisible manifiesta:

Existe un serio riesgo de que terminemos por encontrar un empleo a nuestra desocupación. Esta población flotante debe ser ocupada, o mantenida. O es que no se ha encontrado al día de hoy un método disciplinario mejor que el asalariado. Será entonces necesario continuar el desmantelamiento de las “experiencias sociales” para devolver al regazo salarial a los más rebeldes, a los que no se rinden ante la alternativa entre morir de hambre y pudrirse en la cárcel. La explosión del sector esclavista de los “servicios personales” debe seguir: empleadas domésticas, restauración, masaje, asistencia a domicilio, prostitución, cuidados médicos, ocio terapéutico, ayuda psicológica, etc. Todo ello acompañado de una continua revalorización de las normas de seguridad, de higiene, de conducta y de cultura, de una aceleración en la fugacidad de las modas, que asientan por sí mismas la necesidad de estos servicios (Comité Invisible, 2007, p.15).

Esta “presente apariencia de producción” es, por un lado, una “gigantesca máquina de movilizar psíquicamente y físicamente, de chupar la energía de los seres humanos convertidos en excedentarios”, por otro “es esta máquina de clasificar que determina la supervivencia de las subjetividades conformes y abandona a los “individuos de riesgo”, a todos aquellos que encarnan otro empleo de la vida, y por lo tanto, resisten” (Comité Invisible, 2007, p.17). Como señala Santos, la lógica de la producción ya no está limitada a las relaciones sociales de producción, sino que forma parte integral de “las relaciones sociales de reproducción y las relaciones sociales en la producción”, que “son mucho más concretas e inmediatas” (Santos, 1998, p.319). Para el sociólogo portugués ya no hay un privilegio relativo de la forma de dominación específica de las relaciones de producción pues la extracción de plusvalía también se da en relaciones que no tienen como fin explícito tal extracción (Santos, 1998). La “plusvalía puede ser sexual, étnica, religiosa, generacional, política, cultural; puede tener lugar en el hábito (y no en el acto) de consumo; puede tener lugar en las relaciones desiguales entre grupos de presión” (Santos,

1998, p.317). También se puede dar entre “partidos o movimientos políticos que deciden el armamento y el desarme, la guerra y la paz; puede incluso tener lugar en las relaciones sociales de destrucción entre la sociedad y la naturaleza” (Santos, 1998, p.317). En cuanto a la clasificación de subjetividades, como lo son “el público”, “la fuerza de trabajo”, los “consumidores”, la “población”, éstas nacen de “marcos de acción institucionalizados que son inherentemente burocráticos y, por lo tanto, profundamente alienantes” (Graeber, 2021, p.208). Éstos no son tanto formas de “estupidez e ignorancia” que acaban con la imaginación y creatividad de burócratas y gente de a pie, sino “modos de organizar situaciones ya marcadas por la estupidez y la ignorancia que deben su existencia a la violencia estructural” (Graeber, 2021, p.200). Esta violencia es la que permite reproducir las desigualdades sistémicas, no solo mediante la fuerza explícita sino mediante la producción de “estructuras sesgadas y fracturadas de la imaginación”¹⁰¹ (Graeber, 2021, p.192). Según Graeber, “[e]s a la experiencia de vivir dentro de estas estructuras fracturadas a lo que llamamos alienación” (Graeber, 2021, p.192). El resultado final es “la regimentación en masa de los comportamientos sociales y la pérdida de control real sobre su propia vida diaria de los ciudadanos [...] en nombre de los imperativos técnicos y de eficacia” (Dezcollar, 1984, p.214). “[E]s la era de la ingeniería social, en la que todo, el ocio, la protesta, las frustraciones sexuales, son objeto de examen científico empírico” (Dezcollar, 1984, p.214). Con este objetivo, se despliegan una serie de dispositivos de control que permiten la gestión de los diferentes grupos sociales.

Para ejemplo un botón. La categoría de juventud surge como forma de gobernar un sujeto social emergente que, dadas las necesidades del capital, salía del espacio doméstico de producción para incorporarse a la fuerza de trabajo del mercado. Sin embargo, todavía no cumplía con todas las características del adulto que ha iniciado su propia unidad familiar. Esta situación particular hace que la sociedad asuma y reconozca a la juventud como una fase-etapa específica de la vida, la cual necesita ser regulada por un conjunto de prácticas institucionalizadas que determinen las tareas y demandas que se le exigen al individuo” (Urteaga, 2011, p.32). Más adelante, las mismas necesidades del capital requirieron mano de obra más preparada, por lo que la juventud -como etapa vital- se convirtió en un momento para prepararse para vida laboral (Pérez, 2009). En México, esta transición, de joven obrero a joven estudiante, se da a partir de las transformaciones acaecidas durante el siglo XIX, especialmente en las últimas tres décadas, al interior de las

¹⁰¹ No se debe olvidar que OGU es inherentemente violento, y que siempre tiene este recurso en última instancia.

esferas de socialización más importantes: la familia, la escuela, el mercado de trabajo, el ejército, los tiempos de ocio, bajo el impulso del proyecto liberal y, particularmente, por la Reforma (Urteaga, 2011). Esta última, señala Urteaga, constituía uno de los grandes esfuerzos por hacer de México “una nación dirigida por un proyecto liberal, el cual considera educar al pueblo, y sobre todo a su juventud, como elemento fundamental” (Urteaga, 2011, p.55). Esto tiene un impacto profundo sobre la juventud, señala Pérez Islas, pues el espacio disciplinario cambia para ellos: “anteriormente el taller o la granja familiar reunían en un mismo espacio, y con una misma autoridad, diferentes actividades, pero al fragmentarse el término “disciplina” cambia de significado” y pasa de “un proceso de “aprendizaje” que adquirirían los descendientes” a “un proceso de “regulación”, cuyo sentido se retoma de su aplicación en las fuerzas armadas” (Pérez, 2009, p.31). Sin embargo, es la categoría de “adolescente” la que se encargó de negarlos como sujetos, ocultando el “proceso contradictorio que funda su origen”, la “ambivalencia entre lo que estructuralmente está pasando (su segregación económica y social) y lo que la ciencia dice sobre la juventud (caracterizada por el *storm and stress* enunciado por Hall)” (Urteaga, 2011, p.35), caracterizando así a la juventud como un hecho social inestable que

origina la "necesidad social" de delimitar con claridad sus fronteras —levantar una definición concreta y estable de la misma— por medio de la construcción de un conjunto de prácticas e imágenes vigorosas, cargadas de promesas y de amenazas, de potencialidades, de fragilidades, de esperanzas y de sospechas. En estas tareas ayudaron dos disciplinas, la psicología y la sociología (Urteaga, 2011, p.35)

Se trazó una línea abismal mediante la cual la juventud quedó condenada a ser objeto, de gestión, de control, de conocimiento. Los discursos de las instituciones sociales definieron a los jóvenes como sujetos pasivos y los clasificaron en función de las cualidades que la sociedad consideraba deseables para las generaciones de relevo que le darían continuidad; de tal manera, se cierra el espectro de posibilidades de la categoría joven, y se fija una rígida normatividad que limita la acción de este sujeto social (Urteaga, 2011). De esa forma, se les designa, mediante las instituciones adultas, el papel de “prepararse-calificarse para acceder (en el futuro) a la esfera adulta, “[l]ugar futuro que en el presente los invisibiliza como jóvenes” (Urteaga, 2011, p.36). El “empleo asalariado” se vuelve la preocupación central en torno a la juventud y el “soporte privilegiado de inscripción en la estructura social, que permitirá tener no solamente una retribución puntual, sino derechos ciudadanos, seguridad social, emancipación de la casa paterna y

hasta tiempo libre”¹⁰² (Urteaga, 2011, p.32). Así, la condición juvenil quedó autoinmunizada, encerrada en una categoría que limita su creatividad social, su autodeterminación, su capacidad de re-existir, sujetando su supervivencia a dispositivos inmunizadores que previenen la emergencia de lo común, convirtiendo cada cuerpo en mercancía, en un trabajador que compite con los demás para venderse como fuerza de trabajo.

De esta categorización de la juventud deviene una imagen ambivalente entre las clases medias y altas. Por un lado, se encuentran los jóvenes cuyo proceso de inserción marcha correctamente, ““ciudadanos respetables en potencia, inocentes e inofensivos, bien educados y dispuestos a reproducir los papeles aprendidos del mundo de los adultos”, los denominados *niños bien* o *juniors*” (Urteaga, 2011, p.87); por otro, “los jóvenes rebeldes, los *pandilleros*, los violentos y cuestionadores del mundo heredado por sus padres” (Urteaga, 2011, p.87) que se negaban a entrar al mercado laboral o cuyas características no eran deseables por éste. Entre aquellos del segundo grupo se encontraban los jóvenes de contracultura quienes rechazaban someterse a la razón tecnocrática del mundo laboral.

Sin embargo, según Moreno, florece en el centro de la contracultura una paradoja, pues, aunque postula la libertad, los jóvenes están acostumbrados a la obediencia, por lo que sacudirse un marco disciplinario los pone en peligro de caer en otro más estrecho todavía. De ahí la adhesión a nuevos modelos disciplinarios provenientes de Oriente con un contenido religioso que viene a sustituir el sistema de valores judeocristiano (Moreno, 2005). Pero no solo se sustituye disciplina por disciplina, sino que en la supuesta liberación también se reproducen prácticas opresoras aprendidas en casa. Basta observar el mundo del rock que es predominantemente machista, con una estructura patriarcal específica de la subalternidad, en la que el hombre subalterno busca despojar de su mujer al hombre hegemónico -burgués, en este caso- mediante aquello de lo que carece el hombre civilizado y moralizado, una sexualidad desenfrenada y seductora. Como ejemplo quedan los escritos de Parménides García Saldaña sobre el *gato*, aquel roquero que llega a ocupar el lugar del *padrote*. González Gimbernát señala que la representación de las mujeres por García Saldaña, “vacila entre los extremos de mostrarlas como objetos deshumanizados, idolatría y misoginia” por lo que se puede “deducir en gran medida que su punto de vista carece de la sagacidad necesaria para trascender el marco limitado impuesto por una visión del

¹⁰² OGU no solo integra mediante ideas, sino mediante la producción de las condiciones materiales. Por ejemplo, el estar trabajando para sobrevivir impide que se le dedique tiempo a la política, lo que permite la reproducción de OGU.

mundo que proviene del machismo y cuya rebeldía proviene del rock” (González, 2011, p.46). Esta perspectiva se reproduce entre los espacios roqueros de la contracultura donde se realizan actos de cruda y explícita agresividad masculina. Frith incluso llega a denominar estas prácticas como “Cock rock” (Firth en González, 2011, p.46), en el cual los *performers* “are aggressive, dominating, boastful and constantly seek to remind the audience of their prowess” (Firth en González, 2011, p.46).

De hecho, esa figura mítica de macho hipersexual promulgada por los Rolling Stones fue el origen del *rockstar* (González, 2011), e hizo del oficio del rocanrolero el fin supremo de la juventud. “Cualquier chavo, tocando la guitarra y cantando, puede llegar a millonetas antes de cumplir los treinta años” (Saldaña, 2014, p.54). El rocanrolero se vuelve parte del modo de vida americano y su *american dream*. “Los adolescentes tienen que tener su “caja idiota” en los conciertos “en vivo” de sus “ídolos”” (Saldaña, 2014, p.54). El rock se volvió el rey del *showbizz* (Saldaña, 2014). A mediados de los años cincuenta ingresa a México como una mercancía, “primero sólo importada y luego producida por la radio, la naciente televisión y por las casas disqueras mexicanas para el entretenimiento y diversión de los jóvenes de las clases altas y medias urbanas con un “cierto” poder adquisitivo”, posibilitando -al tener un tiempo de ocio- “la visibilidad de un segmento de la población que ya existía como joven, pero que sólo era reconocido en su condición de estudiante” (Urteaga, 2011, p.92). El roquero se vuelve el correlato del estudiante en el mercado.

Aunque mucho del contenido del rock rompe con los modelos más asentados de nuestra realidad, lo que, según Romaní y Sepúlveda, le diferencia de muchas expresiones de las culturas populares es que “no dejan de identificarse en muchas ocasiones con los mensajes de los *mass media*, de la publicidad o del consumo”, lo que dificulta “distinguir hasta qué punto el mercado se apropia de muchas de estas manifestaciones culturales para su provecho” (Romaní y Sepúlveda, 2005, p.4). Es sospechoso, dice Roszak, la inclusión de la “revolución sicodélica” en “publicaciones tan claramente reaccionarias como *Life* y *Time*, -bajo cuya dirección los jóvenes rebeldes no darían ni dos pasos-” (Roszak, 1997, p.188).

El 13 de mayo de ese año “Life” editó un número que contenía un sugestivo y tentador artículo titulado “En busca del hongo mágico”, firmado por R. Gordon Wasson, uno de los vicepresidentes de J.P. Morgan., y por su esposa. El artículo relataba las aventuras visionarias vividas por ellos y un fotografo de sociedad neoyorquino en 1955, entre practicantes del culto

al Psilocybe, allá en el misterioso Méjico. El artículo, lleno de ilustraciones y de descripciones detalladas del hongo, exponía los pormenores de las religiones ocultas y orientales, y, con un aire que quería recordar el místico verso de William Blake, acababa asegurando a sus lectores “que el hongo pone estas visiones al alcance de muchas personas”. Desde entonces, el psicodelismo ha tenido buena prensa en Time-Life, excepto (es significativo) cuando se mezcla con bohemios turbulentos. (Roszak, 1997, p.188).

Para Roszak es evidente que la sociedad tecnocrática tenga un “arsenal de métodos de control social y de relajamiento emocional” tan depurado y sutil como el psicodelismo (Roszak, 1997, p.192). Un viaje de vez en cuando, una orgía, un fin de semana en las montañas. Travesuras privadas que no representan una amenaza para el orden establecido “siempre y cuando, naturalmente, no vayan ligadas a ninguna forma de explosiva disconformidad” (Roszak, 1997, p.192). Como advierte Santos, una subjetividad grotesca-barroca como la contracultural corre el riesgo de “ser la fuente de formas manipuladoras de subjetividad y de sociabilidad propensas a recurrir al artificio y al extremismo a fin de excitar las pasiones y promover la adhesión acrítica a formas de caos disfrazadas de orden y a formas de colonialismo disfrazadas de solidaridad” (Santos, 2000, p.435). Además, como el mismo Roszak señala, “muchos ciudadanos respetables emplean normalmente una amplia gama de narcóticos, aunque con mayor discreción que los jóvenes bohemios” (Roszak, 1997, p.192). Depurados de su inconformismo social, éstos son parte cada vez más importante de la vida cotidiana sin prejuicios, “la droga no representa más que otra válvula de seguridad, el poder soportar con algo menos de ansiedad una tediosa actividad profesional” (Roszak, 1997 p.192).

El joven quedó atrapado entre dos formas de control antagónicas. Por un lado, las formas disciplinarias típicas del Estado paternalista y la familia patriarcal que le exigen a que obedezca. Por otro lado, la gestión del deseo por parte del mercado le exige que sea él mismo. “Obedece”, “sé tú mismo”. Modelos de conducta y valores que encierran una contradicción, un doble mandato que configura nuestro universo cultural. De esta manera, “mientras la sociedad condena, persigue y castiga toda conducta desviada de su sistema de normas, simultáneamente muestra en sus modelos de referencia (en los medios que han desempeñado una función hegemónica en esa tarea) que solo las conductas desviadas pueden lograr el éxito y el reconocimiento social” (Urteaga, 2011, p.37). Este doble mandato es reforzado por un tercero: silencio. Un silencio impuesto mediante la condición de joven, primero como sujeto incompleto (objeto) y, por lo tanto, carente de razón y voz, y luego como objeto de deseo en el mercado. La juventud aparece solo “como objeto de deseo

y objeto del discurso social, pero siempre del discurso de otro: los jóvenes nunca hablan, no son sujetos del discurso social sino su espectáculo (“Urteaga, 2011, p.37)¹⁰³.

La técnica, como señala Jacques Ellul, “exige una planificación cuidadosa y exacta, ante la cual la autonomía individual debe ceder, e incluso la personalidad debe ser modelada para responder mejor a las exigencias de la planificación global” el resultado final es la alienación (Dezcallar, 1984, p.214). Pero Graeber hace una advertencia importante: aunque pareciera que todas estas regulaciones provinieran de relaciones normales entre individuos mediadas por el mercado y la jerarquización normal en los grupos sociales, en realidad emanan del monopolio gubernamental del uso de la fuerza (Graeber, 2021). Como señala el antropólogo británico, la violencia “es quizás la única forma de acción humana que ofrece la posibilidad de operar sobre otros sin ser comunicativa” (Graeber, 2021, p.197). O, dicho de otra forma: “la violencia puede ser la única forma en la que es posible que un ser humano tenga efectos relativamente predecibles en las acciones de otros sin necesidad de comprender nada sobre ellos” (Graeber, 2021, p.197). ¿Qué nos impide tomar un pan de algún lugar y entregárselo a una persona hambrienta?

La policía funciona como el seguro contra las rebeliones que han escapado a la disciplina estatal y al control del mercado. Interviene “para simplificar las situaciones” (Graeber, 2021, p.201), aplicando la fuerza física para imponer el orden. En este sentido, la frase de Graeber: “Los intereses nacionales son reales porque pueden matarte” (Graeber, 2021, p.68), adquiere un peso y una gravedad tan profunda como la herida que dejó la masacre del ‘68. En este sentido, al hablar de uso legítimo de la fuerza nos encontramos con una “ontología política en la que el poder de destruir, causar dolor a otros o amenazar con romper, dañar o destrozarse sus cuerpos -o simplemente encerrarlos en una habitación diminuta por el resto de sus vidas- es tratado como el equivalente social de la misma

¹⁰³ OGU crea falsos antagonismos para gestionar la disidencia y que el conflicto mantenga el orden. No hay un antagonismo entre el espacio del mercado y el de la familia o la escuela, no se es rebelde por salir a bailar toda la noche en algún bar, o por tener encuentros sexuales cada noche. Simplemente se trata de mandatos de diferentes espacios estructurales. La familia requiere ciertos comportamientos para reproducirse y puede tolerar ciertas disidencias; el mercado exige también ciertos comportamientos y puede gestionar ciertas disidencias. Inclusive, podemos afirmar que la articulación entre los diferentes espacios estructurales capitalísticos permite la gestión de la disidencia del sistema en su totalidad. Los estadounidenses se rebelan del mercado refugiándose en la estructura familiar capitalista-protestante. Los que se rebelan de la familia encuentran formas de consumo que les permiten expresar su distancia con el espacio familiar, afirmando una individualidad de nicho de mercado. El joven se encuentra en medio de diferentes imperativos al habitar diferentes espacios estructurales, y la ilusión de contradicción entre éstos mantiene cualquier acción dentro de los parámetros de OGU.

energía que impulsa el cosmos” (Graeber, 2021, p.195). Es ahí donde se encuentra el pensamiento capitalista, según Graeber, en esta ontología que, “a través de medios tan sutiles, permite que la violencia defina los parámetros mismos de la existencia social y del sentido común” (Graeber, 2021, p.196). La violencia se convierte en equivalencia de lo real, de ahí que cuando los conservadores hablan de ser “realistas”, se trata de “un reconocimiento de los efectos de la amenaza sistemática de la violencia” (Graeber, 2021, p.195). Parménides describe el proceso en *La ruta de la onda*

Los *gururocanroleros* pronto fueron ricos prematuros que tenían que conservar la imagen de la disidencia —y la trascendencia— para seguir siendo aceptados por el *Establishment* que los enriqueció. Cuando los *gururocanroleros* empezaron a retar al *Establishment*, hablando más de la cuenta, éste los encarceló. En la cárcel, en los juicios, los rocanroleros aprendieron que era mejor ser rocanroleros sin disidencias, que era mejor no hablar más de la cuenta para no disminuir las ganancias que, paternalmente, les otorgaba la industria disquera. Controlados los “chavos malditos” prometieron no seguirlo siendo, y fumar mota a gusto. (Saldaña, 2014, p.25)

Cooptación o destrucción eran las únicas opciones. Inclusive, aunque parecía emerger una sociedad más permisiva, la amenaza de violencia se mantenía latente. La estrategia fue sencilla, especialmente después de Avándaro. El gobierno y la industria podían poner buena cara a la juventud roquera, aventando a la policía por lo bajo para controlar a los roqueros delincuentes, los que se drogaban y amenazaban el orden social. El gobierno de Echeverría, uno de los responsables de la matanza del '68, y presidente de 1970 a 1976, se caracterizó por “una postura públicamente positiva hacia la juventud” mientras mantenía prácticas represivas como “cierre de bares y hoyos funkies, además de golpizas y arrestos clandestinos” (Aguirre, 2016, p.114). También cayeron publicaciones como Piedra Rodante, Yerba y POP, todas bajo amenazas violentas y represión estatal. Las bandas de rock tuvieron que seguir cantando en inglés para evitar la censura en sus menajes político. Muchas terminaron desbandándose ante las dificultades (Aguirre, 2016). De esta forma, la contracultura tuvo que adoptar diversas técnicas de invisibilidad, “quedando sólo el registro literario en la memoria cultural” (Aguirre, 2016, p.115). En este periodo se produce un cambio radical en la representación institucional sobre la juventud: “de esperanza del futuro se pasa a concebirla como problema en el presente” (Urteaga, 2011, p.105). El “estudiante universitario” deja de ser una categoría positiva para ser dotada de atributos negativos; “se vuelven “sospechosos de rebeldía social y política”” o, inclusive, “sospechosos de delinquir” (Urteaga, 2011, p.105). En este sentido, ser joven se convirtió en equivalencia de “ser sospechoso de” (Urteaga, 2011).

3.5.2 La onda es imaginar otro mundo

Para David Graeber, la sociedad occidental ha sufrido un enorme cambio cuantitativo a lo largo de la modernidad, sin embargo, se pregunta si este cambio ha sido acompañado por un cambio cualitativo. Después de todo, pareciera que la naturaleza esencial de las posibilidades políticas y sociales no ha cambiado. Seguimos generando estructuras de clase, raza, y género, asimétricas. Nuestro sistema de parentesco sigue siendo la base de la organización social y de la violencia ontológica (Graeber, 2011). De hecho, para este antropólogo, ni siquiera hemos logrado dejar atrás la esclavitud pues, aunque “[y]a no es necesario un grupo de personas que se dedique a vender o alquilar a otros seres humanos [,] nos vendemos nosotros mismos” (Graeber, 2011, p.81). Es decir, el vernos obligados a mercantilizar nuestra fuerza vital en forma de fuerza de trabajo nos priva de libertad. Después de todo, ¿cada cuánto se escucha de lugares de trabajo horizontales y democráticos? Cuando uno entra al lugar de trabajo y queda a merced del patrón. Deja de ser dueño de sí para ser una mercancía mediante la cual producir plusvalor. Fuera del trabajo, los dispositivos de control y de sometimiento cumplen la función de disminuir la libertad individual y colectiva mediante el uso de “[b]arreras divisorias, bloqueos a la circulación de las ideas, a los lenguajes, a la información, mecanismos de vigilancia activa en todos los lugares sensibles” (Esposito, 2012, p.110), y la objetivación proveniente del conocimiento científico al servicio del Estado y el Mercado. Todas estas formas de explotación y control se recubren por un manto burocrático que oculta la violencia estructural detrás de *call centers*, oficinas gubernamentales y reportes de trabajo. La estupidez y la ignorancia de la burocracia es solo una manifestación de la violencia (Graeber, 2021, p.200).

Para los jóvenes, esta serie de instituciones y estructuras limitaban su disfrute de la vida, pues buscaban integrarlos a “una cotidianidad marcada por el trabajo y el consumo. De esta manera, el individuo normal, carente de vida comunitaria, transitaba en su día a día por la ciudad funcionalista de la periferia a la fábrica, y de ahí al centro comercial” (Toledo, 2019, p.96). Esta vida cotidiana era percibida como funcional a un destino predeterminado (Toledo, 2019). Como si fueran piezas en una máquina. Todo lo que más importa al ser humano “nuestros amores, pasiones, rivalidades, obsesiones” (Graeber, 2021, p.203), todo aquello referido a otras personas se disuelve en las exigencias laborales

-sea trabajo formal, informal, o criminal-, en el imperativo capitalista de reproducirse como sistema.

Trabajar, hoy, se vincula menos a la necesidad económica de producir mercancías que a la necesidad política de producir de los productores y los consumidores, de salvar por cualquier medio el orden del trabajo. Producirse a sí mismo, está en trance de convertirse en la ocupación dominante de una sociedad en la que la producción ha devenido sin objeto. (Comité Invisible, 2007, pp.15-16)

En este sentido, de acuerdo con Graeber, “uno de los aspectos más alienantes del capitalismo es el hecho de que nos obliga a pretender que es al revés y que las sociedades existen principalmente para aumentar su producción de cosas” (Graeber, 2021, p.203). Sin embargo, para los jóvenes, especialmente para aquellos afiliados a la contracultura, era evidente que ellos eran el producto, que estaban siendo producidos por la sociedad con el mero fin de reproducirla. De ahí su rechazo tanto a capitalismo como a socialismo pues “su insistencia en la alienación como fenómeno de base política más que económica [constituyó] una manera de oponerse a los tradicionales partidos marxistas”, a quienes acusaban de reproducir “hacia sus militantes mismos y hacia los demás ciudadanos- las relaciones de explotación y de alienación política que la contracultura quería combatir” (Dezcallar, 1984, p.216).

Para la contracultura el problema era, como ya se ha mencionado, la sociedad tecnocrática, por lo que buscaba “evitar la burocratización de los partidos y organizaciones revolucionarias tradicionales” a través nuevos medios para transformar la sociedad “medios que trataban de contener en sí mismos un adelanto de la sociedad desalienada que deseaban crear” (Dezcallar, 1984, p.209). Se trataba de la destrucción de los valores de la modernidad desarrollista para dar paso a “una nueva creación cultural concomitante a una transformación inmensa de las estructuras psíquicas y mentales de los individuos socializados” (Castoriadis, 2003, p.2). Estos momentos de transformación, de insurrección, como los llama Graeber, surgen en los momentos en que el aparato burocrático es neutralizado, abriendo los horizontes de posibilidad (Graeber, 2021). Estos pueden ser pensados en términos de un *impasse*, un *periodo de intervalo* siguiendo a Badiou o López Petit. En el caso de la contracultura, no solo se trata de una crisis estructural de una modernidad en crisis, sino que también “tiene que ver con un "desacople" entre las nuevas formas de politización y los imaginarios existentes de cambio” (Fernández-Savater, 2018, p.6). Como menciona Fernández-Savater, durante el intervalo “[l]as prácticas colectivas

experimentan nuevas vías, pero casi a tientas. Y las viejas imágenes de cambio, aún saturadas y agotadas, siguen sobrevolando las cabezas y los cuerpos, como imágenes-zombi” (Fernández-Savater, 2018, p.6).

En el caso de la juventud contracultural, son dos los imaginarios que nutren su utopía revolucionaria, y que podrían parecer antagónicos si no fuera por la forma magistral en que fueron unidos como praxis política. Por un lado, la vieja idea de Revolución como el fin del viejo orden y el nacimiento de un nuevo orden mediante la acción revolucionaria, se ve reflejada en la noción del cambio de eras, de la *Era de Piscis* a la *Era de Acuario*, siendo los jóvenes jipi(teca)s una suerte de misionero colectivo que, con su anuncio del nuevo mundo, lo precipita. Pero, por otro lado, el rechazo a las viejas formas y la necesidad de vivir la utopía, aún antes de la Revolución, responde a las nuevas prácticas políticas, impulsadas principalmente por feministas y anarquistas, que ponían en el centro de lo político, en el caso de las primeras, y la acción directa, en el caso de los segundos, y se ve reflejado en la idea de que cada quién pasa a la Era de Acuario cuando está listo. En este sentido, el cambio de era habla de una transición inevitable que ha comenzado. La Revolución ya se ganó, pues la lucha es en sí misma la utopía. Como diría di Prima, en sus cartas revolucionaria: no hay fines, solo medios.

Sin embargo, esta transición no es sencilla, al contrario, implica un compromiso con la utopía, pues, como señala Esposito, “la subjetivación que da sentido a nuestros actos pasa siempre por alguna forma de sometimiento –así que huir del sometimiento comporta siempre un efecto de desubjetivación” (Esposito, 2012, p.111). Y utiliza como ejemplo el uso de dispositivos conectados al Internet pues, aunque liberador, dejar de estar conectado también comporta un efecto de aislamiento y empobrecimiento. Como el mismo Esposito advierte, “vivir fuera de la red de Internet es posible –pero con los costos nada leves de una desorientación respecto al mundo globalizado–” (Esposito, 2012, p.111), y habría que añadir una desorientación respecto a la vida social. Pero cuando los dispositivos de subjetivación son interrumpidos, las estructuras desiguales de identificación imaginativa se fracturan, permitiendo que “todo el mundo experimente con formas de ver el mundo desde puntos de vista desconocidos, y cuando las estructuras desiguales de creatividad son alteradas, todos sienten no solo el derecho, sino también la inmediata necesidad práctica de recrear y reimaginar todo a su alrededor” (Graeber, 2021, pp. 208-209). Es decir, en momentos de crisis estructural, los procesos de re-existencia individuales se multiplican y se vinculan entre sí, dando paso a procesos colectivos de re-existencia.

Eso explicaría, según Graeber, “por qué los momentos revolucionarios siempre parecen ir seguidos de un torrente de creatividad social, artística e intelectual” (Graeber, 2021, p.208). Y es que, para producir un cambio social, “necesitamos dotarnos en lo posible de otro imaginario: depósitos o semilleros de imágenes que organicen nuestra mirada de otro modo, que nos orienten en sentido diferente. Otras lentes, otras brújulas” (Fernández-Savater, 2018, p.1). De ahí que la pregunta sobre la naturaleza de la transición no pueda “tener una respuesta basada en los requisitos de verdad, porque precisamente los criterios que legitiman esos requisitos están, ellos mismos, en discusión” (Santos, 2000, p.109). Es decir, lo que se juega es “la existencia o no de una nueva percepción de la realidad” (Santos, 2000, p.109). En este sentido, “el imaginario no es la “imagen” sino la creación incesante y esencialmente indeterminada (social, histórica y psíquica) de figuras, formas e imágenes” (Urteaga, 2011, p.48) que no necesariamente remiten a algo real, ni sustituyen una presencia, sino que son elaboraciones simbólicas, proyecciones de deseos (Urteaga, 2011). El imaginario, entonces, señala Urteaga, “produce más que representa, tiene un sentido proyectivo más que retrovisor” (Urteaga, 2011, p.49). Es imaginación utópica en el sentido que da di Prima a la utopía: no es ni estática, ni flotante “sino que está totalmente atrapada en proyectos de acción que pretenden tener efectos reales en el mundo material y, como tal, siempre está cambiando y adaptándose” (Graeber, 2021, p.202). Sin embargo, la imaginación, en su forma de creatividad y deseo, a menudo es reducida a la producción y el consumo, gracias a la “experiencia subjetiva de vivir dentro de estructuras asimétricas de la imaginación” (Graeber, 2021, p.204)¹⁰⁴, dentro de las cuales, no solo lo que unos imaginan tiene un efecto mucho mayor impacto en el mundo que otros, sino que también hay una enajenación de la creatividad social mediante la cual solo algunas instituciones y personajes se adjudican el derecho legítimo de cambiar el mundo. Es esto “a lo que nos referimos cuando hablamos de “alienación”” (Graeber, 2021, p.204).

Siendo la imaginación un “elemento constitutivo en la producción de nuestras realidades sociales y materiales, hay muchas razones para creer que se desarrolla produciendo imágenes de totalidad” (Graeber, 2021, p.205). Uno se imagina a sí mismo y a los demás como una totalidad integrada, como una “sociedad”, que circunscribe los límites de nuestro hacer para mantener su coherencia. Estar alienado es aceptar una totalidad imaginada inamovible, impuesta, cuyo único propósito es reproducirse, perpetuarse para

¹⁰⁴ OGU convierte el poder en control y el deseo en placer. Control y placer son fundamentales para mantener la producción y el consumo en una sociedad capitalista, y por lo tanto, para la acumulación y concentración de capital.

mantener un orden social específico (OGU). Por lo tanto, la desalienación tiene que transitar por un proceso de reapropiación de las fuerzas creativas de la imaginación utópica (MU). Aquí radica la naturaleza emancipatoria de la contracultura, en su lucha por recuperar la potencia política de la imaginación, de la locura como exceso de la razón, como aquello que no puede/debe ser pensado. ¿No todo aquel que revoluciona de alguna forma el mundo tiene algo de loco? ¿Algo que excede a la totalidad y que al ser integrado la transforma? No por nada las vanguardias artísticas y los revolucionarios han sentido “una afinidad peculiar entre sí tomando prestados los lenguajes e ideas del otro” (Graeber, 2021, p.196). Ambos emergen de este excedente de imaginación donde se revela “que la verdad última y oculta del mundo es que se trata de algo que hacemos y que podría hacerse de manera diferente” (Graeber, 2021, p.196). Inclusive, los socialistas utópicos como San Simón argumentan que “los artistas debían convertirse en la vanguardia de un nuevo orden social proporcionando las grandes visiones que la industria ahora tenía el poder de crear” (Graeber, 2021, p.196), rescatando la idea marxista que ubica la imaginación como primer acto revolucionario.

Esta dialéctica entre un polo expresivo y otro activista caracteriza a muchos movimientos revolucionarios (Romaní y Sepúlveda, 2005). Según Romaní y Sepúlveda, el polo expresivo hace énfasis en “el estilo revolucionario”, “en lo personal, psíquico, subjetivo, privado, cultural, estético o bohemio”, así como “[e]lementos del espectro de las emociones y actitudes políticas” (Romaní y Sepúlveda, 2005, p.5). Mientras que el polo activista hace énfasis en “la estrategia revolucionaria”, “en lo político, social, colectivo, compromiso con la organización, finalidad pública”, así como “elementos de la actividad política” (Romaní y Sepúlveda, 2005, p.5).

Lo expresivo facilitaría el lenguaje a través del que se extrae el "combustible", la fuerza subterránea, corpórea y subjetiva de la rebelión, mientras que lo activista facilitaría la energía social, organizadora y conductora del proceso. Queda claro que esto es un modelo analítico, pero que en la realidad empírica estos dos aspectos no se dan de forma separada, sino que se presentan interrelacionados, de manera fragmentaria y en gran parte coincidentes. (Romaní y Sepúlveda, 2005, p.5)

En el caso de la juventud rebelde de los años sesenta y setenta, Maritza Urteaga señala tres tradiciones que se encuentran entre ambos polos: “una *tradición bandosa o pandilleril*, una *tradición bohemia* [dentro de la que podemos ubicar a la juventud contracultural] y una *tradición, activista*” (Urteaga, 2011, p.41). Las tres tienen

implicaciones antisistémicas pero se manifiestan de manera diferente. La tradición bandosa, aunque no hace una crítica explícita al sistema, sí que lo hace de forma implícita. Por ejemplo, en lugar de criticar las disposiciones de la propiedad, las viola, o en lugar de criticar el sistema educativo lo rechaza por completo. Por otro lado, las tradiciones radical y bohemia “se caracterizan por ser intelectualmente autoconscientes y representan, explícita y coherentemente, críticas a la sociedad moderna” (Urteaga, 2011, p.53), aunque haciendo énfasis en diferentes aspectos. Por ejemplo, “[e]l bohemianismo, aunque es indiferente a la propiedad burguesa, ataca a la sociedad burocrática puritana, el ethos burgués, y se opone a la mecanización, organización, centralización y colectivización creciente del capitalismo moderno” (Urteaga, 2011, p.52), mientras que la “tradición radical reclama la explotación económica y política, representando un ataque cultural menos generalizado que se concentra en áreas específicas de la explotación económica” (Urteaga, 2011, p.52). Esta diferencia en el grado de autoconciencia entre la tradición bandosa y las tradiciones bohemia y radical puede atribuirse en gran medida a la escolaridad de sus integrantes. Mientras que la primera “se ubica dentro de un rango que comprende la parte final de la primaria y llega hasta la preparatoria”, las otras dos comprenden el sistema medio superior de educación y la universidad (Urteaga, 2011, p.53). Esta diferencia afecta también en las ambiciones de cada tradición. La banda “no tiene planes o intenciones en la sociedad; no hay deseo por parte de los jóvenes banda de reconstruirla” (Urteaga, 2011, p.53). Los radicales, por su lado, desean rediseñar la sociedad “siguiendo la forma de sus propias predilecciones ideológicas”, mientras que los bohemios “caen en algún lugar entre los típicamente deseosos de desarrollar un estilo de vida privado e insular”, sintiendo rara vez “la aspiración de convertir al resto de la sociedad” (Urteaga, 2011, p.53).

García Saldaña solía proponer a sus lectores una forma de participación política que no se opusiera directamente al Estado para evitar atraer la opresión. Apelaba a una revolución molecular al estilo de Félix Guattari, como una forma alternativa de resistencia social que involucrara un proceso de singularización, un despertar del deseo mediante “la experiencia cotidiana de escuchar rock” y elegir un estilo de vida con “una identidad política y nacional contraria al régimen y a los valores tradicionales” (Aguirre, 2016, p.112). En este aspecto hace eco de aquellos que afirman, como Fernández-Savater, que “[n]o se trata de derribar o apoderarse del Estado, ni de desposeer a los propietarios del capital a través de una dictadura de los representantes del proletariado: la revolución social

es un cambio desde dentro de las mismas relaciones sociales y de poder” (Fernández-Savater, 2018, p.9). Se trata, como señala Esposito, de “separar, mediante lo común, la protección inmunitaria y la destrucción de la vida. De pensar de forma distinta la función de los sistemas inmunitarios, tomándolos, más que como barreras excluyentes, como filtros de relación entre lo interior y lo exterior” (Esposito, 2012, p.110).

Para la juventud disidente, la acción directa se convirtió en la herramienta principal para la reinención de la dialéctica *communitas-immunitas*, creando esferas de lo común y fortaleciendo los procesos de singularización mediante la creación de nuevas formas colectivas de toma de decisiones como mecanismo para planificar las acciones callejeras y las fiestas populares. Aunque estas acciones continuamente terminaban en encuentros con la policía, su intención no era el confrontamiento directo sino la creación de espacios heterotópicos donde imaginar y vivir otros mundos. En la revolución social “cada momento y cada situación valen por sí mismos y en sí mismos” son instantes con “un valor “prefigurativo” (lo que queremos es ya lo que hacemos) y no “transitivo” (lo que pasa aquí no tiene más valor que el llevarme allí)” (Fernández-Savater, 2018, p.9). Como declara el colectivo anarquista CrimethInc.

Debemos construir nuestra libertad haciendo agujeros en el tejido de esta realidad, forjando nuevas realidades que, a su vez, nos moldearán. Ponerse permanentemente en situaciones nuevas es la única manera de asegurarse de tomar decisiones sin las cargas de la inercia del hábito, la costumbre, la ley o los prejuicios, y depende de ti crear estas situaciones. La libertad solo existe en el momento de la revolución. Y esos momentos no son tan raros como crees. El cambio, el cambio revolucionario, está sucediendo constantemente y en todas partes, y todos participan en él, conscientemente o no. (Graeber, 2021, p.206)

De esta forma se configura “una subversión política cuyo soporte [es] la vida (o, más bien, las “formas-de-vida”, teoría y praxis [son] comprendidas conjuntamente a la hora de tratar de inaugurar una nueva “estética de la cotidianidad”” (Toledo, 2019. p.98). Esta, se puede decir, es la mayor aportación de la contracultura, el “afirmar la naturaleza inseparable de medios y fines: no se puede construir una sociedad mejor con medios que están reproduciendo los rasgos de la sociedad “peor”” (Dezcallar, 1984, p.235). Como señala Dezcallar, pese a todas las críticas que se pueden hacer a la contracultura, ésta “apunta en la dirección en la que tienen que ir los movimientos que traten de transformar las sociedades industriales contemporáneas en un sentido revolucionario”, revolucionando la vida cotidiana (Dezcallar, 1984, p.236). Sin embargo, “[l]a chaviza continúa el camino”,

diría el Par, “[a]ún no encuentran la ruta que los llevará a la Nación de la Coincidencia” (Saldaña, 2014, p.208). Pero aquellos actos de creatividad social en los momentos de interrupción de la normalidad, en los momentos de crisis de sentido y vacío ontológico, en los momentos de lucha solidaria y de goce colectivo, en las situaciones no previstas por los patrones culturales hegemónicos, “son fragmentos que posibilitan pequeños cambios que, en un momento dado, pueden no ser tan pequeños” (Romaní y Sepúlveda, 2005, p.4).

Capítulo 3- Felipe Ehrenberg: el arte es solo una excusa.

El arte es cualquier cosa que rompa con tu programación

Felipe Ehrenberg

No hay obra de arte que no apele a un pueblo que aún no existe

Camilo Ríos

2.1 Introducción

Lévinas señala que es el *Otro* el que nos salva del narcisismo (Lévinas, 2002). En cualquier extremo de la dialéctica *communitas-immunitas* desaparece el Otro¹⁰⁵. Ya sea mediante su negación absoluta a través del individualismo radical, o mediante la disolución en la comunidad, donde no hay otredad posible dada la homogeneidad del grupo. No queda más que un reflejo. Para la juventud contracultural, estos son los extremos en los que caen las sociedades capitalistas y socialistas, y son los extremos que se rechazan. Después de todo, la contracultura es un viaje en busca del Otro, de lo Otro, de todo aquello distinto al mundo que se quería abandonar. Esto hace de la otredad el eje de la sociabilidad contracultural. ¿Cómo relacionarse con aquello(s) que se encuentra(n) en el viaje?

Los jóvenes contraculturales se encontraban con un doble objetivo. Por un lado, buscaban resistir a los procesos de producción de subjetividades capitalísticas mediante procesos propios. Al mismo tiempo luchaban contra los procesos de individuación radical. Así que había una lucha que se hacía a nivel psíquico-ideológico y una que se llevaba a nivel social. Claro que esto no quiere decir que se trate de re-existencias mutuamente excluyentes, una y otra se entrecruzan y yuxtaponen en todo momento. Sin embargo, muchos jóvenes cayeron en la falsa idea -muy difundida en las sociedades liberales- que el priorizar a la comunidad amenaza la libertad individual. En este sentido, se puede afirmar que el gran conflicto interno de la contracultura se da en términos de la dialéctica *communitas-immunitas*. ¿De qué forma “ser uno mismo” y hacer comunidad al mismo tiempo?

Como bien lo señalan Esposito y Boaventura De Sousa, la comunidad, especialmente en las ciudades, ha sido invisibilizada por la dicotomía público-privado. Muchos jóvenes carecían de referentes, condiciones materiales y estructuras sociales que

¹⁰⁵ OGU es la ausencia de alteridad.

les permitieran hacer comunidad. Por otro lado, la defensa de la individualidad y la libertad se encontraban en el corazón del pensamiento político emancipador liberal. No es de extrañarse que haya sido más fácil caer en prácticas de un individualismo casi libertario¹⁰⁶. En este tenor, son los procesos autoinmunes los que representan el riesgo principal para los procesos de re-existencia contraculturales. De ahí la importancia de rescatar aquellas prácticas, metáforas o proyectos que hicieran énfasis en la construcción de comunidad. Entre éstos cabe destacar el trabajo de Felipe Ehrenberg.

Si bien es cierto que la contracultura está profundamente marcada por el consumo de psicoactivas, no todo lo producido por ésta está íntimamente ligado a la experiencia sicodélica. Sin embargo, no hay producción estética que no provenga de ese *underground* en el que la moralidad burguesa se subvierte y se deja desbordar el erotismo entre sexualidad liberada y sustancias de todo tipo. Felipe Ehrenberg formaba parte del círculo de los primeros beatniks mexicanos, y es reconocido como tal por José Agustín en su libro sobre la contracultura en México (Agustín, 1996). Nacido en 1943, fueron el arte y la ciudad quienes lo vincularon a esos círculos. Para 1968, en las protestas universitarias, él ya formaba parte de una escena artística alternativa que estuvo profundamente involucrada en el movimiento estudiantil. A lo largo de su carrera siempre mantuvo una ética creadora que lo mantenía vinculado al hacer político mediante la creación de espacios para la producción y gestión de lo común. De los personajes contraculturales en México, pocos, si no es que ninguno, se involucraron tan profundamente con la socialización del arte y la creación de comunidad.

Como se menciona en la introducción general, este texto no tiene la intención de mostrar los elementos más representativos de la contracultura, sino de buscar en ella, prácticas y metáforas que se puedan operacionalizar en un hacer político contrahegemónico. La razón de elegir hablar de Ehrenberg y no de Alejandro Jodorowsky, por ejemplo, es su capacidad de producir comunidad mediante el arte. Su acercamiento a la política se daba bajo una racionalidad estética-expresiva solidaria. Dejaba a la razón hacer las cosas de la razón, pero apelaba a los afectos, a la experiencia, a la sinrazón para generar espacios de encuentro íntimo entre los múltiples. Al igual que Burroughs, se dedicó a crear mundos nuevos y colectivos, sin embargo, su contexto latinoamericano lo llevó a vincularse con lo popular y al arte descolonizador, de ahí que su trabajo haga énfasis en

¹⁰⁶ Uso el término libertario para diferenciar del anarquismo, pues el primero tiende al individualismo y el segundo al colectivismo. Y digo “casi”, para no equiparlos a los movimientos de derecha radical.

visibilizar, resignificar, hacer escuchar a aquellos que históricamente han sido negados. Así, la re-existencia en Ehrenberg hace referencia a existir, a tener voz, a ser vistos, a transformar mediante la inclusión de los excluidos. Sin embargo, no hay un encierro en categorías esencialistas, sino la vinculación entre subalternos y la recreación/reinvención de lo común (incluyendo la historia) y la comunidad.

2.2 Neología: lo común como re-existencia.

El poder contemporáneo es un poder inmunizador y anestesiante. Gestiona nuestras vidas mientras las atenúa, las neutraliza y las vuelve ajenas a los otros y al mundo (Garcés, 2015). Felipe Ehrenberg siempre se resistió a vivir anestesiado, mudo, inmóvil. Participó en diversas agrupaciones y movimientos artísticos, participó en la producción gráfica del movimiento estudiantil del '68, estuvo exiliado en Inglaterra, donde se dedicó al trabajo mimeográfico, regresó a México y se vinculó a proyectos culturales populares y al activismo político, vivió en Sao Paulo como agregado cultural y regresó. Vivó el mundo y se involucró en él. Quizás unos de los momentos más interesantes e importantes en su trayectoria, haya sido su primer regreso a México. Como señala Pradilla en un artículo sobre Felipe, “[l]a relocalización de Ehrenberg fue geográfica y epistémica” (Pardilla, 2017,1). Problematisó su condición individualista de artista que busca “hacerla” en los centros hegemónicos de la cultura occidental y apostó por alejarse de estos espacios y reconfigurar su posición de artista (Pardilla, 2017). En lugar de regresar a la Ciudad de México, se mudó a Xico, un pequeño pueblo en el centro del estado de Veracruz. Ahí, se enfrentó a una estética olvidada por la lógica del arte occidental, quedándole claro que “uno de los nudos a los que se enfrentaba era el de los modos en que se construyen estos lugares de enunciación” desde una lógica colonial, generando políticas de subordinación que reproducen las relaciones de dominación a través de la invisibilización de la producción estética que no adopta los centralismos regionales del arte y la cultura (Pardilla, 2017). Razón por la cual se declara en guerra con el entonces llamado Distrito Federal, apelando al contexto como condición determinante y estratégica para las formas particulares del arte (Pardilla, 2017).

Se podría decir que Ehrenberg, más que comprometerse con el arte de Xico, se *implicó*, en el sentido que da Mariana Garcés a este término. Para esta autora, implicarse, o, mejor dicho, descubrirse implicado, “es interrumpir el sentido del mundo”, acabar con el *esto es lo que hay*, con la realidad incuestionable del capitalismo¹⁰⁷ (Garcés, 2015, p.7). Se trata de una experiencia de proximidad con el mundo y con los demás que abre un vacío donde se encuentra lo impensado. Una proximidad que paradójicamente produce una distancia con el sentido del mundo, derivando en una crisis de sentido que nos obliga a pensar, hablar, crear (Garcés, 2015). Descubrirse implicado es también ser afectado, es “aprender a escuchar acogiendo y transformándose, rompiendo algo de uno mismo y recomponiéndose con alianzas nuevas” (Garcés, 2015, p.3). Al ser desalojados de nuestra vida gestionada nos descubrimos entre las cosas y entre los otros, “hechos de la misma materia que el mundo” (Garcés, 2015, p.7) “¿Lo real? Eso somos nosotros”, escribe Jon Sobrino (Sobrino en Garcés, 2015, p.7). Un nosotros que se reúsa a ser imagen de sí mismo, la fuerza de un sentido del que nadie se puede apropiar. Un nosotros que vive dejando atrás las categorías y despertando en los vínculos de un mundo común (Garcés, 2015).

Ehrenberg decidió deshacerse de todas las referencias que había traído consigo y trabajar a partir del contexto desde el que se enunciaba su práctica (Pradilla, 2017). Adquirió lo que Garcés denomina *pasiones inapropiadas*, en tanto que no son “adecuadas al sentido del mundo ni nos podemos apropiar de ellas”, son las posiciones que no se corresponden con ninguna opción (Garcés, 2015, p.8). Sin embargo, hacen las situaciones tangibles, y, por lo tanto, transformables (Garcés, 2015). Para Ehrenberg, el espacio es una fuente de signos y señales de todo tipo, hay textos complejos y ocultos, texto-imagen, cosas que se vuelven palabras que se vuelven frases que se vuelven párrafos (Universidad Autónoma de México, 2015). La galería (o el espacio del arte) *es la calle*. De ahí se recogen los signos que alimentan la obra¹⁰⁸.

Para este *neólogo*¹⁰⁹ mexicano, no hay un lugar específico del arte, éste lo atraviesa todo, es parte de cómo organizamos la vida. Aunque como señala Garcés, hablar de un arte implicado ya no es hablar de arte, razón por la que Ehrenberg se autodenomina *neólogo*, no

¹⁰⁷ Exhibir a OGU como ficción al develar la guerra mágica.

¹⁰⁸ Al igual que para Burroughs, Parménides, y los onderos, para Ehrenberg habitamos textos. Textos que pueden ser alterados para interrumpir el sentido y despertar a otras formas de hacer y de ser.

¹⁰⁹ Ehrenberg da muchas definiciones que se irán discutiendo más adelante

artista, y confiesa que lo que él hace es usurpar el lugar del artista. Se ubica en ese umbral que hace indistinguible el arte y la vida, donde se incorpora “la creación artística a algo que la incluye, la sobrepasa y la necesita. Toda sociedad necesita de un arte honesto, aunque no le llame arte, porque toda sociedad necesita lenguajes para tratar honestamente con la realidad” (Garcés, 2015, p.8). El neólogo, o bien se podría decir, la *neología*, es un arte implicado que nace de un anhelo de nosotros¹¹⁰. De ahí que su obra convoque, no a un público, sino a una comunidad anhelante de mundo, la cual se constituye, no tanto por su relación con el producto estético sino por su forma de mirar, de hablar, de tocar, por las posiciones que toma. Se hace comunidad porque es provocada por la misma obra, porque es apelada. A diferencia de la democracia representativa neoliberal en la que se “nos ofrecen tiempos y espacios para la elección y la participación que anulan nuestra posibilidad de implicación y que nos ofrecen un lugar a cada uno que no altere el mapa general de la realidad” (Garcés, 2015, p.4), la neología invita a participar en la producción de sentido. Mientras que en el neoliberalismo quedamos limitados a una condición de consumidores de opciones políticas, donde lo que se nos ofrece es un mapa de opciones, no de posiciones, la *obra neológica* toma posición y violenta la validez de dichas coordenadas, abriendo el vacío donde se da el encuentro con el *Otro*.

Podemos decir que el trabajo del neólogo es, como diría Mariana Garcés, *honesto con lo real*, pues se encuentra implicado en los problemas de un tiempo y un mundo compartidos. En este sentido, la honestidad con lo real no se trataría de los temas, o los procesos o los lugares, sino de sus anhelos. “un anhelo de verdad, un anhelo de nosotros y un anhelo de mundo”¹¹¹ (Garcés, 2015, p.1). Esto no se puede resumir o agotar en un código de valores de carácter universal y aplicable o en recurrir a una pura exterioridad. “Se juega en cada vida en tanto que está implicada en un mundo común” (Garcés, 2015, p.8). Un mundo que no es la suma de los individuos, sino un devenir *Otro*. El neólogo no trabaja en el plano de la representación o del discurso, trabaja en el plano de la existencia, del afecto. Como señala Guattari

Resulta que estoy embarcado en un Universo debussista, en un Universo blues, en un devenir fulgurante de Provence. He cruzado un umbral de consistencia. Más acá del influjo de este bloque de sensación, de este foco de subjetivación parcial, era la grisalla; más allá, yo mismo ya

¹¹⁰ Podríamos decir que el neólogo tiene como objetivo recuperar la dialéctica *immunitas-communitas* en el arte, haciendo del proceso inmunitario del artista el medio para alimentar la comunidad.

¹¹¹ Este anhelo de nosotros no tiene límites. Es anhelo porque desea un “nosotros” con todo “otro”. No depende de un común “previo” sino que anhela poner en común.

no soy como antes, me veo arrastrado en un devenir otro, llevado más allá de mis Territorios existenciales familiares. (Guattari, 1996, p.115)

En este tenor, el neólogo usurpa el lugar del artista porque se apropia de la estética para abrir un mundo sin normas preestablecidas. Para esto, a diferencia del artista, tiene que volverse anónimo, no como invisibilidad, sino como identificación de la voz individual con la voz colectiva, una voz que se renueva en cada acto creativo. El neólogo aparece ante el fracaso del artista al no cumplir con su razón primigenia, “la de *proponer, interpretar y traducir* el entorno compartido” (Zúñiga, 2006). Felipe Ehrenberg, en lugar de buscar la obra de arte, cosa que él mismo dice no saber qué es, busca comunicarse con el *Otro* inmediato. El arte es solo una excusa. Y en su comunicar hay la producción de lo común, desde la memoria, desde el visibilizar, desde el hablar. Se autodenomina neólogo porque trata por todos los medios de comunicar lo común. Porque hace todo lo posible por proponer, interpretar y traducir el entorno compartido. Sus reflexiones en torno a los dilemas fundamentales de la cultura occidental como la tensión entre escritura y visualidad, entre representación y comunicación artística, entre fragmentación y totalidad, contenidos y continentes, entre el simulacro de la presencia que las obras de arte persiguen y el carácter diferido e incierto de su mirada (Zúñiga, 2006), transitan por el imperativo ético de producir una vida estética colectiva vía la creación/comunicación de lo común.

Esta vida estética busca romper con los determinismos biológicos y sociales mediante el reconocimiento de las potencias humanas para crear tanto un cuerpo como una comunidad nuevos. Es mediante la ficción que se actualiza y se verifica esa potencia, “interrumpiendo los automatismos, haciéndonos insumisos a nuestro destino escrito en los genes, los apellidos, el lugar de nacimiento o la condición social” (Fernández-Savater, 2012, p.162). Mediante las ficciones políticas se producen realidades con efectos que transforman el mundo, trastornando los ordenamientos supuestamente naturales e invariables¹¹² (Fernández-Savater, 2012). Ehrenberg siempre buscó impulsar, a través de sus obras, la educación y la solidaridad, los saberes y la comunidad. Mucho de su trabajo se realizó colectivamente, no sólo como método para mantenerse al margen del mercado, sino como crítica a la noción de autor, como ética del neólogo. Él, como creador, ya no se

¹¹² Alimenta la máquina con nuevos significados.

concebía como el origen de la obra, sino como una posición particular dentro de una totalidad creadora contingente¹¹³.

No había canon a salvo de la crítica y la transfiguración de Ehrenberg, quien paradójicamente da gran importancia a los cánones del mundo del arte. No importaban las herramientas ni los métodos mientras pudiera hacer una imagen que le permitiera dialogar, crear un diálogo (Universidad Nacional Autónoma de México, 2015). Fue Fernando del Paso quien, observando que Felipe editaba, escribía, bailaba, “rascaba la espalda a las pulgas”, le puso el título de *neólogo*, que en su definición más básica significa “que estudias las cosas nuevas” (Lafuente, 2015), pero que en Ehrenberg tomó otra profundidad mientras iba explorando su propio hacer. Él mismo da una definición muchos años después: “Un neólogo es un activista de la cultura, concebido como alguien que influye determinantemente en su desarrollo, sin verse restringido por restricciones previamente establecidas” (El arte experimental de Felipe Ehrenberg, 2013).

Para ser neólogo se tiene que hacer de todo, y Felipe Ehrenberg lo hizo. Se inició como editor para después abarcar también el arte visual y gráfico. Participó como ya se mencionó, en la gráfica y la difusión editorial del movimiento estudiantil del '68. Después de la matanza de Tlatelolco se exilió con su familia en Inglaterra, donde comenzó, junto a David Mayor y Martha Hellios, el colectivo *Beau Geste Press/ Libro Acción Libre*, el cual se dedicó “a presentar el trabajo de numerosos e importantes poetas visuales, artistas conceptuales, neo-dadaístas y artistas experimentales, muchos de ellos conectados con el movimiento Fluxus” (Muere el artista plástico Felipe Ehrenberg a los 73 años, 2017), además de producir “libros de artista bajo coordenadas de autogestión y trabajo colectivo” (El arte experimental de Felipe Ehrenberg, 2013). Estos libros buscaban, a parte de la promoción de artistas marginales, el vínculo interamericano e internacional, conectar a Latinoamérica entre ella y con el mundo (Lafuente, 2015). Cuando se mudó a Xico, continuó con su método colaboracionista y uniéndose a Víctor Muñoz, Carlos Fink y José Antonio Hernández Amezcua para fundar el Grupo Proceso Pentágono dedicado a las temáticas de represión, tortura y desapariciones forzadas en México y América Latina (Ávila, 2018). Por otro lado, retomó la edición mediante proyectos de producción y enseñanza de proyectos editoriales autogestionados. Impulsó formas de organización colectiva gracias a su modelo de enseñanza: “la horizontalidad en la coordinación de

¹¹³ Ehrenberg trataba de rescatar alguna forma de autenticidad, como lo hicieron muchas de las figuras contraculturales, como Parménides, por ejemplo. Sino de impulsar flujos de los que formaba parte. En este sentido, su trabajo se parece más al del transcriptor que al del escritor, en un sentido burroughsiano.

proyectos, el desarrollo de herramientas propias o colectivas de producción, la activación de circuitos autónomos de distribución, circulación y retroalimentación” (Bolívar, 2017). Desarrolló estrategias y mecanismos pedagógicos decoloniales, como los trabajados por Achinte ¹¹⁴, para impulsar procesos de auto-afirmación mediante la pintura de cosmovisiones, narraciones orales, músicas locales desconocidas y marginalizadas, (Achinte, 2009). Se trataba de un trabajo estético que transitaba por fuera de los circuitos del arte, de los sistemas hegemónicos de legitimación del arte, de la institucionalidad que clasifica y excluye, y que se ubicaba entre las comunidades rurales y urbanas que luchan por tener un espacio para construir la esperanza (Achinte, 2009). Así, Al igual que muchos artistas latinoamericanos de la época que compartían una nueva conciencia respecto a la subalternidad de América Latina (Olmedo, 2017), el trabajo de Ehrenberg se enfrentaba a *la monocultura del saber y del rigor del saber*, denunciada por Boaventura de Sousa Santos, en la que la ciencia moderna y la alta cultura son los únicos criterios de verdad y de cualidad estética, los cuales se sostienen mediante cánones excluyentes, que declaran como inexistente, ignorante, o inculto, aquello que no pase por sus procesos de producción de conocimiento o de creación artística (Santos, 2010).

Entre 1975 y 1976, Ricardo Rocha invitó a Ehrenberg a impartir una serie de talleres “clandestinos” en la Academia de San Carlos en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su enfoque fue subvertir las máquinas del trabajo abstracto con propósitos artísticos, señalando la potencia emancipadora de las fotocopadoras, los sellos de goma y el mimeógrafo (Pradilla, 2017). Más adelante echó a andar un seminario llamado “Pasos hacia la socialización del arte”¹¹⁵, el cual se dividía en tres módulos

“Experimentación editorial y dialéctica de la distribución”, que se enfocó en el aprendizaje del uso del mimeógrafo, la producción editorial y las estrategias de distribución; *Exhibición extramuros* consistió en la aplicación práctica de los conocimientos adquiridos en el primer módulo para producir carpetas de múltiples artistas, distribuirlas, montar y difundir una exposición de veinte colecciones en veinte sedes distintas alrededor de la ciudad. Los resultados de este seminario —en el que algunos de los participantes fueron Claudio Cevallos, René Freire, Oliverio Hinojosa, Jesús Mayagoitia, Ernesto Molina, Santiago Rebolledo, Paul Rolfe y Alma Valtierra— se expusieron con el título *En esta esquina* en diversas sedes de forma simultánea. El módulo “Indicaciones para la autoadministración

¹¹⁵ Como señala Burroughs, nada tiene una sola naturaleza. Pensar de esa forma es caer bajo la ilusión de OGU. En un pluriverso como MU, todo es una multiplicidad. Todo puede cumplir múltiples objetivos.

del productor plástico” se enfocó en ofrecer elementos para administrar el espacio de trabajo, adquisición de equipo y materiales, manejo del archivo y publicidad. Este último módulo es el antecedente del seminario y libro *El arte de vivir del arte*, un compendio de herramientas para artistas que elaboró y compartió durante más de veinte años. (Pradilla, 2017)

En esa misma década, en Xico, lo trabajado como mimeógrafo y editor en Inglaterra se convirtió en acompañamientos a “procesos de construcción de herramientas de subjetivación política” (Pradilla, 2017), a través de talleres de producción editorial y autoedición, tanto en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (EAPUV), como en lo que más adelante sería el Centro Regional de Estudios Culturales (CREC) (Pradilla, 2017).

En el CREC se buscó establecer “una coordinación horizontal y crear herramientas para la producción, y circuitos autónomos de distribución, circulación y retroalimentación que potencialmente permitirían escapar de las estructuras mediadas de la cultura hegemónica” (Pradilla, 2017), o como lo sugería César Espinosa en una entrevista realizada a Ehrenberg en 1975, generar *estructuras autónomas de comunicación paralela*¹¹⁶, a partir de la puesta de valor de las tradiciones y las formas locales, con el objetivo de desarrollar su potencial más allá de las comparaciones improductivas y jerarquizadas con los circuitos hegemónicos del arte (Pradilla, 2017). Ahí, Ehrenberg tuvo la oportunidad de colaborar con los agentes locales, vinculándose mediante estrategias como la publicación del *Boletín Informativo del CREC*, el cual se lanzó en 1977 “con la intención de fungir como órgano informativo y establecer un diálogo local” (Pradilla, 2017). Se configuró un programa cultural/educativo como los descritos por Rancière, cuyo objetivo era “poner el legado común al alcance del mayor número, de todos aquellos que no gozan de él todavía” (Rancière, 2005, p.65). Sin embargo, la lectura del legado común podría diferir un poco entre Rancière y Ehrenberg. Para el artista mexicano, dada la condición de invisibilización de lo local, lo común adquiere otra cartografía. Aunque no deja de implicar una universalidad, lo común *al otro lado de la línea abismal*¹¹⁷, adopta

¹¹⁶ Algo parecido al circuito de revistas underground que soñaba Burroughs, en el que todas harían uso de la técnica del cut-up.

¹¹⁷ Para Boaventura de Sousa Santos la epistemología occidental dominante fue construida a partir de las necesidades de la dominación capitalista y colonial y se asienta en lo que designo pensamiento abismal. Este pensamiento opera por la definición unilateral de líneas radicales que dividen las experiencias, los actores y los saberes sociales entre los que son visibles, inteligibles o útiles (los que quedan de este lado de la línea) y los que son invisibles, ininteligibles, olvidados o peligrosos (los que quedan del otro lado de la

una lógica de re-existencia. Se trata de ampliar la universalidad al traer a la existencia aquello que históricamente ha sido negado y que es de todos: lo local. Se trata, simplemente, de un juego de escalas.

Boaventura de Sousa denuncia la producción de inexistencia mediante la lógica de la escala dominante. En ésta, “la escala adoptada como primordial determina la irrelevancia de todas las otras escalas posibles” (Santos, 2010, p.24). En la modernidad occidental, la escala dominante aparece bajo dos formas principales: lo universal y lo global. Aquí vale la pena señalar una diferencia que se discutirá a fondo más adelante, la diferencia entre universalismo abstracto y universalismo concreto. En el caso referido por De Sousa Santos, se trata de universalismo abstracto, aquel en el que “se adjudica precedencia sobre todas las otras realidades que dependen de contextos y que, por tal razón, son consideradas particulares o vernáculos” (Santos, 2010, p.23). Por su parte, la globalización “privilegia las entidades o realidades que extienden su ámbito por todo el globo y que, al hacerlo, adquieren la prerrogativa de designar entidades o realidades rivales como locales” (Santos, 2010, pp.23-24). En este aspecto también cabe señalar que Santos diferencia entre una globalización hegemónica, como la descrita, y una globalización contrahegemónica, la cual va de la mano de una universalidad concreta y se abordará en las páginas siguientes. Por el momento, queda mencionar que esta lógica hegemónica globalizante produce la no existencia bajo la forma de lo particular y lo local. Estas entidades quedan “aprimonadas en escalas que las incapacitan para ser alternativas creíbles a lo que existe de modo universal o global” (Santos, 2010, p.24), son arrojadas al abismo, al otro lado de una línea que determina lo que *es* y determina lo que *no puede ser*. Ehrenberg, en su referencia a lo local, a lo común de lo local, no busca plegarse en un localismo aislado de lo humano, incapaz de dejar una herencia cultural universal, sino desplegarse como parte de lo universal. Todo lo que se produce localmente es parte de la herencia universal de la humanidad.

Felipe Ehrenberg siempre tuvo el objetivo de socializar el arte, no de vulgarizarlo, ni de disminuirlo. Socializar el arte tenía que ver con producir arte, crear, ser partícipes de la experiencia estética en colectividad. Como todo programa cultural/educativo, y todo proceso de socialización del arte, el CREC constantemente se encontraba en medio de dos

línea). Así, la realidad social es dividida en dos universos, el universo de «este lado de la línea» y el universo del «otro lado de la línea». La división es tal que «el otro lado de la línea» desaparece como realidad, se convierte en no existente, y de hecho es producido como no existente. (Santos, 2010, p.8)

objetivos contradictorios: “ofrecer a todos la posibilidad de gozar del distanciamiento estético, y reducir este distanciamiento para poner a disposición de todos los goces que proporciona” (Rancière, 2005, p.65). Esto quiere decir, desde la perspectiva del neólogo, hacer accesibles las herramientas que proporciona el arte a todo aquel que quiera dialogar con el *otro* cercano, sin simplificaciones burdas ni actitudes condescendientes. Un neólogo quiere comunicarse, y cualquier excusa es buena, cualquier lugar funciona, todo material ayuda, todo el que se sume aporta. Hay que acercarse a los saberes del arte para adquirir los medios para comunicarse efectivamente y dejarlos atrás cuando estorben. Lo que se busca es un modelo pedagógico de la eficacia del arte, el cual, como señala Rancière, busca hacer perceptibles los signos sensibles de cierto estado, de forma que quien reconozca esos símbolos se involucre en una cierta lectura de nuestro mundo, engendrado sentimientos de proximidad o distancia que nos empujan a intervenir en la situación” (Rancière, 2010, p.55). Un ejemplo es la exposición de fotografías histórica de Xico, organizada previa a la fundación del CREC, para la cual convocó a los pobladores, mediante volantes mimeografiados, a que buscaran entre sus pertenencias la fotografía más antigua de la ciudad. Así se consiguió suficiente material para realizar la exposición *Xico a través de los años*, en una escuela local, en julio de 1975 (Pradilla, 2017). Por medio de esta exposición se recreó y se socializó un Xico de la gente, común a todos aquellos que se sintieron interpelados por la obra.

El trabajo en Xico llevó a Ehrenberg a pensar su práctica artística como un servicio. Esto tiene origen, según Pradilla, en la forma en que trabajaba en Inglaterra, donde “en vez de solventar los gastos de la edición como suele hacerlo una editorial convencional, ofrecían las herramientas, el conocimiento técnico, el hospedaje y los alimentos para la autopublicación, y repartían los ingresos bajo un modelo cooperativo” (Pradilla, 2017). Siempre abogó por “hágalo usted mismo y júntese con los demás para hacerlo usted mismo” (Lafuente, 2015) como método para impulsar el diálogo y como resistencia ante la cooptación mediante los apoyos económicos.

Como buen neólogo, lo nuevo es lo que no planifico, no conozco el futuro. Primero empecé a socializar el conocimiento de la autopublicación, que los artistas se publicaran a ellos mismos para poder contactar de inmediato con su prójimo y no tener que pasar por editoriales y galerías (Ehrenberg en Lafuente, 2015)

En 1979, Ehrenberg le propuso un proyecto de seminarios de labor editorial a la Dirección General de Promoción Cultural de la Secretaría de Educación Pública (SEP). El programa piloto se llevó a cabo en ocho escuelas normales rurales del país para posteriormente extenderse a escuelas normales urbanas, federales y experimentales, CONALEP, CBTis, CEDART, casas de cultura y otros espacios. El seminario, llamado “El libro: cómo hacerlo y cómo usarlo a través del mimeógrafo”, “tenía el propósito de revisar el ciclo editorial completo para brindar herramientas de organización colectiva y para el establecimiento de cooperativas” (Pradilla, 2017). El equipo que impartió el seminario fue conocido con el nombre de Talleres de Comunicación Halto 2 Ornos (H2O), conformado, inicialmente, por Santiago Rebolledo, Ernesto Molina, Marcos Límenes y Ehrenberg. Para 1982 H2O ya contaba con veintiséis instructores, lo que permitió que en los seminarios se enseñara, además, la producción de carteles, pintura mural comunitaria y promoción cultural. Por desgracia, los recortes presupuestarios derivados del colapso económico de ese año mermaron las actividades del grupo a tal grado que para 1984 se había comenzado a disolver (Pradilla, 2017). Sin embargo, en casi 10 años de trabajo, se dirigió la creación de más de 500 colectivos y grupos de comunicación y se pintaron cerca de 1,010 murales colectivos en todo México.

La dinámica era la siguiente: llegar, dar un taller, fundar una editorial autorreplicante, e irse. Lo que se hacía en Halto 2 Ornos era crear un virus y comenzar un proceso infeccioso, en el que los virus van apropiándose de las máquinas de trabajo para reproducirse. En la primera generación, a lo largo de 6 o 7 años, se fundaron 185 editoriales, en la segunda generación el número se elevó a 700 y en la tercera se llegó a casi 900 editoriales (Arredondo y García, 2009). Más que buscar que los libros se exhibieran como resultado de un trabajo de taller, lo que importaba era “cubrir la necesidad que todo ser humano tiene de comunicarse, de registrar y compartir lo que es efímero” (Arredondo y García, 2009, p.14), y que se pudiera vivir de eso, construir una máquina, saber distribuir y cobrar por la propia producción editorial; el arte es una profesión de la que se debe poder vivir (Arredondo y García, 2009). Ehrenberg propone el libro de artista, más que como forma, “como palabra y como fenómeno socioartístico, como lenguaje que se impone y constriñe, donde la semántica es carne viva”¹¹⁸ (Arredondo y García, 2009, p.15). El creador es ecléctico, no sólo por sus fuentes, sino por la forma en que las expresa,

¹¹⁸ Tanto para Burroughs, como para el Par y Ehrenberg, toda transformación social lleva como correlato una transformación en el lenguaje. Transformar el lenguaje es parte de transformar la sociedad.

“el resultado significa un orden de su diversidad, pero un orden también arbitrario, una declaración visual” (Arredondo y García, 2009, p.15).

El carácter re-existente del trabajo editorial de Ehrenberg tiene dos vertientes fundamentales para enfrentarse a los dispositivos de control. Por un lado, busca generar lazos solidarios para la creación de mundos comunes, visibilizando las expresiones estéticas producidas como no existentes por la lógica de la escala dominante, cuestionando la universalidad de la modernidad hegemónica. Por otro lado, trabajo a nivel subjetividad desde el ámbito escritural. De muchas maneras, el trabajo realizado por Ehrenberg hace eco a lo propuesto por Burroughs, y quizás logrado con mayor éxito, la creación viral de editoriales *subterráneas*, y, aunque no es un ejército de transcritores con tijeras, se editaban libros de artista. Esto quiere decir que el libro se tomaba como objeto, de la misma forma que Burroughs lo hacía con la palabra, y se transformaba para crear una nueva textualidad que interviniera el mundo.

Tanto Ehrenberg como Burroughs sabían que en el proceso de creación se revelaba la condición ficticia del Universo Único. Un universo sin aquellos *al otro lado de la línea abismal*, un universo lineal en el que la narrativa sólo puede progresar, e incluso puede ser cuestionada, pero nunca puede ser cuestionado su proceso de producción porque *no hay nada fuera* de ese universo. En el proceso de creación se desnuda todo proceso de creación, el origen del mundo se hace evidente, y sus métodos se vuelven perceptibles. Ninguno de los dos autores se centra en su propia obra, no invitan a conocer su trabajo, usan su arte para impulsar a otros a producir su propio arte, a despertar su potencia creativa, y darse cuenta de que el mundo entero es una creación colectiva, y que podemos crear otras cosas. El deseo de otro mundo es en sí una postura crítica, no en una dimensión exclusivamente de anhelo, aunque lo abarca, pero como potencia creadora, como impulso que *lleva a*, como deseo, en su acepción creadora. Aquel que sabe que otro mundo es posible ya no puede sino actuar en ese sentido.

Dentro de la clase de Rocha de la cual se desprendería el grupo Suma, se produjo *El libro de las 24 horas*, un primer experimento colectivo de apropiación de medios que tenía el propósito de agrietar y subvertir: “...encontrar las debilidades del sistema [...] abrir brechas en sus muros y tomar sus espacios”. Ehrenberg consideraba que el sistema mismo y sus herramientas creaban las condiciones para su propia erosión¹¹⁹, que en el caso de las fotocopadoras era evidente en la

¹¹⁹ Una idea muy marxista.

forma como agrietaban el sistema de *copyright* para pasar a ser propiedad de todos. (Pradilla, 2017).

También habla de apropiarse del lugar de enunciación. Una forma que expresa esta posición es desde la metáfora de la *enciclopedia*. En lugar de una enciclopedia que busque universalizar el conocimiento, se trataría de universalizar la producción de conocimiento, de forma que no haya un solo centro, sino que cada posición sea un centro. Solo los espacios finitos tienen un centro específico. En este sentido, ya no podríamos hablar de una enciclopedia universal, sino de múltiples enciclopedias que conforman un universo. Enciclopedias que se renueven cada vez que se aprenda algo nuevo (Zúñiga, 2006). Esta misma operación se puede llevar a cabo colectivamente mediante ejercicios de memoria colectiva, de recopilación de saberes. Un giro en la noción de conocimiento universal representado lo por la *enciclopedia-desde-afuera* que invisibiliza aquello considerado local o particular, que inculca un conocimiento excluyente, a un conocimiento universal configurado como una *plurienciclopedia-desde-adentro*, en la que individuos y colectividades aportan saberes al mundo. Se recupera la dimensión política del conocimiento, pues una *plurienciclopedia* no es una racionalidad que se impone, sino una matriz de la multiplicidad, que en un efecto caleidoscópico se despliega en todas direcciones mientras crea bucles de retroalimentación con cada posición en el entramado. Muy similar a lo que sucede con el internet (o lo que debería suceder). Sin embargo, una *plurienciclopedia* está conformada por formas estéticas que se encuentra en la *experiencia vivida* y conocimientos derivados de “un aprendizaje experiencial fundado en la participación directa o indirecta de la vida social, o como Turner especificaba: la sabiduría [que] emergía de la participación “en los dramas socioculturales mediante los géneros performativos” que remodelaban las estructuras de la vivencia” (Diéguez, 2009). Estos conocimientos no sólo cuestionan las definiciones dadas en la enciclopedia moderna, sino lo que se define. ¿Qué es digno de entrar a la *enciclopedia*?

Este contenido “faltante” no es resultado de simples procesos cognitivos, sino que es resultante de relaciones de poder que determinan lo existente y lo inexistente, lo valioso y lo desechable. En la enciclopedia del Universo Único, de OGU, la enciclopedia moderna, se debate el contenido, las definiciones, las clasificaciones, se agrega contenido, se quita, pero todo siempre en función de un mismo proceso de construcción del conocimiento. De ahí que lo político no tenga que ver con los temas, sino con los procesos de construcción de las narrativas. Lo político, señala Ileana Diéguez, se refiere más bien a “la manera en que

se construyen las relaciones con la vida, con el entorno, con los otros, con la memoria, la cultura e incluso con lo artísticamente establecido” (Diéguez, 2009). En las sociedades de control, más que en cualquier otro momento, es fundamental hacer esta diferencia, la *política de los temas* es una política de consumo, de elegir una postura con la cual identificarse, mientras que una *política centrada en las relaciones existenciales* enfatiza la creación de la comunidad y lo común. Es una política creadora.¹²⁰

En una política de los temas, una crisis abierta por los dramas sociales se interpreta y se aborda como un caos que requiere ser ordenado. Es decir, se busca hacer que una situación nueva entre en categorías y formas preestablecidas de forma que adquiera sentido. Por otro lado, una política creadora, centrada en las relaciones existenciales, encuentra en la crisis un caos fecundo, es interpretado como un estado de tránsito, “de movimientos colectivos espontáneos que generan asociaciones temporales no jerarquizadas y en las que se concretan acciones sociales que invocan posibles transformaciones o que ya constituyen espacios simbólicos transformadores” (Diéguez, 2004, p.7). De esta forma, los estados de liminalidad quedan vinculados a estados poéticos y metafóricos, fungiendo como una antiestructura que pone en crisis los sistemas y jerarquías sociales al desautomatizar los discursos del campo del arte y de la representación política. (Domínguez, 2004).

El siglo XX fue un periodo de convulsiones sociales, marcado por la crisis del proyecto moderno tanto política como económicamente y los movimientos sociales que denunciaban sus contradicciones estructurales. En América Latina, esta crisis generó la movilización de los grupos tradicionalmente invisibilizados, por lo que muchos de los esfuerzos políticos se centraron en el problema de estar juntos en la diferencia. En medio de una crisis de sentido que desestabilizaba el fundamento de las posiciones sociales, surgía el reto de encontrar la forma de crear una colectividad, un sujeto colectivo que pudiera impulsar un nuevo sentido común político emancipador. Es en este contexto que se enmarca el conceptualismo latinoamericano, representado por artistas como Ehrenberg que, ante las prácticas imperialista estadounidenses, optan, no por un lugar en los centros de arte hegemónico, sino que, como parte de una voluntad popular inédita de politización y articulación colectiva, opta por la lucha política y la acción en su realidad social (Olmedo, 2017). Como menciona Carolina Olmedo retomando los trabajos de Camnitzer, el artista

¹²⁰ A la contracultura le faltó hacer énfasis en la naturaleza de sus relaciones sociales. Se dedicó demasiado a buscar la libertad y la Verdad y no se procuró desarrollar relaciones solidarias con los *otros*.

latinoamericano busca posicionarse como parte de un sujeto colectivo que impulsa la independencia ideológica o social a partir la experiencia común de lo colonial y la práctica artística (Olmedo, 2017). Es decir, en un periodo de liminalidad, el artista conceptual nuestroamericano¹²¹ impulsa la transformación social mediante una acción artística que acepta la condición de dependencia cultural del continente, su vínculo indisoluble con el proyecto moderno, trabajando desde la dependencia, utilizándola como contra-arma para rehacer el lenguaje de la modernidad latinoamericana (Olmedo, 2017), buscando la emancipación de Nuestra América (como llamaba Simón Bolívar al subcontinente). Como señala Silvia Rivera Cusicanqui, se trata de crear un proyecto de modernidad que aflore desde el presente “en un continuo retroalimentarse del pasado sobre el futuro, un “principio esperanza” o “conciencia anticipante” que vislumbra la descolonización y la realiza al mismo tiempo” (Cusicanqui en Olmedo, 2017, p.20).

Siguiendo a Guattari, se podría decir que la estética tiene una función de “ruptura con las formas y significaciones que rigen trivialmente en el campo social” a la vez que “confiere una función de sentido y de alteridad a un subconjunto del mundo percibido” (Guattari, 1996, p.158). La obra adquiere una cualidad de desencuadramiento, de ruptura de sentido que “conduce al sujeto a una recreación y una reinención de sí mismo” (Guattari, 1996, p.158). En este sentido, la obra modifica la subjetividad tanto del neólogo como de aquellos interpelados por la obra, “el acontecimiento de su encuentro puede fechar irreversiblemente el curso de una existencia y generar campos de posible "alejados de los equilibrios" de la cotidianidad” (Guattari, 1996, p.158).

El arte conceptual latinoamericano descolonizador (para diferenciarlo del arte conceptual hegemónico en el subcontinente) hace énfasis en la transformación de la subjetividad latinoamericana a una subjetividad emancipada, endógena pero universal, que responda a las realidades materiales de un subcontinente empobrecido, explotado y oprimido. Así surgieron publicaciones como el *El corno emplumado*, de Sergio Mondragón, Margaret Randall y Felipe Ehrenberg, con la cual buscaban tender un puente para pensadores y creadores latinoamericanos (Lafuente, 2015, p.1), o eventos como la Bienal de Mercosur, la cual, para Ehrenberg

¹²¹ Hablar de Nuestra América en lugar de Latino América tiene un marcado acento político. Es un posicionamiento en contra del colonialismo y el imperialismo que azora al subcontinente.

se ha convertido en un generador de diálogos interculturales, en los que damos forma a nuestras semejanzas y fomentamos nuestras variantes y la movilidad gestada en nuestro personalísimo mestizaje cultural. Las artes visuales son un lenguaje común, un arte consumado, un código que nos identifica y nos enlaza a pesar de las diferencias, o mejor dicho, sumándolas¹²², enriqueciendo nuestro rico y variado universo cultural. Son, sin lugar a duda, la señal más poderosa que pueda tener México en la vecina región. (Ehrenberg en Zúñiga, 2001, p.1)

Se trataba de asumir una condición colectiva de la cual emergiera una subjetividad colectiva, un nombre común (Nuestra América, por ejemplo) que permitiera formular proyectos comunes. Como apunta Marina Garcés “Un nombre asumido con honestidad es siempre una señal entre muchas de la existencia de un mundo común, de que “vivir es despertar en los vínculos”” (Garcés, 2011, p.7). Esto implica la necesidad de “un relato creíble que articule las diversas formas de emancipación” (Canclini, 2014, P.270) entre los sectores excluidos, lo que implica desarticular el relato que los fragmenta. Con este objetivo, los artistas conceptuales descolonizadores de Nuestra América retomaron las clasificaciones hegemónicas que construían el “Tercer Mundo” para reivindicarlas políticamente y convertirlas en referentes colectivos desde los cuales construir lo común. De la misma forma que Bonfil Batalla y Fausto Reinaga utilizaban la categoría *indio* o *negro* como la asimilación de una categoría impuesta colonialmente con la intención de “valuar la experiencia de la dominación colonial como un eje aglutinador” (Olmedo, 2017, p.14), estos artistas buscaban apropiarse de símbolos aglutinadores que hablaran de una historia y un destino compartidos.

Adorno afirmaba que las obras de arte son ese lugar de lo no-idéntico, de aquello que no se deja dominar o subsumir, lo que le da su valor irreductible al arte en “en un mundo en el que todo es instrumentalizable, dominable, conmensurable, igualable, calculable y homogeneizable” (Rancière, 2005, p.7). Con el uso del arte, el neólogo, como podríamos llamar a los artistas conceptuales de los que venimos hablando, buscaba hacer una diferenciación con el sujeto eurocentrado, instalando su jerarquización de saberes como “un ejercicio desnaturalizante, fragmentador y segregador de la realidad” (Olmedo, 2017, p.13) para construir colectivamente un sujeto colectivo contrahegemónico. En este tenor, el neólogo hace lo que Rancière denomina “arte crítico”, el cual negocia entre dos lógicas estéticas en constante tensión. Por un lado, se encuentra el “arte que se convierte en

¹²² “Y” en lugar de “o”.

vida al precio de suprimirse como arte”, y por el otro, el “arte que hace política con la condición expresa de no hacerla en absoluto” (Rancière, 2005, p.35). En el caso específico de Ehrenberg, su cuidado con las formas del arte y su implicación en los procesos emancipatorios latinoamericanos permitieron la emergencia de zonas de indistinción entre el arte y las otras esferas de la vida, lo que permitía una inteligibilidad política, al tiempo que producía obras más “aisladas”, entre comillas, porque realmente, toda la obra de Ehrenberg estuvo marcada por un contenido político, aunque no por eso ajeno a la historia del arte. Esta negociación entre las formas del arte y las del no arte es, según Rancière, “la que permite establecer combinaciones de elementos capaces de expresarse por partida doble: a partir de su legibilidad y a partir de su ilegibilidad” (Rancière, 2005, p.35). Es decir, es un arte que comunica, que hace legible, pero que al mismo tiempo genera fracturas y crisis de sentido. El neólogo navega y aprovecha la que Rancière denomina *tensión originaria*, la cual se da entre dos grandes políticas estéticas

La primera identifica las formas de la experiencia estética con las formas de una vida diferente. Reconoce como telos del arte la construcción de nuevas formas de vida común, y por tanto su autosupresión como realidad aparte. La otra encierra, por el contrario, la promesa política de la experiencia estética en la desagregación misma del arte, en la resistencia de su forma a cualquier transformación en forma de vida. (Rancière, 2005, p.33)

Esta tensión, sin embargo, no implica un antagonismo, sino formas diferentes de construir un espacio donde se dé un reparto inédito del mundo común, lugares en los que se redistribuyen las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos (Rancière, 2005). Es ahí donde la radical originalidad del objeto estético y la activa creación del mundo común coinciden, generando lo que podría denominarse una *micropolítica del arte* (Rancière, 2005) o un *arte de la micropolítica*, pues es en la confrontación dialéctica de estos dos mundos donde se funde la creación artística y la creación política. En este aspecto, no se trata de la instauración del mundo común a través de la singularidad absoluta de la forma, sino mediante la redistribución de los objetos y de las imágenes, (re)creando lazos entre individuos, generando nuevas formas de conflicto y resolución, así como nuevas formas de participación (Rancière, 2005). Se trata, según Bhabha, de espacios intersticiales donde “se negocian las experiencias intersubjetivas y colectivas” (Bhabha en Diéguez, 2004, p.4). Este proceso de redistribución de lugares e identidades, del espacio y el tiempo, de lo visible y lo invisible, del ruido y el lenguaje, es lo que Rancière llama “la división de lo sensible” (Rancière, 2005, p.15), y funge como eje

de lo político para el filósofo francés: “La política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de la palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos” (Rancière, 2005, p.15)

La política implica, entonces, no el ejercicio de un poder, sino la configuración de un espacio específico, una esfera particular de experiencia, de objetos planteados como comunes sobre los cuales la comunidad interpelada decide colectivamente. Es decir, “[l]a acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política” (Rancière, 2005, p.51). De ahí que se pueda decir, siguiendo al autor de *La división de lo sensible*, que tanto la política, como el arte se ligan a la cuestión de lo común mediante el acto estético, que constituye un tiempo-espacio material y simbólico que rompe con las formas ordinarias de la experiencia sensible. En el caso específico de América Latina, donde se hace frente de forma cotidiana a la violencia corporal, el asesinato y los desplazamientos territoriales, esta división de lo sensible es lo que separa la vida de la muerte, por lo que la creación de estos espacios es “la creación de zonas de afirmación de la vida frente al mundo de la muerte moderno/colonial” (Maldonado-Torres, 2017, p.28), zonas de re-existencia donde se busca una relación con el Otro, no de subordinación o explotación, sino de solidaridad. Se trata, a final de cuentas, de espacios donde se disputa el sentido común.

Con este objetivo, la neología latinoamericana, que tuvo su auge entre la década de los sesenta y la de los ochenta, generó un lenguaje teórico-plástico transnacional, buscando trasladar a la arena del arte las problemáticas del escenario latinoamericano para narrarlas desde una perspectiva que abriera canales de emancipación social (Olmedo, 2017), compitiendo así con la historia única de la modernidad hegemónica que justifica la división de lo sensible capitalista. Como señala la escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, “cuando se lanza al dominio público una historia única, esta se convierte en hegemónica” y se corre el riesgo de “creer que el mundo es como lo cuenta tal historia, sin poner en cuestión a los autores que construyen el relato. Es la clase de historia que trasciende la condición de “relato de ficción” y se convierte en ontología (o, dicho llanamente, en “realidad”) (Mignolo, 2015, p.137). Para Walter Mignolo, la *modernidad* es un buen ejemplo de una historia única que se ha encargado de negar como alternativa, o incluso como existente, aquello *no-moderno*, ya que se edificó sobre lo que Castro-Gómez llama *la*

hybris del punto cero, es decir, bajo la idea de borrar todo aquello que no lleve la marca del conocimiento científico, como es la *tradición*, desproveyéndola de su carácter ontológico e imponiendo una verdad externa en su lugar (Mignolo, 2015, Castro-Gómez, 2005). Se inoculó el virus de OGU-modernidad, podría decir Burroughs.

Para abrir espacios de todos y de nadie, donde la repartición de lo sensible se dé por fuera los términos y categorías establecidas por la historia única (OGU, modernidad hegemónica, capitalismo) es necesario abandonar los nombres impuestos para asumir un nombre compartido. Un nombre de cualquiera, como señala Fernández-Savater, que enfrente a los nombres separadores (Fernández-Savater, 2012). Es cuando se adopta un nombre abarcador como Nuestra América, universalizante en tanto que se puede articular con cualquier otro nombre de los subalternos, que el espacio se afirma como un espacio de la diversidad. Esto, claro, no implica, como señaló múltiples veces Felipe Ehrenberg, que deba romperse la distancia estética en nombre de pedagogías de la accesibilidad o de los mercados de la diversidad alimentados por la lógica consensual, sino que debe mantenerse como un espacio de disenso, de originalidad y extraterritorialidad donde los dispositivos sensibles borren “las marcas de lo próximo y de lo distante, de lo común y de lo diferente”. El *sensorium* del arte, según Rancière, es un sentido común paradójico, disensual, hecho de acercamiento y de distancia. De ahí que sea escenario de momentos de enunciación y de manifestación en la que los sujetos políticos “pleitean hasta con los datos sensibles de la comunidad, pues la política “es la constitución “estética” de un espacio que es común en razón de su misma división” (Rancière, 2005, p.52). En este sentido, el neólogo usa las herramientas del arte relacional para crear, ya no objetos, sino situaciones y encuentros donde emerge lo común, no como acuerdo, sino como interpelación a los afectados, invitando a los presentes a trabajar en la diferencia. El *nosotros* lingüístico, dirían Butler se realiza en la reunión de los cuerpos, sus gestos, su forma de actuar (aunque sea, paradójicamente, de manera virtual) (Butler, 2013).

Es, por tanto, una forma de autogénesis lingüística que se pone en práctica en “nosotros, el pueblo”, un acto que depende más o menos de la magia, o que al menos nos incite a creer en la naturaleza mágica de lo performativo. “Nosotros, el pueblo” es evidentemente el inicio de una declaración más larga, que expresa peticiones y deseos, o que anuncia gestos posteriores y reivindicaciones políticas. Es un preámbulo que abre la vía a un conjunto de aserciones específicas, un inicio de una frase que prepara para una demanda política importante (Butler, 2013, p.1)

Este *nosotros* emerge en momentos de liminalidad, en situaciones margen, de existencia en el límite, portando una potencia transformadora, portadora de cambio. En este sentido, Turner usa como ejemplo de comunidades nacidas en la liminalidad a los jipis, los *beats*, la comunidad fundada por Francisco de Asís, e incluso menciona situaciones ficcionales como la república ideal propuesta por Gonzalo en *La Tempestad* de Shakespeare. De la misma forma, el trabajo colectivo realizado por Ehrenberg a lo largo de su carrera como neólogo, estuvo marcado por la contingencia, la liminalidad, las situaciones límite, implicándose con la comunidad para generar un *nosotros* que afrontara colectivamente las problemáticas que les atañen. Por ejemplo, a raíz del terremoto del 85 y el trabajo realizado para afrontar las consecuencias estructurales y sociales del acontecimiento, se implicó y logró implicar a la gente del barrio en problemas que rebasaran el límite contextual del temblor. De esta forma, Tepito se organizó, no solo para reconstruir, sino para proteger el legendario barrio contra la especulación inmobiliaria (Redacción HD, 2017).

Para el temblor del 19 de septiembre de 1985, Ehrenberg ya tenía bastante experiencia en la organización colectiva, además ya conocía Tepito debido a que iba de Xico a la capital para comerciar los diversos productos que cultivaba en su jardín y llevaba pimienta a un vendedor de ese barrio, por lo que ya tenía un vínculo con la gente del lugar. De ahí que en la coyuntura del temblor se convirtiera en el coordinador general del Centro de Enlace Díaz de León-Tepito Indómito, un espacio habilitado para ayuda y asistencia, que reunió alrededor de noventa vecinos voluntarios (Redacción HD, 2017). Ahí permaneció los siguientes 13 años, utilizando la calle como galería junto a otros artistas como el muralista Daniel Manrique, con quien participó en el colectivo *Tepito arte acá*. El Díaz León se convirtió inmediatamente en “punto de sensibilización y de concientización sobre la importancia de la unión colectiva”, realizando reuniones periódicas para “sintetizar quejas y demandas y a partir de eso trazar líneas de acción. La solidaridad había llegado desde “el pueblo mexicano”” (Redacción HD, 2017, p.1). La prioridad para Ehrenberg era trabajar los vínculos sociales, recuperar el sentido de co-presencia para así poder comenzar a trabajar colectivamente.

Inmediatamente después de su fundación, el Centro configuró cuatro etapas de intervención en Tepito. La primera etapa se llevó a cabo del 21 de septiembre al 12 de octubre, la cual consistió en el rescate de víctimas y pertenencias, apoyo para traslados, la recolección de acopio en toda la ciudad. Se organizaron grupos de

“médicos, enfermeras, psicólogos, sacerdotes y monjas, asesores jurídicos y sindicales, ingenieros, contratistas y arquitectos: curaron, cuidaron, atendieron y acompañaron a los heridos, niños y damnificados alterados de los nervios, apuntalaron viviendas cuarteadas, redactaron peticiones y demandas e iniciaron los peritajes que hasta la fecha no han podido organizar ni avalar las autoridades.” También se inició la búsqueda de expropiación de ciertas propiedades para la comunidad que vivía en Tepito. (Bolívar, 2017, p.1)

La segunda fase se llevó a cabo del 13 de octubre al 2 de noviembre, en la cual bajó el volumen del abasto y la ayuda. Fue entonces que el Centro de Enlace Díaz de León “se acercó a otros organismos de voluntarios en zonas afectadas y estrechó relaciones con instancias oficiales que podrían apoyar a Tepito” (Bolívar, 2017, p.1). Se organizaron clases y actividades culturales, principalmente para niños (ya que muchos no tenían clases): se pintaron murales colectivos, se impartieron clases de barro, de escultura, pintura, teatro, de iniciación musical, de cómo hacer juguetes, títeres, piñatas. Se adaptó un espacio para biblioteca y se organizó un círculo de lectura gracias a la donación de voluntarios y la Subdelegación de Tepito. También se capacitó a jóvenes de entre 18 y 22 años para que en el futuro ellos replicaran la experiencia. El grupo Haltos 2 Ornos realizó, con el apoyo del ISSSTE, talleres como “Publicando con el mimeógrafo”, “El mural colectivo” y “La higiene también es cultura” (Bolívar, 2017).

Durante la tercera fase del 3 al 24 de noviembre se suspendió la distribución de alimentos. Sin embargo, la distribución de productos como pañales desechables y plásticos para la construcción de resguardos. El énfasis del trabajo colectivo se volvió entonces el fomento de actividades autogestivas y la continuación de las actividades culturales. Se fundó también la Coordinación Única de Damnificados (CUD) “que buscaba la reconstrucción a largo plazo y la reivindicación de derechos de los ciudadanos afectados” (Bolívar, 2017, p.1). Asimismo, se decidió abrir una cuenta bancaria propia y buscar alianzas estratégicas (Bolívar, 2017).

En la última etapa, se reunió a casi 60 voluntarios y se pasó a vincular a los damnificados con el gobierno de la ciudad. Además se realizó una enorme celebración

Un mes después, los voluntarios y yo decidimos armar ahí mismo una gigantesca pachanga. Llamamos a todos los grupos y combos soneros que tocaban en los tugurios, clubes y bares a 3 kilómetros a la redonda. La fiesta fue abierta por Botellita de Jerez. Y a mediados de octubre, nuestro centro de enlace invitó a los vecinos a crear una ofrenda

colectiva a las víctimas del sismo. Quedó enorme, como de unos 30 metros de largo por 4 metros de fondo, llena de frutas, flores, toda decorada con ofrendas, fotos y papel picado ¡Linda! (Ehrenberg, 2011, p.196)

En su texto *La imaginación estética frente al caos*, Ehrenberg recuerda como en la zona devastada de Tepito y otras colonias anexas, las pocas paredes que quedaron en pie fueron cubiertas por murales de pintores desconocidos en el ámbito artístico hegemónico. Múltiples poetas y escritores “fundaron toda una serie de “peñas” y asociaciones, en Peralvillo, en la Bondonjito, en Tepis, en la Morelos” (Ehrenberg, 2011, p.196). Publicaban ediciones fotocopiadas y mimeografiadas respecto a la experiencia y la vida post sísmica. La contracultura mexicana hizo presencia, no solo a través de Ehrenberg y otros artistas *subterráneos* sino a través de *hoyos fonkis*, donde se tocaba el rock de la época (ya en tiempos de represión sobre todo lo que oliera a juventud rebelde), los cuales fungieron como válvula de escape para una juventud agobiada (Ehrenberg, 2011). Tepito se volvió el centro neurálgico de un movimiento neológico contracultural que tomó diferentes formas, desde los talleres de teatro y el arte-acción, hasta el muralismo. Siempre desde una perspectiva contestataria y vinculada a los de abajo. Para Ehrenberg, cuyo impulso como neólogo era la organización colectiva en la sociedad,

uno, pintor, víctima, protagonista y testigo del momento, habita Tepito Centro, chacra principal de este organismo social que es México, un micromundo urbano / rural que refleja las convulsiones padecidas por nuestra sociedad en unos momentos que se antojan doblemente significativos por ser finiseculares. (Ehrenberg en Bolívar, 2017)

Es decir, Ehrenberg habita en Tepito porque es habitar la totalidad de México. Aunque la realidad mexicana es heterogénea, Tepito representa el olvido y la represión que enfrentan las zonas marginales del país. De alguna forma, atender al llamado *barrio bravo*, era atender a la problemática nacional. Lo que se resolviera ahí podía servir de inspiración para cualquier forma de organización popular, inclusive, a nivel Latinoamérica. De hecho, después del temblor del 10 de octubre de 1986 en la ciudad de San Salvador, el autodenominado neólogo, junto con nueve vecinos de Tepito, integrantes del Centro Díaz de León, en coordinación con la Cooperativa Vecinos Unidos del 59 y la Unión Amanecer del Barrio, “consiguieron medicina, ropa usada y zapatos y crearon el programa “Barrio a barrio” para apoyar a los damnificados. Reunieron provisiones y gestionaron lo necesario para que el equipo permaneciera un mes en El Salvador” (Bolívar, 2017, p.1). Ahí

eligieron el barrio de San Jacinto “por ser el más parecido a Tepito en la zona de desastre” y nombraron el proyecto *Barrio a barrio* (Bolívar, 2017, p.1). Ahí sistematizó y detalló la experiencia del trabajo realizado. En su crónica relata los ánimos, dibuja los paisajes y da crédito a los colaboradores en el proyecto, además describe los afectos y la alegría de la experiencia: “Creo que aquellas nochecitas alumbradas por el farol de la calle (que a menudo se apagaba con los cortes de energía), sentados todos en medio de destrucción y cascajo, cuando la melodía del habla tepiteña se mezclaba con la de los chintos, jamás se nos olvidarán.” (Ehrenberg en Bolívar, 2017, p.1). El proyecto tuvo tanto éxito que se hizo acreedor a la medalla Roque Dalton del Consejo de Cooperación con la Cultura y la Ciencia, en El Salvador (Bolívar, 2017).

Para él, el arte y la vida eran indiferenciables, de hecho, ubicaba el arte como un “modelo para la vida”. En este sentido, la labor artística adquiría un sentido vital “a partir de su capacidad de respuesta a un contexto específico, es decir, la práctica del arte debía ser una herramienta de transformación social”, para la instauración de un ser-en-común que pueda generar un verdadero cambio. Ehrenberg creía que la clave hacia un verdadero cambio era buscar formas de organización colectiva (Bolívar, 2017). De ahí que asimilara el medio y el contexto. Su trabajo surgía en el medio y desde el medio, nunca ajeno al contexto, a ese “mundo de fuera... a la vez político, económico y mediático” (Ehrenberg en Ramos-Yzquierdo, 2015, p.6). No hay realidades ajenas al neólogo, quien se sitúa en el interior, “observando, analizando, reflexionando y accionando el pensamiento de su alrededor” (Ramos-Yzquierdo, 2015, p.6) Para Ehrenberg solo la organización colectiva permitía la construcción de nuevas opciones posibles para la sociedad (Bolívar, 2017).

A la vez que nuestros hallazgos erosionaban conceptos profundamente inculcados desde la infancia (la fuerza de la visión individualista, hábitos de trabajo solitario, el culto a la enajenación, restricciones de tipo formal, y demás) se nos iban abriendo posibilidades de otros paisajes sociales, en los que la emulación reemplazaría la competencia, donde la faena artística —resultado del esfuerzo conjunto— pudiera sumarse con congruencia al esfuerzo de las mayorías como un arma más para la liberación de nuestros pueblos. Desde el terreno del arte, pues, quizá sin reconocerlo conscientemente, lo que se buscó a través de la colectivización del arte fue un modelo para la vida. (Ehrenberg, 1985, p.3)

Como señala Clara Bolívar, su trabajo al frente del Centro Díaz de León y del programa *Barrio a barrio* dejaron ver su preocupación por la necesidad de la cultura como

una estrategia para la enseñanza de lo común. La función de neólogo de Ehrenberg implicaba el uso de las artes y de proyectos editoriales “para mostrar a distintas comunidades la noción del trabajo colectivo: detectar problemas compartidos y encontrar acciones concretas para solucionarlos” (Bolívar, 2017, p.1). En este tenor, para un neólogo, al igual que para Latour, la política trata “sobre la composición progresiva de algo que no está armado” (Latour, 2015, p.1).

Aquí vale la pena hacer una pequeña pausa para recordar las diferentes definiciones de la política y lo político que se han mencionado, para ver cómo se relacionan entre ellas y con el trabajo de Ehrenberg. En un primer momento, con Burroughs, lo político consiste en reconocer el vacío de fundamento para luego darle un contenido contingente que no oculte el vacío, sino que lo reconozca como condición de posibilidad. Rancière, por su parte, reconoce lo político como la constitución de espacios donde pueda darse una redistribución de lo sensible. Mientras que, para Latour, se trata de lo que se mencionó el párrafo pasado, la composición progresiva de algo que no estaba armado (socialmente). En Ehrenberg lo político se constituye de estas tres definiciones. Por una parte, se trata de negar las categorías que separan y subordinan a los subalternos, a la vez que se constituyen nuevas subjetividades que responden a un contexto específico (por ejemplo, una subjetividad decolonial cuyo final y punto de transformación sería la descolonización exitosa). Como señala Guattari, el ser no precede al proceso, es el proceso el que “precede a la heterogénesis del ser” (Guattari, 1996, p.133). Estas subjetividades se constituyen en un espacio específico, heterotópico, en el que el orden se desestabiliza y sobreviene una crisis de sentido que invita a la creación de un nuevo sentido. Finalmente, quien produce ese nuevo sentido es la comunidad constituida mediante el proceso político. Por lo tanto, la finalidad de la política sería la creación de una comunidad que antes no existía, con un nuevo sentido común, el cual no viene de una instancia externa ni es descubierto en la sociedad y sus yacimientos naturales ni en el cielo de la Razón, sino que son creados por la comunidad como polos de orientación del hacer y del representar social (Castoriadis, 2003). Es decir, al igual que la estética según Guattari, la cual no se trata de un objeto dado desde coordenadas extrínsecas, sino de “una conformación de subjetivación que otorga sentido y valor a Territorios existenciales determinados” (Guattari, 1996, p.116) el sentido común es una pragmática ontológica de la que emergen nuevas formas de ser.

Para Castoriadis, el sentido que emerge del acto estético no es discursivo, y mucho menos traducible, sino que es “[t]otalmente autárquico, autosuficiente, no sujeto a nada, no es entonces sino como Devolución al mundo y a los mundos, revelación de éste como un no-ser perpetuo e inagotable mediante la aparición de lo que, hasta entonces, no era ni posible ni imposible” (Castoriadis, 2003, p.5). No es ni Idea ni Razón, continua el filósofo greco-francés, no sigue un orden “lógico” sino que crea su propio referente como “más “real” que cualquier “real” que pudiera ser. Tampoco presentación en la representación de las ideas de la Razón irrepresentables discursivamente, como lo deseaba Kant; sino creación de un sentido que no es ni Idea ni Razón, que está organizado sin ser «lógico» y que crea su propio referente como más “real” que cualquier “real” que pudiera ser “representado” (Castoriadis, 2003, p.6). Sin embargo, el sentido común no es resultado de procesos totalmente azarosos, sino que responde a un motivo ético, “es el sentido de lo justo y del bien común” (García, 2007, p.118). De esta forma, podría pensarse el sentido común forma parte de “una racionalidad más amplia, abierta y articulante de las circunstancias y el conocimiento de lo concreto” (García, 2007, p.117), estructurado por principios concretos de inmediata aplicación en el servicio de la vida común. De ahí que el sentido común sea el que funde la comunidad y la mantenga (García, 2007).

Para Gadamer, el sentido común es indisociable de la tradición y la formación. Por un lado, la tradición se sostiene de una serie de valores concretos que han permitido a la comunidad articularse y sobrevivir. Hace mutuamente inteligible lo que une y es común a las entidades que se hallan separadas por sus diferencias recíprocas. Es un saber histórico que da contenido y continuidad temporal a las diferentes prácticas que emergen del vivir común. Por esta razón es tan trágico el epistemicidio realizado por el nuevo orden moderno de conocimiento, mediante el cual se despojó a múltiples comunidades de los saberes y prácticas necesarias para resistir y reproducirse, facilitando su asimilación a un sistema jerárquico en el que son desintegradas para facilitar la opresión y explotación de sus miembros. Por otro lado, la formación permite integrarse a la comunidad al *poner en común*. Esto quiere decir que el sentido común no es solamente una serie de pautas a seguir, sino que es un proceso de la creación de lo común. Para Gadamer, la formación permite “mantenerse cada quien abierto a lo otro como otro, hasta el más universal punto de vista, lo cual significa abrirse a los otros, y en ese sentido alude a la alteridad” (García, 2007, p.111). Implica apertura, integración, comunicación, es lo que permite a los seres humanos ir más allá de su propia particularidad, de sí mismos, no solo mediante la co-

presencia de la alteridad sino también mediante el encuentro con el pasado, con la sabiduría heredada. El filósofo alemán afirma que la tradición aparece en la multiplicidad de voces y la formación en la capacidad de abrirse a ellas. De esta forma, el sentido común se ubica como aquello que hace posible comprender lo ajeno y lo diverso. “Las verdades que se adquieren en ese salir a lo otro y en la vuelta a la tradición son genuinas y nos hacen ser más humanos, abiertos y comprensivos” (García, 2007, p.111).

Para Boaventura de Sousa es fundamental la constitución de un nuevo sentido común que permita vincular las diferentes luchas contrahegemónicas de forma que se solucione el “carácter incompleto y la ineficacia de las luchas que permanecen confinadas a su particularismo o localismo” (Santos, 2010, p.7). Para Guattari, son las *máquinas estéticas* las que “proponen los modelos relativamente mejor realizados de esos bloques de sensación susceptibles de extraer sentido pleno a partir de todas esas señaléticas vacías que nos invisten por todas partes” (Guattari, 1996, p.112). Es mediante la estética que se puede resistir a “la subjetividad capitalística, la de la unidimensionalidad, del equivaler generalizado, de la segregación, de la sordera a la verdadera alteridad” (Guattari, 1996, p.112).

En el caso de Ehrenberg, la transformación del sentido común es una tarea fundamental de su hacer estético. Según Marta Ramos-Yzquierdo, para comprender la obra de Felipe Ehrenberg hay que atender dos elementos clave, “por un lado el peso histórico y por otro lado el deseo imperativo de la especie humana por comunicarse” (Ramos-Yzquierdo, 2015, p.2), aunque también podría llamar estos elementos *tradición y formación*. Esto hace de Ehrenberg un artista implicado en las circunstancias cambiantes e históricas específicas, haciendo su obra fluida, contingente, efímera, a la vez que genera cimientos y estructuras sólidas. Cuando se autodenomina neólogo y afirma usurpar el lugar del artista, a esto se refiere, a lo concreto del sentido común, pues, “es un sentido adquirido por vivir en una comunidad concreta y determinada en tanto apoyo del valor de las tradiciones comunes” (García, 2007, p.115). De esta forma, Ehrenberg da un peso específico a la historia como repertorio de prácticas y saberes derivados del “peso de lo aprendido, el peso de lo no aprendido, el peso del exceso y el de la carencia, el del frío y el del calor...el peso de lo que nos puede contar” (Ramos-Yzquierdo, 2015, p.2). Como recuerda Raquel Tibol, al neólogo bigotón (Ehrenberg tiene un bigote *revolucionario*) “le gustaba más abreviar en la historia, en la noticia periodística, en la sociología. Lo remecían

más los sucesos colectivos que los individuales” (Ramos-Yzquierdo, 2015, p.8). Pero su obra no trata solamente de abreviar de la historia/tradición, sino que considera la construcción de historias como base de la construcción social. Como se menciona constantemente en diferentes lados, la Historia es tradicionalmente construida desde arriba, por los victoriosos, “orquestrada por los poderosos e interpretada para la población” (Selbin, 2012, p.21). Sin embargo, hay otras historias, o fragmentos de historias, enraizadas en “la percepción de la gente respecto de cómo el mundo continúa desarrollándose a su alrededor, y del propio lugar en ese proceso” (Selbin, 2012, p.21) Por ello, Ehrenberg, al igual que el resto de neólogos latinoamericanos, enfoca su trabajo en hacer una revisión constante de la Historia hegemónica eurocentrista con el objetivo de deconstruirla, de forma que se abra un vacío que puedan ocupar las tradiciones. En el caso del neólogo mexicano, esto lo logra mediante, por ejemplo, los usos narrativos y compositivos del nahuatl, analizando la comunicación contemporánea como formadora de nuevos relatos y mitos (Ramos-Yzquierdo, 2015), generando espacios para el encuentro y reconfiguración de los fragmentos, de las historias otras, para crear las historias comunes.

Se podría decir que el trabajo de Ehrenberg es romper, no solo con las imágenes de pensamiento que impiden pensar, sino con las imágenes de cambio que no permiten cambiar. Es decir, rompe con las ideas de un mundo único, tanto en término de una hegemonía como la capitalista, pero también de una contrahegemonía hegemónica como la socialista. Después de todo, a muchos artistas conceptuales latinoamericanos les toco ver el declive del socialismo y el movimiento obrero, así como el surgimiento de múltiples resistencias que trataron de tomar el espacio dejado, como el indigenismo (y que actualmente corren el riesgo de ser cooptadas por el modelo neoliberal). Como señala Fernández-Savater “para pensar o cambiar, necesitamos dotarnos en lo posible de otro imaginario: depósitos o semilleros de imágenes que organicen nuestra mirada de otro modo, que nos orienten en sentido diferente. Otras lentes, otras brújulas” (Fernández-Savater, 2018, p.1); y si algo demostró Felipe Ehrenberg, es que toda sociedad tiene hambre de significados, y es la obligación del artista, o en su defecto, del neólogo, renovar estos significados de manera constante, haciendo evidente la naturaleza rebelde de la estética, la cual evita el adormecimiento social. Todo artista es un catalizador, alguien que estimula la imaginación, y solo imaginando se puede “avanzar” la sociedad, no en un

sentido moderno, advierte Ehrenberg, sino en un sentido humano¹²³. “Un ser humano no puede detenerse. Hacerlo lo asfixia. Reinventarse de vez en cuando es la única manera de sobrevivir de verdad. El conformismo que nos envejece el alma es veneno puro” (Arriaga en Ehrenberg y Gutiérrez, 2007, p.75). El arte forma parte, no de revoluciones de las formas políticas, marcadas por episodios excepcionales, insurrecciones y movilizaciones masivas, sino de una revolución política de lo social, con sus procesos cotidianos y muchas veces silenciosos, como la creación alternativa de instituciones, relaciones sociales y subjetividades, las cuales, según Fernández-Savater, son, en último término, de las que depende la eficacia de la transformación (Fernández-Savater, 2018). Pensando en términos gramscianos, la revolución se da cuando ya está ganada. Los “momentos épicos y visibles son "puntas de iceberg", "concentrados" y "compuestos" de otras cosas, espuma que corona una ola de fondo¹²⁴. Resultantes indirectos (involuntarias, no intencionales) de luchas y cambios procesuales, cotidianos” (Fernández-Savater, 2018, p.11).

Esto implica que, a diferencia de las ideas revolucionarias modernas, este imaginario de cambio no necesita cortar con el pasado, “sino más bien aprender a recrearlo, traducirlo y resignificarlo” (Fernández-Savater, 2018, p.7). En este sentido, no se trata de una negación de lo viejo. Por eso el neólogo no se deshace de la historia del arte, reconoce en su pasado colectivo tanto lo glorioso como lo trágico. Más bien se trata de una “redefinición de la realidad (encarnada en nuevas maneras de hacer, ver y vivir) que se amplifica, expande y propaga por todas partes” (Fernández-Savater, 2018, p.11). El problema de la revolución (con minúscula) deja de ser “un problema de la organización, del método y del caudillo” (Fernández-Savater, 2018, p.12) para convertirse en un problema de creatividad social que atañe a todos los que han quedado por fuera en la división de lo sensible, arrojados al *otro lado de la línea abismal*. De ahí la importancia de un nuevo imaginario que asuma las complejidades del cambio social, de lo no lineal, de las continuidades y discontinuidades, que dé valor y visibilidad a las “transformaciones invisibles y silenciosas, intersticiales e informales, imprevisibles e involuntarias, micropolíticas y afectivas, bastardas e impuras. Imágenes en las que encontremos compañía, valor y potencia” (Fernández-Savater, 2018, p.6).

La revolución social no se remite a un antagonismo absoluto, sino que crea mundos comunes en los que los diferentes tienen que convivir en igualdad, tejiendo relaciones de

¹²³ Ehrenberg también ubica el imaginar otro mundo como condición de posibilidad para el cambio social.

¹²⁴ Leary decía que la contracultura era la cresta de la ola.

interdependencia y reciprocidad (Fernández-Savater, 2018). Se precisa entonces, según Fernández-Savater, no tanto un “sistema de imágenes” acabado y coherente, sino un *patchwork* infinito y en construcción permanente, que enriquezca el repertorio de lo posible desde “una pluralidad de tiempos y espacios, a través de una diversidad de actores y escalas” que no se tratan de unificar sino de equilibrar, que no busca resolver las contradicciones sino elaborarlas como tensiones (Fernández-Savater, 2018, p.11). Vattimo y Zabala, en su libro *Comunismo hermenéutico*, hacen una distinción entre diálogo y conversación que hace eco a lo propuesto por Fernández-Savater y puede ayudar a trasladar la idea de revolución social al componente estético de la subjetivación política. Para estos autores, el diálogo formaría parte de una metafísica liberal cuyo objetivo es distender las tensiones para desarticular los antagonismos y mantener un mundo único. La conversación, por otro lado, acepta la pluralidad y se enriquece de la diferencia, de ahí el título del libro. Se podría decir que el neólogo busca captar las potencias que ya trabajan lo real para ayudarlas a desplegarse, y con ese objetivo comienza conversaciones, o visibiliza conversaciones, o recupera conversaciones, para movilizar la voluntad y el coraje de expresar la singularidad de nuestra propia experiencia. Son procesos de re-existencia que van más allá de negar un poder, o de procesos individuales de autoconstitución, formas de sentir, de pensar, y de actuar en un mundo que se va construyendo a sí mismo a través de variadas irrupciones estéticas que le permiten estar en constante re-existir. La política de re-existencia interrumpe y crea, al mismo tiempo. Es una práctica de poder en la que hay un poder de desclasificación y un poder de creación. Crea lo común deshaciéndolo, deshace lo común y lo rehace. La distancia entre los medios y los fines desaparece en un mundo enfrentado siempre a la crisis del sentido, forzado siempre a seguir creando, a asumir su condición creadora. Se podría agregar a lo que señala Jaques Rancière, cuando escribe que “no es la incomprensión del estado de cosas existente lo que alimenta la sumisión, sino la ausencia del sentimiento positivo de una capacidad de transformación” (Rancière, 2005, p.34). No solo es la capacidad, sino la necesidad también. Como arrojarse al mar y no tener otra que nadar como se pueda.

Se puede decir que re-existir es ser y no ser lo que somos, y que estar emancipado es estar en un proceso constante de re-existencia. Esta política estética, *política literaria*, la llamaría Rancière, “disocia las apariencias de la realidad, lo que somos y lo que podemos” (Fernández-Savater, 2012, p.162). A través de “ficciones nos volvemos capaces de acciones prohibidas o imposibles para nuestra identidad, origen o condición” (Fernández-

Savater, 2012, p.162). No se trata entonces, de la reivindicación de un pedazo de pastel “sino que planteamos algunas preguntas que cuestionan la naturaleza misma del pastel” (Fernández-Savater, 2012, p.162). En este tenor, el neólogo cuestiona lo propio como frontera, como barrera excluyente, y reivindica lo impropio: compartido y transversal, de todos y de nadie. Lo común a todo aquel que se sume a la comunidad, es decir, todo aquel que quiera compartir la tarea creadora. Crea un terreno común en el que podemos dejar de ser lo que somos para crear un nosotros abierto e incluyente.

Los dispositivos de ficción que comparte el neólogo con el artista, entendidos éstos como los “dispositivos que prescinden de las relaciones establecidas entre los signos y las imágenes” (Rancière, 2005, p.72) permiten realizar tres operaciones simultáneas señaladas por Rancière y retomadas por Fernández-Savater, “crea un nombre o personaje colectivo, produce nueva realidad e interrumpe la que hay” (Fernández-Savater, 2012, p.157). El personaje colectivo que emerge de estas operaciones no es la suma de las partes “sino que es la creación de un espacio de subjetivación -esto es, de transformación de los lenguajes, las percepciones y los comportamientos- que simplemente no existía antes” (Fernández-Savater, 2012, p.157). Se redefine así el mapa de lo posible, mostrando paisajes inéditos y abriendo múltiples caminos.

Durante el conflicto estudiantil del '68 surgieron diversas prácticas estéticas que alimentaban el imaginario de los estudiantes y los llenaban de pasión por la utopía. “La literatura, la música y las artes plásticas -más algunos documentales y la película de Fons- producidas a lo largo del conflicto y en años posteriores, consiguieron diálogos directos con la sociedad que llegaron a incidir en el comportamiento de la nación” (Ehrenberg, 2011, p.198). Ehrenberg estuvo muy involucrado con el movimiento artístico que enriqueció el movimiento político, especialmente en la gráfica y la difusión editorial. Su reconocida participación lo llevó a salir del país cuando se intensificó la represión. Sin embargo, según él, lo que produjo el '68 tuvo un impacto menor comparado con lo sucedido con el temblor del '85, en especial en el “México Profundo”¹²⁵ (Ehrenberg, 2011). Esto a pesar del proceso de “expropiación” llevado a cabo desde el Estado, el cual tuvo como momento emblemático, el “exilio” de la Escuela Nacional de Artes Plásticas a una zona privilegiada de la ciudad, cerca de Xochimilco, donde la movilidad se

¹²⁵ El Pueblo de México.

complicaba para los estudiantes que dependían del transporte público. Esto generó un cambio radical, enajenando a los alumnos de escasos recursos.

Conclusión:

La contracultura es un fenómeno harto complejo. Escapa a las caracterizaciones fáciles y juicios simplistas, haciéndonos reconsiderar concepciones profundamente arraigadas sobre lo político y el cambio social. Responde a un imperativo vitalista en el que el goce y la revolución son el mismo movimiento. En una sociedad que antepone la producción y la acumulación al disfrute de la vida, cualquier actividad inútil, cualquier tiempo (realmente) libre¹²⁶, es una trasgresión al sistema. No se trataba, pues, de un tema de distribución del valor producido o de la propiedad privada, sino de algo más amplio, algo que lo incluye, al igual que incluye la caída del patriarcado y de cualquier forma de racismo: la posibilidad de disfrutar la vida, de disfrutarse unos a otros. Esto implica recuperar la creatividad, la capacidad de re-existir, de crear un nuevo mundo con nuevos sujetos; y, por lo tanto, implica el escape del control.

¹²⁶ No un tiempo destinado al espectáculo y al consumo.

En este sentido, los trabajos -tanto escriturales como plásticos- de William Burroughs permiten un acercamiento al poder que escapa a las definiciones simplistas que contaminan el pensamiento político de aquellos que pretenden instaurar un nuevo orden, pero sin ejercer el poder. Esta sería una lectura de OGU, en la que el poder tiene una naturaleza unilineal, inherentemente negativa y destructora. Sin embargo, al ubicar lo múltiple como naturaleza de todo fenómeno, el poder se despliega en diferentes direcciones, siendo un elemento fundamental tanto en el acto de crear un Universo Único, como en la creación del Pluriverso. También muestra, al igual que autores como Foucault o Negri, que uno “nace en el poder” (Foucault, 2015; Negri, 2000). Uno no existe si no pasa por un proceso de subjetivación mediado por relaciones de poder. Éste es necesario para la creación de cualquier nombre, identidad, o subjetividad. Entonces no se trata de resistir al poder, o escapar de él, sino de apropiarse del poder de autoconstituirse, es decir, tomar el control de los dispositivos de subjetivación, tanto psíquicos como materiales. Cuando Burroughs escribe sobre la máquina que reproduce las grabaciones, la forma de contrarrestar el control no es destruyendo la máquina o ignorándola, sino alimentándola con un contenido caótico, desestructurando su proceso de reproducción, abriendo espacios para la fuga¹²⁷.

Sin embargo, como ya se ha mencionado, la contracultura no era una propuesta de un nuevo orden. En todo caso es un paso necesario, ya sea en la biografía de personajes que se integraron a otros movimientos sociales, como Ehrenberg a la causa socialista, o Gary Snyder al movimiento ambientalista, o que buscaron ampliar el alcance contracultural para convertirlo en hegemónico (Leary); o en la historia de movimientos sociales más amplios como la red de comunas en España. En este tenor, se puede decir que la contracultura alimentó a diferentes movimientos sociales, pero que, en su naturaleza, era distinta éstos. Aunque implicaba la reivindicación de la sinrazón, de lo estético, de la comunidad, del deseo, entre otras cosas, lo hacía mediante la creación de espacios que escapaban al control. Es decir, su re-existencia consistía en la creación de un mundo *subterráneo* desde donde agrietar el sistema mediante la u-vía. Un vivir como si ya se fuera libre (Dezcallar, 1984). No había relación con el Estado, no había propuestas de ley -aparte

¹²⁷ Ejemplos de personajes que entendieron la importancia de apoderarse de las estructuras políticas, incluyendo las estatales, fueron Timothy Leary y Felipe Ehrenberg, quienes buscaron puestos de elección popular, el primero como gobernador de California, y el segundo como delegado de Coyoacán, en la Ciudad de México.

de la legalización, claro, cuyo objetivo era librarse a la represión policial¹²⁸-, no había partidos -al menos no en serio, pues existió el Youth International Party, una sátira de los partidos reales-. Simplemente había que vivir libremente como se pudiera. Esta falta de agenda política ha sido ampliamente criticada, especialmente desde la izquierda, sin tener en cuenta que el objetivo nunca fue ganar una revolución a toda costa, sino vivir de acuerdo con sus deseos. Ninguna revolución que prometiera una utopía a cambio de sacrificar el presente era digna de ser llevada cabo.

Este abandono del paradigma tradicional de Revolución puede ser ejemplificado en la biografía de Parménides García Saldaña. Quien después de ser un ferviente marxista, descubre que los partidos de izquierda también reproducían formas de control que limitaban el goce de la vida. Por eso se aleja de Marx, aunque éste nunca deja de ser un referente en sus críticas a la contracultura. La acusa de ser una revolución burguesa más y reniega de la comercialización del movimiento (Saldaña, 2014). Sin embargo, no se aleja de la contracultura, al contrario, profundiza mediante trabajos como *La ruta de la onda*, con el objetivo de influir en el desarrollo del movimiento *ondero*. En este texto, se aprecian las tensiones y contradicciones que configuran la contracultura. Por un lado, se busca la liberación sexual, pero por el otro el mercado ofrece el “cock rock” de Mick Jagger. Por un lado, se critica el individualismo, pero por el otro las comunas colapsan por falta de compromiso colectivo. Por un lado, se busca ser singular, pero por el otro se consumen subjetividades de mercado. Pero qué congruencia se le puede exigir a jóvenes que en su mayoría no pasaban de los veinte tres años, habiendo jóvenes participando desde los doce años (Urteaga, 2011). Esa rebeldía espontánea tenía muy claro contra qué se rebelaba, pero no tanto las alternativas. Pareciera que se respondía a un desequilibrio entre las fuerzas reguladoras y las fuerzas emancipadoras de la modernidad, en la que el exceso de las primeras desató una respuesta intensa de las segundas. Casi como si se tratara de un equilibrio natural en proceso de restablecerse. Faltaba dirección en los jóvenes bohemios, pero no el impulso emancipador.

Como señala Graeber, las ontologías de la violencia presentan grandes obstáculos para cualquier proceso de creatividad social, no solo en sus respuestas específicas a los

¹²⁸ Aunque existen, desde hace décadas, personas del movimiento contracultural organizadas para conseguir la legalización de los sicodélicos y el respeto de los derechos de los consumidores, es quizás la respuesta de Felipe Ehrenberg a Carlos Martínez Rentería (otro ícono de la contracultura) la caracteriza el verdadero espíritu contracultural: “Allá en Tepito nunca tuve problema alguno en lo más mínimo. Todo mundo fuma mota. Ni siquiera se platica su legislación, tú vas caminando por la calle, prendes tu chubi y punto y aparte.” ()

movimientos sociales, sino en sus estructuras mismas. El liberalismo impone su individualización radical y su noción de libertad mediante el antagonismo público-privado, ocultando la dimensión comunitaria, por lo que la solidaridad queda reducida a un contrato entre individuos aislados. Esta invisibilización se reproduce en todas las instituciones del Estado¹²⁹ y el discurso que los sostiene. No es de extrañarse que muchos de los jóvenes rebeldes hayan caído en nichos de mercado disfrazados de espacios de libertad. A pesar de esto, el deseo de un nuevo mundo impulsó procesos de creatividad social que sí cuestionaban los fundamentos del sistema liberal, apelando a la recuperación de la comunidad, a formas de democracia participativa y formas de economía solidaria. En este sentido, la propuesta de Roberto Esposito se vuelve fundamental para analizar los procesos de subjetivación contraculturales pues, mientras unos caen en procesos autoinmunes que anulan la posibilidad de la comunidad, otros apuntan a recuperar el equilibrio dialéctico entre *communitas*¹³⁰ e *immunitas*.

Con esto en cuenta, se puede decir que el mayor peligro para la contracultura era, y sigue siendo, la individualización narcisista, la aniquilación del otro, quien se convierte en límite y riesgo para la libertad. Ese es el momento de ignorancia, el momento en que el otro, o lo otro, no es más que el escenario de nuestra existencia, un objeto-frontera, o peor, un objeto-sintiente para satisfacer nuestro sadismo. Este mismo individualismo es el que deriva en la sicodelosis, eliminando cualquier elemento transformador en el consumo de psicodélicos. Es el mismo que hace del consumo una práctica identitaria. Es por eso que se vuelve fundamental el análisis del trabajo de Felipe Ehrenberg, pues en su conceptualización sobre el *neólogo*, se encuentran las claves para enfrentar los mecanismos individualizadores de la ontología de la violencia de OGU.

Ehrenberg formó parte de la farándula contracultural desde el comienzo. Estuvo en el círculo de los primeros beatniks, fumando marihuana y asistiendo a fiestas con orgías (aunque según él no participaba, sino que se iba con los demás marihuanos a fumar en otra parte), fue distribuidor de cannabis para la diplomacia en mexicana en Gran Bretaña (Ponce 2017). Sin embargo, a diferencia de otros miembros de la contracultura, su gran compromiso con las causas populares llevó su arte a cumplir una función comunitaria. Para él no había antagonismo entre el libre desarrollo de su singularidad y la construcción de comunidad. Al contrario, mediante la figura del *neólogo* armonizó sus procesos de re-

¹²⁹ Estado en el sentido gramsciano.

¹³⁰ Muchos pensadores y políticos de izquierda están apuntando a la necesidad de recuperar la dimensión comunitaria como espacio de resistencia contra los embates del Estado-Mercado.

existencia con los de la comunidad, generando así un nuevo sentido común estético-político-comunitario-contracultural desde el cual escapar a los dispositivos de control y comenzar procesos de subjetivación autónomos. En este sentido, Ehrenberg rescata la respuesta de diferentes figuras y miembros de la contracultura ante las secuelas del temblor de 1985 en la Ciudad de México. El temblor más destructivo de la historia del país. En ese momento de irrupción de lo real, la comunidad contracultural se descubrió implicada en los procesos de rescate y reconstrucción, utilizando sus diferentes habilidades literarias, musicales, plásticas, etc., para fortalecer la acción comunitaria. Logrando generar prácticas y colectivos que se mantiene hasta la fecha, especialmente en Tepito, donde participó Felipe Ehrenberg (Ehrenberg, 2011). Este fue uno de los momentos que definieron al pueblo, a la *banda*¹³¹, al nosotros que formaría parte de la resistencia urbana al neoliberalismo.

Pero. ¿por qué enfatizar el trabajo de Ehrenberg en el cierre de la tesis? Porque mediante su hacer estético se abre al otro, e invita a que los otros hagan lo mismo. Esta apertura es la madre de la creatividad social. El pensamiento narcisista es tautológico, solo la alteridad radical puede tener el impacto necesario para romper con las estructuras del pensamiento individual. Como señala Lévinas: es el otro el que nos salva de nuestra condición narcisista (Lévinas, 2002). Es en la apertura al otro donde radica la posibilidad de re-existir como sociedad. Y es en el trabajo estético del *neólogo* donde la contracultura se implica en esta apertura.

En conclusión. La contracultura debe de retomar su lugar como práctica estética que alimentaba el espíritu subversivo de los diferentes movimientos sociales de sesentas, setentas, e incluso algunos de los ochenta, y funcionar nuevamente como amalgama social, como experiencia estética compartida de la que se emerja lo común, y con ello la comunidad. Hace falta una contracultura que permita articular los diferentes movimientos sociales mediante el goce compartido, mediante la carnavalización de la praxis política. Haciendo que nos tomemos menos en serio y que prioricemos los vínculos afectivos y los intereses comunes sobre los objetivos individuales y la libertad negativa. Solo así la contracultura mantendrá su potencial transformador.

¹³¹ “Banda” es utilizado para describir alguien que es solidario, alguien con quien se cuenta. Si alguien es *banda* es porque se puede contar con él. Tiene connotaciones populares y contraculturales. Alguien *banda* en los ochenta era quien habitaba los barrios populares, escuchando rock y fumando marihuana, pero que además era solidario con su gente.

BIBLIOGRAFÍA

Achinte, A. (2009) Artistas indígenas y afrocolombianas: Entre las memorias y cosmovisiones estéticas de la resistencia. En W. Mignolo y Z. Palermo (Eds.), *Arte y estética en la encrucijada descolonial* (pp. 83-112). Buenos Aires: Del Signo.

Adler, V. (2014) La antropofagia como actitud: en las vanguardias, en el tropicalismo y en la literatura periférica. *Cuadernos de literatura*, 8(35), pp. 132-149.

Agustín, J. (1996) *La contracultura en México*. Ciudad de México: Penguin Random House Grupo Editorial.

Alpert, R., Metzner, P. y Leary, T. (2000) *The Psychedelic Experience: A Manual Base on the Tibetan Book of the Dead*. Nueva York: Citadel Underground.

Agamben, G. (2014) *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.

Aguirre, I. (2016) Parménides García Saldaña en la escritura pública del rock en México post-68. *Romance Notes*, 56(1), pp.107-117.

Ángeles, R. (2007) Una de Parménides García Saldaña. *Pastoverde08*, p.1

Aragón, K. (2018, 9 de octubre) Revolucionó la literatura, pero hoy está en el olvido. *El Universal*, p.1.

Arredondo, V. y García, C. (2009) *Ediciones y libro de autor en Monterrey. Historia, documentación y registro. Primera revisión*. Recuperado en https://issuu.com/librodeartista/docs/ediciones_y_libros_de_autor_en_mty_-_final el 10 de diciembre de 2020.

Ávila, S. (2018) Felipe Ehrenberg se comió el mundo a bocanadas. Pájaro Tunero. Recuperado en <https://parajetunero.blogspot.com/2018/05/felipe-ehrenberg-se-comio-el-mundo.html> el 20 de enero de 2021

Berardi, F. (2017) *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja negra.

Blanchot, M. (1973) *La ausencia de libro. Nietzsche y la escritura fragmentaria*. Buenos Aires: Ediciones Calden.

Bolívar, C. (2017) Felipe Ehrenberg: organización colectiva en el sismo de 1985. Portavoz. Recuperado en <http://portavoz.tv/felipe-ehrenberg-organizacion-colectiva-en-el-sismo-de-1985/> el 20 de enero de 2021.

Bolton, M. (2010) Get Off the Point: Deconstructing Context in the Novels of William S. Burroughs. *Journal of Narrative Theory*, Volume, 40(1), Winter 2010, pp. 53-79.

Braidotti, R. (2015) *Lo posthumano*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Burroughs, W. (1961) Operation Soft Machine/Cut, *Outsider*, 1, pp. 74–77.

Burroughs, W. (1987) *The Western Lands*. Nueva York: Viking Penguin.

Burroughs, W. (1996) *El almuerzo desnudo*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Burroughs, W. (2005) *The Electronic Revolution*. ubu.com: Ubuclassics. Recuperado en https://www.ubu.com/historical/burroughs/electronic_revolution.pdf el 11 de febrero de 2020.

Burroughs, W. (2018) *Yonqui*. Ciudad de México: Editorial Anagrama y Editorial Océano de México.

Butler, J. (1997) *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Stanford: Stanford University Press.

Cabrera, M. (2014) Mapeando los estudios visuales en América Latina: puntos de partida , anclajes institucionales e iniciativas. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), pp. 9-20

Campuzano, J. [CEPE Videos] (2021) *Ciclo de Conferencias: El Arte Mexicano. La generación de la ruptura*. Juan Carlos Campuzano. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=KptEnID_YP4&list=LL&index=1

Canclini, N. (2014) A qué llamamos estética y de qué necesitamos emanciparnos. En Botey, M. y Medina, C. (coord.) *Estética y emancipación. Fantasma, fetiche, fantasmagoría*. Ciudad de México: Siglo XXI, pp. 267-282.

Castro-Gómez, S. (2005) *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Castro-Gómez, S. (2007) Michel Foucault y la colonialidad del poder. *Tabula Rasa*, 6, pp. 153-172.

Castro-Gómez, S. (2010) *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Pontificia Universidad Javeriana-Instituto Pensar; Universidad Santo Tomás de Aquino.

Castro-Gómez, S. (2015) *Revoluciones sin sujeto. Slavoj Žižek y la crítica del historicismo posmoderno*. Ciudad de México, México: Edicionesakal.

Castoriadis, C. (2003) Transformación social y creación cultural. *Comunicación. Estudios Venezolanos de Comunicación*, (81), pp.1-9.

Cisneros, C. (2000) Jóvenes ciudadanos: ¿realidad o ficción? En G. Medina (Comp.) *Aproximaciones a la diversidad juvenil*. (p.61-78) Ciudad de México: Colegio de México.

Comité Invisible (2007) *La insurrección que llega*. Tenerife: Melusina.

Connelly, F. (2015) *Lo grotesco en el arte la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid: Machado Libros.

Coronil, F. (1999) Más allá del occidentalismo: hacia categorías geohistóricas no-imperialistas. *Casa de las Américas*, 39(214), pp. 121-146

Costales, D. (2015) Voz y polifonía en *Pasto Verde* de Parménides García Saldaña. *Káñina, Revista de Artes y Letras* (2), pp. 25-40.

Cybernetic Culture Research Unit (2004) Lemurian Time War. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 274-291). Londres: Pluto Books.

Cybernetic Culture Research Unit (2015) *Ccru Writings 1997-2003*. Time Spiral Press.

De Certeau, M. (2000) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

Debord, G. (2007) *La sociedad del espectáculo*. Santa Fé: Kolectivo Editorial “Último Recurso”.

Deleuze, G. (1995) Deseo y placer. *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura Barcelona*, 23, pp. 3-17.

Deleuze, G. (1999) *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.

Deleuze, G. (2005) *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-textos

Desautels, E. (2004) Totally Wired: Prepare Your Affidavits of Explanation. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 116-131). Londres: Pluto Books.

Dewey, J. (2008) *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Dezcallar, R. (1984) Contracultura y tradición cultural. *Revista de estudios políticos Nueva Época*, (37), pp.209-237.

Diéguez, I. (2009) Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. *Archivo Artea*. Recuperado en

<http://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/> el 10 de diciembre de 2020

El arte experimental de Felipe Ehrenberg (2013). Nación. Recuperado en <https://www.nacion.com/viva/cultura/el-arte-experimental-de-felipe-ehrenberg/WUGMTETPTJFSXKURFGJ3A62KZA/story/>.

Encarnación-Pinedo (2016) Utopia in Progress in di Prima's Revolutionary Letters. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 18(5), pp. 1-8.

Enns, A. (2004) Burroughs's Writing Machines. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 95-115). Londres: Pluto Books.

Ehrenberg, F. (27-29 de enero del 2011) *La imaginación estética frente al caos*. Teoría y práctica de la catástrofe, Ciudad de México.

Esposito, R. (2012) Inmunidad, comunidad, biopolítica. *Las Torres de Lucca* (9), pp. 101-114.

Federici, Silvia. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.

Fernández-Savater (2012) Política literal y política literaria (sobre ficciones políticas y 15M). *eldiario.es*. Recuperado de https://www.eldiario.es/interferencias/ficcion-politica-15-M_6_71452864.html el 5 de octubre de 2018.

Fernández-Savater (2018, 24 de febrero) Reimaginar la revolución. *Rebelión*. Recuperado de <https://www.rebelion.org/noticia.php?id=238285>

Feixa, C. (1999) *De jóvenes, bandas y tribus. Antropología de la juventud*. Barcelona: Editorial Ariel.

Fisgativa, S. (2007) Entre Mallarmé y Blanchot: La experiencia de la escritura. *Neutral*, 4, pp. 1-18

Fornari, R. (2004) A Camera on Violence: Reality and Fiction in Blade Runner, a Movie. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 241-257). Londres: Pluto Books.

Foucault, M. (1979) *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.

Foucault, M. (1984) Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), pp. 1-6

Foucault, M. (1998) *Historia de la locura en la época clásica I*. Bogotá: Fondo de Cultura.

Foucault, M. (1998a) *Historia de la locura en la época clásica II*. Bogotá: Fondo de Cultura.

Foucault, M. (1998b) *Historia de la locura en la época clásica III*. Bogotá: Fondo de Cultura.

Foucault, M. (2007) *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2015) *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Ciudad de México, Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2016) *El origen de la hermenéutica de sí: Conferencias de Dartmouth*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.

García, D. (2007) El sensus communis gadameriano, concepto base para el humanismo. Acercamientos y coincidencias con G.-H. Vico. En *Gadamer y las*

Humanidades, Volumen II. Filosofía, Historia, Ciencias Sociales. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 107-122.

García, A. y Sánchez, A. (2011) *Drogas, sociedad y educación.* Murcia: Universidad de Murcia.

Garcés, M. (2011) La honestidad con lo real. en Álvaro de los Ángeles (ed). Valencia, España: Sala Parpalló.

García, M. (2014) Los territorios de los otros: memoria y heterotopía. *Cuicuilco*, (61), pp. 333-352.

Ginsberg, A. (2006) *Aullido y otros poemas.* Ciudad de México: Laberinto Ediciones.

Giraldo, R. (2006) Poder y resistencia en Michel Foucault. *Tabula Rasa*, 4, pp. 103-122.

Glantz, M. (1976) La onda diez años después: ¿epitafio o revalorización? *Texto Crítico* (5), pp. 88-102.

Goldsmith, K. (2014) *Escritura no-creativa.* Ciudad de México; Oaxaca de Juárez: Tumbona Ediciones; Sur+ Ediciones.

González, J. (2011) Parménides García Saldaña: Like a Rolling Stones. *Filología y Lingüística*, 37(2), pp.43-53.

Graeber, D. (2001) *Toward an Anthropological Theory of Value. The False Coin of Our Dreams.* Nueva York: PALGRAVE.

Graeber, D. (2011). *Fragmtentos de antropología anarquista.* Bilbao: Virus Editorial.

Graeber, D. (2021) Revolución al revés (o sobre el conflicto entre las ontologías políticas de la violencia y las ontologías políticas de la imaginación). *Revista colombiana de antropología*, 57(1), pp.191-212

Gramsci, A. (2009) *La política y el Estado moderno*. España: Diario Público.

Guattari, F. (1996) *Caosmosis*. Buenos Aires: Ediciones Manantial

Guattari, F. y Rolnik, S. (2005) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid, España: Traficantes de sueños.

Hall, S. (1968) *The hippies: An American "Moment"*. Birmingham: University of Birmingham

Hardt, M. y Negri, A. (2000) *Imperio*. Massachussets: Harvard University.

Harris, O. (2004) Cutting up Politics. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 175-202). Londres: Pluto Books.

Hernández, L. (2000) Las malas palabras como paradojas. La transgresión de la normatividad social y la ética en los jóvenes. En Medina, G. (Comp.) *Aproximaciones a la diversidad juvenil*. Ciudad de México: Colegio de México.

Herrera, D. (2014) Vida y caída de Parménides. De la posibilidad dialéctica entre Marx y los Rolling. *Replicante*, p.1

Hibbard, A. (2004) Shift Coordinate Points: William S. Burroughs and Contemporary Theory. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 13-28). Londres: Pluto Books.

Hume, K. (1999) William S. Burroughs's Phantasmic Geography. *Contemporary Literature*, 40(1), pp. 111-135.

Jankelevitch, W. (1982) *La ironía*. Madrid, España: Taurus.

Johnson, P. (2012) History of the Concept of Heretopia. *Heterotopian studies*, pp. 1-13

Keomany, M. (2016) Burroughs's Postcolonial Visions in The Yage Letters. *Comparative Literature and Culture*, 5(18), pp. 1-8.

Lafuente, J. (2015) La eterna imaginación de un neólogo. El País. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428597771_764451.html

Leary, T. (1994) *Chaos and Cyberculture*. Berkley: Ronin Publishing.

Lévinas, E. (2002) *Totalidad e infinito. Ensayos sobre la exterioridad*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Llevadot, L. (2008) El estatuto de la ficción en Nietzsche y Foucault. *Convivium*, 21, pp. 71-82.

Longhi, J. (2004) Excursus: Burroughs, Dada and Surrealism. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 87-94). Londres: Pluto Books.

Luna-Fabritius, A. (2015) Modernidad y drogas desde una perspectiva histórica. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 225, pp. 21-44

Maldonado-Torres, N. (2017). El arte como territorio de re-existencia: una aproximación decolonial. En *Iberoamérica Social: revista-red de estudios sociales VIII*, pp. 26 - 28.

Mandoki, K. (2006). *Estética de lo cotidiano y juegos de la cultura. Prosaica I*. Madrid: Siglo XXI editores.

Marcial, R. (2010) Expresiones juveniles en el México contemporáneo. Una historia de las disidencias culturales juveniles. En Reguillo, R. (coord.), *Los jóvenes en México*. (p.15-51). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económico.

Marroquín, E. (1975) *La contracultura como protesta*. Ciudad de México: Editorial Joaquín Moritz.

Martínez, S. (2017) Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen. *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes*, 4, pp. 257-271. DOI 10.7203/LAOCOONTE.4.11142.

McDaniel, D. (2004) New World Ordure: Burroughs, Globalization and the Grotesque. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 132-145). Londres: Pluto Books.

McKenna, T. (1994) *La nueva conciencia psicodélica. De las alucinaciones a la realidad virtual*. Buenos Aires: Grupo Editorial Planeta.

Mignolo, W. (2015) *Habitar la frontera. Sentir y pensar la descolonialidad (Antología, 1999-2014)*. Barcelona: CIDOB.

Morelye, J. (2004) Speculating Freedom: Addiction, Control and Rescriptive Subjectivity in the Work of William S. Burroughs. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 74-86). Londres: Pluto Books.

Muere el artista plástico Felipe Ehrenberg a los 73 años (2017). Excelsior. Recuperado en <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2017/05/15/1163675> el 20 de enero de 2021.

Murphy, T. (2004) Exposing the Reality Film: William S. Burroughs Among the Situationists. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 29-57). Londres: Pluto Books.

Nietzsche, F. (2002) *Consideraciones Intempestivas*. Buenos Aires: Alianza.

Oliva, J. (2018) “Pasto Verde”, la legalización de Parménides García Saldaña. *El País*, p.1.

Olmedo, C. (2017) Didácticas de la liberación: El artista latinoamericano, su colonialidad y proyecto emancipatorio en el proyecto de Luis Camnitzer. *Alzaprima*, (10), pp. 10-23.

Pardilla, N. (2017) Un modelo para la vida/ Felipe Ehrenberg (1943-2017). Horizontal. Recuperado de <https://horizontal.mx/un-modelo-para-la-vida-felipe-ehrenberg-1943-2017/>

Parménides García Saldaña, un psiconauta ciudadano en onda. Recuperado en <https://mxcity.mx/2015/03/parmenides-garcia-saldana-un-psiconauta-ciudadino-en-onda/>

Pérez, J. (2009) Las transformaciones en las edades sociales. Escuela y mercados de trabajo. En Reguillo, R. (coord.), *Los jóvenes en México*. (pp. 52-89). Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica.

Pérez, J. (2018) Después de todo, nena, no se me acabó el buen humor: “El Parme”. *Yaconic*, p.1.

Ponce, R. (2017) Felipe Ehrenberg (1943-2017): “Conversaciones pachecas”. *Proceso*, p.1.

Ramos-Yzquierdo (12 de marzo al 23 de mayo de 2015) *Felipe Ehrenberg 67//15*.
Galería Freijo, Madrid.

Raffin, M. (2008) El pensamiento de Gilles Deleuze y Michel Foucault en cuestión.
Lecciones y Ensayos, 85, pp. 17-44.

Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires. Manantial.

Reina-Gutiérrez, G. (2014) William Burroughs: aproximaciones a una estética de la adicción. *Cultura y Droga*, 19 (21), pp. 87-103. DOI: 10.17151/cult.drog.2014.19.21.5.

Reith, G. (2004) Consumption and its discontents: addiction, identity and the problems of freedom. *The British Journal of Sociology*, 55 (2).

Restrepo, E. y Rojas, A. (2010) *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán: Editorial Universidad del Cauca.

Ríos, C. (2016) Re-existencia: la dimensión política de la estética de la existencia. En *El banquete de los dioses*, 3(5), pp. 221-252.

Roberts, R. (2004) The High Priest and the Great Beast at The Place of Dead Roads. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 225-240). Londres: Pluto Books.

Romaní, O., Sepúlveda, M. (2005) Estilos juveniles, contracultura y política. En *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 4(11), pp.1-16.

Roszak, T. (1981) *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kaidós.

Sabogal, M. (2013) Subjetividades Caníbales El pensamiento en perspectiva. *Cuadrantephi*, 26-27, pp. 1-14

Saldaña, P. (2014) *En la ruta de la onda*. Ciudad de México: Jus.

Santos, B. (1998) *De la mano de Alicia. Lo social y lo político en la posmodernidad*. Bogotá: Cortez Editora.

Santos, B. (2000) *Crítica de la razón indolente*. Bilbao: Editorial Desclée Brouwer.

Santos, B. (2010) *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Trilce.

Santos, B. (2021) *Nuestra América. Reinventando un paradigma subalterno de reconocimiento y redistribución*. Recuperado en http://www.boaventuradesousasantos.pt/documentos/Nuestra%20America_2001_Chiapas_12.pdf el 23 de marzo del 2021.

Schneiderman, D. (2004) Nothing Hear Now but the Recordings: Burroughs's 'Double Resonance'. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 146-160). Londres: Pluto Books.

Schneiderman, D. y Walsh, P. (2004) Introduction: Millions of People Reading the Same Words. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 1-12). Londres: Pluto Books.

Sissa, G. (2000) *El placer y el mal. Filosofía de la droga*. Barcelona: Ediciones Península.

Streip, K. (2004) William S. Burroughs, Laughter and the Avant-Garde. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 258-273). Londres: Pluto Books.

Suver, S. (2017) Interzone's a Riot: William S. Burroughs and Writing the MoVázquezn Revolution. *Journal of Transnational American Studies*, 8(1), pp. 1-22.

Toledo, L. (2019) Las comunas, "laboratorios" utópicos de la primera juventud posfranquista. En Moreno, M. (coord.) y Fernández, R. y Gutiérrez, R. (eds.) *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates: XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 94-105.

Torres, S. (2018) Deleuze: el deseo como principio de lo social. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, 23(80), pp. 1-12

Topinka, R. (2010) Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Spaces. *Foucault Studies*, (9), pp. 54-70.

Universidad Nacional Autónoma de México. [redtvIES] (18 de agosto de 2015). *Naturaleza quieta: Felipe Ehrenberg, Universidad Nacional Autónoma de México*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ui41xrSNgyo>

Urteaga, M. (2011) *La construcción juvenil de la realidad. Jóvenes mexicanos contemporáneos*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor.

Vásquez, A. (2006) El giro estético de la epistemología. La ficción como conocimiento, subjetividad y texto. *Aisthesis*, 40, pp. 45-61.

Vásquez, A. (2009) Sloterdijk, Agamben y Nietzsche: biopolítica, posthumanismo y biopoder. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 23, pp. 1-12

Vásquez, A. (2010) William Burroughs: literatura ectoplasmoide y mutaciones antropológicas. Del virus del lenguaje a la psicotopografía del texto. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 26, pp. 1-15

Vásquez, A. (2014) William Burroughs y Jaques Derrida; literatura parasitaria y cultura replicante: del virus del lenguaje a la psicotopografía del texto. *Revista de psicoanálisis, teoría crítica y cultura. Errancia*, pp. 1-21. Recuperado en http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v9/litorales_9.html el 24 de Agosto de 2019.

Vattimo, G, y Zabala, S (2012) *Comunismo hermenéutico: de Heidegger a Marx*. Barcelona: Herder Editorial.

Vernon, J. (2004) The Map and the Machine. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 203-224). Londres: Pluto Books.

Viveiros, E. (2010) *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología posestructural*. Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.

Walsh, P. (2004) Reactivating the Dialectic of Enlightenment: Burroughs as Critical Theorist. En D. Schneiderman and P. Walsh (Eds.), *Retaking the Universe* (pp. 58-73). Londres: Pluto Books.

Weil, S. (1937) Meditación sobre la obediencia y la libertad. Recuperado en <https://www.grupotortuga.com/Meditacion-sobre-la-obediencia-y> el 21 de Noviembre de 2018.

Wong, R. (2013) El rey criollo- Parménides García Saldaña. *El Anaquel*, p.1. [El rey criollo - Parménides García Saldaña - El Anaquel | Blog Literario \(el-anaquel.com\)](http://el-anaquel.com)

Yébenes, Z. (2007) El caso Maurice Blanchot: negatividad, muerte y errancia del lenguaje. *Tópicos del Seminario*, 18, pp. 113-137.

Zizek, Z. (2005) *El acoso de las fantasías*. Madrid: Siglo XXI.

Zolov, E. (1999) *Refried Elvis. The Rise of the Mexican Counterculture*. Berkley: University of California Press.

Zúñiga, A. (2006) Felipe Ehrenberg, neólogo. “En la Rosa de los Vientos” (Quinta Bienal Do Mercosur). *Escáner cultural*. Recuperado en <http://www.escaner.cl/escaner80/mutaciones.html> el 20 de enero de 2021.



Luis Arturo Torres Rojo