



**Cristina Pósleman**  
*Universidad Nacional de San Juan*

## **Posdata sobre la imagen endeudada. Un homenaje a Deleuze, en el centenario de su nacimiento**

## **A Postscript on the Indebted Image. A Tribute to Deleuze on the Centenary of his Birth**

### **Resumen**

Este ensayo se origina en la sensación de sobrecarga y desorientación que nos generan las imágenes digitales omnipresentes en nuestras pantallas. Siguiendo a Hito Steyerl y a Deleuze y Guattari, propone concebir las imágenes como nodos complejos distribuidos en redes tecnológicas, políticas y económicas. Explora cómo la lógica algorítmica transforma la percepción, diluyendo la singularidad y sometiendo las imágenes a una deuda trascendental. Considera que esta condición, exacerbada en los sures digitales por la colonialidad del poder, constituye el sustento de las lógicas relacionales convirtiendo la interacción en monetización. Finalmente, el enfoque propone, siguiendo a Moten y Harney, explorar criterios de pesquisa de imágenes que, pese a su endeudamiento, generen discontinuidad y resistencia, visibilizando su precariedad como fuente de potencia y desafiando la homologación algorítmica.

### **Palabras claves**

*Algoritmos, Deuda, Homologación, Dicontinuidad.*

### **Abstract**

This essay originates from the feeling of overload and disorientation that the omnipresent digital images on our screens generate in us. Following Hito Steyerl and Deleuze and Guattari, it proposes conceiving images as complex nodes distributed in technological, political, and economic networks. It explores how algorithmic logic transforms perception, diluting singularity and subjecting images to a transcendental debt. It considers that this condition, exacerbated in the digital south by the coloniality of power, constitutes the foundation of

relational logics, transforming interaction into monetization. Finally, the approach proposes, following Moten and Harney, exploring image research criteria that, despite their indebtedness, generate discontinuity and resistance, making their precariousness visible as a source of power and challenging algorithmic homologation.

#### Keywords

*Images, Algorithms, Debt, Homologation, Discontinuity.*

## Qué imágenes

Si algún gadget visor omniabarcante físgoneara en nuestras pantallas, se percataría de que están pobladas de una cantidad sorprendente de páginas abiertas. Advertiría además que todas, o casi todas, contienen imágenes. Este ensayo habla de ellas, de las que nos vienen al encuentro a diario, de las que nos apabullan, de las que nos provocan al final del día el vértigo de hallarnos en ausencia casi absoluta de una brújula perceptual para procesarlas. Este ensayo se ocupa de esas imágenes, una vez que nos atraviesa una sensación de que todas nos producen el mismo efecto mientras flotan persistentemente sobre el manto retráctil del universo de la digitalidad. Emulo la pregunta deleuziana: ¿Qué ha pasado con ellas?<sup>1</sup>

En torno a nuestras pantallas, nuestros escritorios están atiborrados de libros apilados. De vez en cuando abrimos uno. Lo abrimos en actitud de evocación de la Biblioteca de Alejandría. Hasta nuestra gestualidad se ve amenazada por un filtro. En la pantalla, no deja de atraernos otra manera de mirarnos de las imágenes repartidas por las páginas abiertas. Y nos parece que deberíamos pensarlas como elementos de algo muy distinto a un ecosistema cognitivo. Presentimos, en cambio, que cabría asumirlas como algo de lo que nuestras vidas se han hecho dependientes. Siglos de hermenéutica ven amenazada su pertinencia. Y aunque ya hay mucho

---

<sup>1</sup> En *Mil Mesetas* (2004), Deleuze y Guattari abordan la pregunta “¿Qué ha pasado?” no como una búsqueda de un evento singular o una causa originaria, sino como una indagación sobre las fuerzas que convergen para producir una situación o estado de cosas. Se interesan en cómo se han configurado nuevas realidades y cómo se han deshecho otras, siempre en un proceso de devenir constante (Deleuze y Guattari *Mil Mesetas* 2004, 197).



investigado sobre la sensación que nos atraviesa frente a nuestros monitores, el archivo no parece poder resistir a las preguntas que la imagen suscita día a día. Por esto me parece importante pensarla y pensar este escenario.

### **Estado de la conversación**

Para comenzar nuestra exploración, propongo enfocarnos en la imagen siguiendo a Hito Steyerl, artista visual, realizadora cinematográfica, documentalista y ensayista alemana. Los textos de Steyerl, no solo analizan críticamente la consistencia, producción y distribución de las imágenes en un contexto de expansión capitalista, sino que también informan directamente las decisiones estéticas y narrativas de sus videoinstalaciones. En su libro *Los condenados de la pantalla* (2014), trasunta la idea de que la imagen es un nodo complejo en una red de tecnologías, economías y relaciones sociales. El interés principal de Steyerl, no es definir qué es una imagen en su esencia, sino analizar qué hace, cómo se produce, distribuye, consume y transforma en el mundo contemporáneo. Lo hace especialmente a través de pensar la imagen pobre y su impacto en la visibilidad, y por supuesto en el poder y la política. Escribe al respecto que las imágenes pobres “son los Condenados de la Pantalla contemporáneos, el detrito de la producción audio visual, la basura arrojada a las playas de las economías digitales” (Steyerl *Los Condenados* 34). Me parece una idea potente, que prescinde de los términos y de las categorías de los intentos de definir la imagen que se interrogan por el estatus ontológico.

Un autor fundamental en el ámbito de los estudios sobre la imagen es Vilém Flusser. De su trabajo nos interesa la diferenciación que realiza entre las imágenes tradicionales y las técnicas, desde un enfoque que involucra el juego dialéctico entre concepto y magia. Postula una dialéctica continua entre estos dos últimos factores, donde el concepto surge al abstraer y racionalizar la inmediatez mágica de la imagen. Y pone a discusión la presunción de que esta racionalización, al volverse



excesivamente abstracta, puede caer en nuevas formas de fetichismo. (Flusser *Hacia una filosofía* 12-13, 25-28). Según el autor, la imagen técnica profundiza este ciclo; al ser una abstracción de tercer grado (del concepto o el texto que abstrae la imagen), su origen automático y opaco la dota de una nueva cualidad ‘mágica’ (Flusser *Hacia una filosofía* 40-50). Esto exige un esfuerzo conceptual renovado para decodificar los programas subyacentes que la generan, revelando, y acá recurro al vocabulario flusseriano, la lógica de los aparatos y la realidad que construyen, perpetuando así la danza entre lo velado y lo revelado (Flusser *Hacia una filosofía* 60-70).

Si bien esta teoría flusseriana ha dejado en el aire un fuerte tufillo a determinismo tecnológico, no obstante, también ha dejado una teoría sobre la imagen indispensable por su enorme batería de conceptos y por su renovada paleta de problemas. Por eso considero interesante ligarla con el trabajo de Steyerl, aunque enfatizando una diferencia fundamental. Pienso en que la consistencia de la teoría de esta autora, reside mayormente en la condición de analíticos y programáticos de los elementos que la sustentan. En esta breve presentación de qué es la imagen, los elementos fungen de indicaciones incluidas en lo que, para referir una expresión deleuze guattariniana, sería una suerte de protocolo de experimentación. Steyerl no nos dice, en rigor, cuál es el estatus fenomenológico de la imagen, nos presenta en cambio una serie de operaciones especulativas ligadas todo el tiempo con sus performances, sus instalaciones y sus documentales. No me remito a la idea de protocolo de experimentación sólo de manera aplicativa. Esta es una expresión que extraigo de *Mil Mesetas* (2004). Aquí Deleuze y Guattari la proponen para referirse a un dispositivo teórico metodológico que supone que la experimentación no es un acto solitario, sino un proceso de organización de encuentros entre fuerzas diversas, de generación de bloques inmanentes de fuerzas heterogéneas (*Mil Mesetas* 166: 284). Me quedo con la indicación de ir tras estos bloques inmanentes de fuerzas



heterogéneas, para abonar la idea de imagen como nodo complejo que se desempeña en una red de tecnologías, economías y relaciones sociales.<sup>2</sup>

Volvamos a nuestra pregunta. Entonces, qué ha pasado que no distinguimos una de otra las imágenes que pueblan nuestras pantallas. Para seguir con este interrogante, hemos acordado, refiriéndonos al pensamiento de Steyerl y al de Deleuze y Guattari, que es necesario asumir un enfoque intensivo post representacional. Pero continuemos explorando las resonancias entre la idea de protocolo de experimentación de Deleuze y Guattari, y la de Steyerl sobre la imagen como nodo relacional. Efectivamente, en ambas, la imagen no involucra a la realidad como instancia a la espera de su replicación visual, ni siquiera como un juego dialéctico entre el concepto y la magia. De acuerdo con esta idea no se trata de significados de fenómenos, ni de indicios de un mundo al que se otorga significado. El factor relacional, como decía, es acá fundamental. Aunque en particular Steyerl no pretende borrar de un plumazo los rastros de la humana demasiado humana diferencia entre objeto y sujeto de la historia, sí da cuenta de la necesidad de incluirla como factor de experimentación de dicha condición relacional.<sup>3</sup> Por su parte, el enfoque deleuze guattariano nos invita a repensar la imagen como un campo de fuerzas y devenires, donde esta despliega su potencia, que reside precisamente en su capacidad para articular nuevas conexiones y desterritorializar significados sobrecodificados (Deleuze y Guattari *Mil Mesetas* 166).<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Aunque Steyerl no lo haga expreso, palpita en esta definición algo de la teoría y crítica de arte articulada por Nicolas Bourriaud en su *Estética Relacional*, de 1998. Extendamos esta idea a la experiencia perceptiva de las imágenes a mano, sin restringirnos a las ligadas con la creación artística. Extrapolación justificada, si tenemos en cuenta que la estética relacional supone un mundo social delimitado por la explotación económica, por la distribución desigual y la acumulación de recursos materiales como inmateriales.

<sup>3</sup> Expresa Steyerl sobre las cosas, incluidas las imágenes, que “se pueden interpretar como conglomerados de deseos, de intensidades y de relaciones de poder. Y el lenguaje de las cosas, el cual estaría por lo mismo cargado con la energía de la materia, podría por tanto exceder su mera descripción haciéndose productivo. Podría también ir más allá de su representación tornándose creativo, en el sentido de que podría transformar las relaciones que lo definen” (*El lenguaje* 2006).

<sup>4</sup> Este ensayo supone la lectura de un ámbito de exploración sobre lógicas relacionales que considero el más relevante en el escenario de debate actual, que es el ligado con las llamadas nuevas materialidades. Ha adquirido dimensiones y complejidades enormes. Por mi recorrido intelectual,



Como consignamos unos párrafos antes, tanto Steyerl como Deleuze y Guattari, nos invitan a repensar la imagen explorando con qué funciona, con qué se conecta y qué intensidades produce o no. Pero también, ambas propuestas nos alertan de la necesidad de atender al lugar fundamental que tiene el factor tecnológico en este escenario.

Vamos a dejar del lado unas líneas la coautoría de Deleuze con Guattari, para dirigirnos al “Postscriptum sobre una sociedad de control” (1996). En este texto Deleuze efectúa magistralmente el desplazamiento de algunas categorías del antiguo paradigma cognitivo y político, atendiendo en particular a los influjos de las nuevas tecnologías digitales. Cabe al respecto que volvamos a Vilém Flusser, ahora poniendo atención a su pronunciamiento sobre la omnipresencia de las imágenes técnicas. Como aclaraba anteriormente, me interesa como ejemplo fundamental de un pensamiento que incorpora un vocabulario y unas modulaciones entre los conceptos, que ya comparte mapa con las teorías de la digitalidad. En cierto sentido se palpita en este texto de Deleuze, un interés por las imágenes generadas por dispositivos (como fotografías, películas o imágenes digitales), por pensarlas teniendo en cuenta su condición tecnológica, como podría considerarse el método flusseriano. Pensarlas como una construcción codificada y sobrecodificada por una máquina. Pero la diferencia flusseriana entre la imaginación técnica y la imaginación tradicional -que interpretaba el mundo linealmente, es

---

me interesa sobre todo el hilo deleuziano guattariniano. Varios autores claves ligados con las nuevas materialidades muestran una marcada influencia de Deleuze y Guattari. Manuel De Landa, por ejemplo, articula en una ontología procesual, conceptos como el de devenir y de ensamblaje para entender la materia dinámica (2006). Rosi Braidotti también está profundamente anclada en ellos, utilizando nociones como la de sujeto nómada y la de vitalidad para su feminismo y posthumanismo (2011). Jane Bennett resuena con la filosofía deleuziana a través de su concepto de materia vibrante y de agencia distribuida, reconociendo explícitamente esta conexión (2010). La relación de Karen Barad es más compleja y debatida, pero su realismo agencial y énfasis en la intra-acción y el entrelazamiento convergen con la idea deleuziana de entidades que emergen de procesos relacionales (2007). Otros, como Donna Haraway (2003) y Bruno Latour (2005), comparten resonancias conceptuales significativas con Deleuze y Guattari (hibridación, agenciamientos), aunque su relación es más bien de diálogo o influencia indirecta que de adhesión directa a su marco filosófico.



abordada por Deleuze de manera algo distinta. En el contexto de la teorización sobre la tecnología en la sociedad de control, el límite flusseriano es expandido para decir algo más que lo que se ha dicho sobre la imagen. Para Flusser, la imaginación técnica funge de procesadora de puntos y códigos, permitiéndonos presumiblemente interactuar con estos aparatos de manera proactiva, produciendo nuevas realidades y reconfigurando los enfoques perceptivos y el conocimiento del mundo en un contexto post-histórico (*Filosofía* 83). Para Deleuze la imaginación técnica no se limita a procesar puntos y códigos para una interacción proactiva, sino que es un componente intrínseco de los sistemas de control, operando en la modulación y normalización de la percepción y el conocimiento.

De todo ello enfatizo la indicación metodológica de no remitirnos a las imágenes en cuanto ejemplares sueltos. Estas teorías nos invitan a pensarlas como componentes de configuraciones algorítmicas, y si las de primera generación, a lo Flusser, conservan cierto optimismo en cuanto a la potencia proactiva de las imágenes, el posicionamiento de Steyerl y de Deleuze –con y sin Guattari-, ya no lo hace con tanta confianza. En cierto sentido estas últimas nos motivan a pensar hasta qué punto son falsamente aleatorias, incluido el componente del usuario o de la función usuarial, que constituye asimismo una falsa flexibilidad funcional. En tiempos de Silicon Valley y Shenzhen, por dar unos ejemplos groseros de empresas e instituciones específicas que están a la vanguardia de la investigación y la implementación, y que por eso poseen y ejecutan los criterios de procesamiento, esta falsa semi aleatoriedad podría ser interpretada como una dimensión trascendental de la imagen ligada con la imaginación técnica. La integración de la imagen como un dínamo en una máquina combinatoria, puntuizada por usuarios que manipulan y producen contenido, bajo los principios de probabilidad y atracción, revela una lógica de control y explotación latente. En este sistema, la aparente libertad de los usuarios para crear y compartir se disuelve en un proceso donde su actividad es constantemente monetizada y canalizada. La máquina combinatoria está diseñada para optimizar la recolección de datos y la generación de patrones de comportamiento. Los principios de probabilidad y atracción no son



más que algoritmos que guían, y manipulan, la interacción de los usuarios, creando burbujas de filtro y cámaras de eco que limitan la diversidad de la información y refuerzan sesgos existentes. La reapropiación y absorción en el magma digital implica que el contenido generado por los usuarios, lejos de ser un bien común, se convierte en materia prima para el entrenamiento de inteligencias artificiales, la creación de perfiles de consumo detallados y la implementación de estrategias de marketing cada vez más invasivas. En última instancia, este ciclo incesante no fomenta una verdadera autonomía o empoderamiento del usuario, sino que lo sume en un engranaje de un sistema que prioriza la extracción de valor sobre la creación de significado o la genuina relacionalidad social.

Este es el problema que abordan las teorías ligadas al campo de las investigaciones sobre el potencial social y político de las imágenes digitales: la de su condición de sumisión a condiciones de circulación que señalan derroteros afectados por la aprioricidad cognitiva.<sup>5</sup> Queda palpitando el cuestionamiento acerca de si es presimible y bajo qué condiciones metodológicas, hallar conglomerados de imágenes que no operen retroalimentando la dinámica pre configurativa, y que en cambio funcionen nutriendo alguna potencia dispar. Es decir, si es posible y bajo qué condiciones detectar potencias de apertura de escenarios de singularidades emergentes o fugadas que funjan en el afuera de los núcleos de gestión desde los que las imágenes disputan un lugar en el universo de los algoritmos.

---

<sup>5</sup> En este contexto, la idea de precorporación de Fischer adquiere una relevancia fundamental. La precorporación se refiere al proceso mediante el cual los eventos, ideas o imágenes son anticipados, modelados y, en cierto modo, desactivados de su potencial subversivo antes de que incluso se manifiesten plenamente. Aplicada a las imágenes digitales, la precorporación sugiere que, debido a la velocidad y la ubicuidad de su circulación, y a la ya mencionada aprioricidad cognitiva, muchas de estas imágenes son ya digeridas y neutralizadas en su capacidad crítica o política antes de que puedan realmente interpelar o movilizarnos. Se convierten en parte de un flujo constante que, en lugar de generar nuevas perspectivas o acciones, refuerza las estructuras cognitivas existentes, impidiendo que su potencial político emerja de forma genuina (Fischer 75).



## Los riesgos de la deuda. O sobre criptomercados coloniales

Es preciso pensar cuáles son algunas de las condiciones y efectos de este derrotero de las imágenes en las circunstancias de la digitalidad. Si vamos a referenciarnos en el escenario que acabo de presentar, concibiendo el contexto de modulación algorítmica en la sociedad de control, surge primeramente la inquietud sobre la posible disolución de cierta singularidad que se atribuye a la imagen tradicional. En términos barthesianos, esto puede ser concebido como la disolución del *punctum*. Me refiero al *punctum* como ese detalle inesperado de una imagen que, según Barthes, nos atraviesa de manera singular y afectiva, trascendiendo su significado convencional (Barthes 58-100). Si desplazamos esto al contexto de modulación algorítmica, este efecto que nos atraviesa de manera singular y afectiva, se vería supuestamente amenazado en un entorno donde la singularidad perceptual es constantemente mediada y preconfigurada. La dinámica algorítmica, con su tendencia a la anticipación de la preferencialidad, podría diluir la capacidad de la imagen para generar esa resonancia íntima e impredecible. Cuando cada imagen que nos alcanza ha sido, en cierto sentido, calculada para ajustarse a patrones ya conocidos, dónde quedaría entonces el espacio para la irrupción de lo singular que constituye el *punctum*. En el contexto de la imagen analógica, Barthes lo vinculaba a la singularidad del momento capturado y a la capacidad de la fotografía de invocar la presencia de lo que fue (Barthes 20-23). Sin embargo, al trasladar este concepto a la esfera de la imagen digital, la relación se complejiza. Si bien una fotografía digital puede seguir generando un *punctum* a través de un gesto, una mirada o un elemento compositivo inesperado, la facilidad de manipulación, la reproductibilidad infinita y la ubicuidad de la imagen digital pueden diluir esa cualidad de haber sido que Barthes consideraba esencial (40). La saturación visual y la fugacidad de las imágenes en las redes sociales, por ejemplo, dificultan la detención necesaria para que el *punctum* se manifieste plenamente.



La falsa cuasi aleatoriedad de las galerías algorítmicas, aunque parece ofrecer una diversidad infinita, en realidad opera bajo un principio de probabilidad y atracción que tiende a reforzar lo ya existente, lo que ya ha demostrado su efectividad, comprometiendo así la aparición de lo verdaderamente disruptivo o íntimo. Es decir, lo político.

La imagen le debe todo su potencial a la lógica de la retroalimentación algorítmica, y está siempre subsumida al riesgo del borramiento de su capacidad para generar un efecto verdaderamente singular. Estamos rodeada/os de imágenes endeudadas. En definitiva, se podría decir que somos imágenes cuya potencia de disrupción se encuentra subsumida a una lógica cognitiva crediticia. Las imágenes se deben a esta lógica como a su condición trascendental.

Dicho esto, quisiera referirme sumariamente a un escenario de debate que se tiende en torno a la famosa cita de Deleuze que dice así: “El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso, a tal punto que los films sobre el dinero son ya, aunque implícitamente, films dentro del film o sobre el film” (*La imagen tiempo* 109). Aunque Deleuze la enuncia en medio de su investigación sobre la imagen cinematográfica, coincidimos en esto con el filósofo y musicólogo francés, Peter Szendy en que es factible y hasta útil extender este pronunciamiento a la imagen más allá de esa especificación (Szendy 8). Lo hacemos, primeramente, apoyándonos en otro texto deleuziano que venimos de referir: el “Poscriptum sobre una sociedad de control”. En este ensayo de Deleuze, el hombre endeudado es presentado no como un individuo en el sentido tradicional, sino como un dividual cuya vida está constantemente gestionada y modulada por deudas y obligaciones. Esto significa que ya no se trata de un sujeto unitario y autónomo, sino de una entidad fragmentada, constantemente monitoreada y controlada a través de datos y flujos financieros (*La imagen tiempo* 268). Este dividual está siempre en un estado de desequilibrio, impulsado a producir y consumir para saldar cuentas que, al ser variables continuas, nunca terminan de liquidarse, perpetuando así su integración en los sistemas de control.



Vamos a volver a la consideración de que el reverso de toda imagen hoy es el dinero, sin dejar de diferenciarnos en el aspecto que a continuación específico, que termina definiendo nuestro escenario.

Pero antes me parece importante aclarar una diferencia que estimo existe entre el enfoque de Peter Szendy y el de Deleuze. El primero elabora una teoría a la que le asigna un nombre muy atractivo, la de economía. Según Szendy: “En la economía, escuchamos, por un lado, el ícono (*eikōn*, uno de los nombres griegos para la imagen) y, por otro, la oikonomía, que para Jenofonte y Aristóteles designaba una buena y adecuada gestión del intercambio” (Szendy 4). El autor monta un escenario ficcional, un supermercado de imágenes, en el que las imágenes se ofrecerían como mercancías. Está de más aclarar que su filiación con el enfoque marxista direcciona su trabajo. En cambio, la consideración deleuziana sobre el dinero como reverso de las imágenes, y la tesis sobre la deuda como condición antropológica contemporánea, no sólo supone la condición de mercancía de la imagen como lo interpreta Szendy, sino de territorios de inscripción en los que se modula una complejidad dimensional que involucra a los flujos de deseo y a las relaciones de poder que exceden la mera lógica de la mercancía, configurando una red de conexiones y transformaciones constantes.

Deberíamos entonces considerar estos territorios del endeudamiento desde un enfoque que nos permita reinterpretar la noción marxista de una base real que sostiene una superestructura.<sup>6</sup> Pero, además, nuestra perspectiva subraya, incorporando al enfoque la teoría de la colonialidad de Aníbal Quijano, que las imágenes, aparte de no ser meramente un reflejo de una infraestructura económica y ser moduladas por la deuda en su complejidad dimensional, están intrínsecamente entrelazadas con las deudas históricas y epistémicas acumuladas por el

---

<sup>6</sup> Nos consta la crítica comprometida de la deuda neoliberal de Maurizio Lazzarato (El autor ofrece una genealogía robusta de la relación acreedor-deudor, la temporalidad del crédito y su marco histórico (basado en la deuda arcaica, cristiana y moderna). No obstante, se sustenta en gran medida en fuentes del canon occidental como Nietzsche, Marx, Foucault y Deleuze y Guattari, excluyendo marcos epistémicos no occidentales, manteniendo así, por defecto, la temporalidad moderna colonial que el presente ensayo busca cuestionar con Quijano. Para profundizar remitimos a:



colonialismo y la colonialidad (246). Sigamos a Deleuze, conservando un hilo de continuidad en lo económico e inmediatamente tramarlo con otros, y asumamos que, si el valor es, como dijo Marx, una relación social, entonces la deuda podría entenderse como la condensación de una experiencia particular de esa relationalidad en nuestro presente.<sup>7</sup> Pero establezcamos lo que propongo llamar una distancia fanoniana. Me refiero con esta expresión a lo siguiente. Pienso en Fanon, el psiquiatra, filósofo, escritor y militante martiniqués, cuando propone en las últimas páginas de *Los condenados de la tierra* (2007), tomar distancia para observar Europa. Escribe que, “Durante siglos [Europa] ha asfixiado virtualmente a la totalidad de la humanidad en nombre de una pretendida aventura espiritual. Vedla oscilar entre la destrucción atómica y la desintegración espiritual” (Fanon 278). Más allá de la escala crítica que nos propone Fanon, es decir, de lo atómico a lo espiritual, me interesa esa distancia desde la que se sitúa el autor para observar lo que quiere observar y propongo tener en cuenta que nuestros derroteros en el universo digital, desde los mil sures que habitamos, presentan características particulares. Pienso en el filósofo peruano y en su teoría, y presumo que deberíamos referirnos a la circulación de imágenes, a la adjudicación de un valor y a su potencia relacional, tal como estos se despliegan particularmente en los sures digitales,<sup>8</sup> como condicionados por lo que llama la colonialidad de poder (Quijano 246). En lugar de una base económica que simplemente condiciona la vida de las imágenes, e inclusive, expandiendo el alcance de esta afectación multidimensional de la deuda como condición trascendental de la imagen, la perspectiva de la colonialidad argumenta que las relaciones de deuda, tanto financieras como culturales, actúan como una fuerza constitutiva de las dinámicas relationales en su variedad e

---

<sup>7</sup> Deleuze y Guattari ensayan ese posicionamiento a partir de *El Antiedipo* (1985). Pero es en *¿Qué es la Filosofía?* (1994), donde señalan que: “La europeización no constituye un devenir sino simplemente la historia del capitalismo, que impide el devenir de los pueblos sometidos” (108). Y lo hacen en un libro motivado nada más ni nada menos que por la pregunta sobre qué es la filosofía.

<sup>8</sup> Me refiero a la idea de que la brecha digital y las desigualdades en el acceso y uso de las tecnologías no son meramente técnicas, sino que están profundamente ligadas a las estructuras de poder y las asimetrías históricas entre el Norte y el Sur global. En este sentido, la expresión sures digitales designa las realidades y desafíos específicos que enfrentan las regiones del Sur en la era digital, así como a las perspectivas y discontinuidades que emergen desde allí.



inmanencia. Estas deudas no solo configuran la producción y distribución de la vida material entendida en términos de intercambio económico en el marco de las relaciones de producción, sino también, condicionan, según el interés fundamental de este ensayo, la gestión o el tratamiento del *sensorium* tocado por la operativa de la colonialidad.<sup>9</sup> La dinámica relacional de las imágenes está, entonces, inseparablemente ligada a la persistencia de estas deudas, que configuran nuestras conductas en su complejidad.

Cómo detectar las marcas de la deuda colonial en las imágenes que nos vienen al encuentro a diario, es la pregunta que en definitiva ha estado palpitando desde el principio. Entonces, surge una catarata de interrogantes, acerca de cuál es el riesgo de la claustrofobia que alimenta la dinámica de la imaginación como un proceso de acreditación, o adjudicación de votos de confianza –si se tiene en cuenta la etimología de acreditar. A favor de qué instancia estético política operan. Pregunto por la dimensión estética, porque lo que me interesa es enfocar las incumbencias de la imaginación tecno post representacional; y por la política, porque nos estamos refiriendo a imágenes en continua disputa por una resolución territorial –aunque contingente- en el magma de la combinatoria. Pero formulo otra pregunta, y aquí reside la apuesta: en qué sentido una imagen sortearía la obligación crediticia.

Abro una de las páginas que tengo señaladas. Como anticipaba, contiene imágenes. Son imágenes ligadas con textos, ya sea incluidos en ellas o constituyendo un agenciamiento texto - visual. Entonces mi jugada no puede escapar a la evaluación crediticia. Propongo más preguntas: ¿a qué reglas de valor

<sup>9</sup> Según Walter Benjamin, el *sensorium* colectivo es la forma en que la percepción humana y la experiencia sensorial de una sociedad se transforman y se configuran bajo la influencia de los cambios tecnológicos y las condiciones históricas. Benjamin argumenta que la modernidad, con la llegada de la industrialización y las nuevas tecnologías (como la fotografía y el cine), alteró fundamentalmente la manera en que los individuos perciben el mundo. Este cambio no es solo individual, sino que afecta a la colectividad, modificando las estructuras de la percepción y la sensibilidad compartida. En esencia, el *sensorium* colectivo es para Benjamin el conjunto de modos de percepción y experiencia que son comunes a una sociedad en un momento dado, y que están moldeados por las fuerzas tecnológicas, sociales y culturales de esa época. No es un órgano físico, sino una capacidad sensorial y perceptiva que se reconfigura históricamente (Benjamin 15-30).



responden?; ¿es lo que sacan a relucir, o, en otros términos, la manera en la que nos miran, como diría Didi Huberman,<sup>10</sup> un valor que suma a la continuidad respecto de las condiciones de circulación?; ¿o en cambio vehiculizan potencias de discontinuidad de las modalidades programáticas que pretenden su valoración o su sobrecodificación?<sup>11</sup> Al ser sumergidas en la marea digital, ¿han caído indefectiblemente en las garras de la homologación o poseen algún factor que lo dificulta? ¿Qué imágenes ponen en evidencia la deuda estética? ¿En cuáles trasunta la potencia de resistencia? ¿Logran desnudar la prohibición crediticia, o su condición de pobre, como diría Hyto Steyerl? ¿Someten la colonialidad que palpita en la circulación de los pasillos de ese supermercado de imágenes de Peter Szendy a alguna instancia crítica? Dejo estos interrogantes sobre el paño. Casi a manera de conclusión.

---

<sup>10</sup> Cuando Didi-Huberman afirma que “la imagen nos mira”, no se refiere a una simple actitud pasiva de nuestra parte, sino a una experiencia donde la imagen posee una agencia propia, una capacidad de interpelarnos y de demandar algo de quien está frente a ella. Esto implica que la imagen no es un mero objeto a ser descifrado o consumido visualmente, sino un ente activo que nos confronta, nos cuestiona y nos convoca, desestabilizando nuestra posición como observadora/es y mostrando lo que permanece oculto o que se resiste a la plena visibilidad. La mirada de la imagen nos atraviesa y nos sitúa en una relación dialógica, recordándonos que siempre hay un punto ciego, un resto inasible que nos excede y que ejerce una fuerza sobre nuestra percepción y nuestro pensamiento (Didi-Huberman 13)

<sup>11</sup> La sobrecodificación, al buscar fijar la imagen, neutraliza su fuerza de discontinuidad respecto de un código rígido que dicta cómo debe ser vista, comprendida y utilizada, limitando así su poder subversivo o su capacidad de abrir nuevas percepciones y realidades. Esta operación se manifiesta a menudo a través de lo que Deleuze y Guattari denominan la rostrificación o facialización. La rostrificación es el proceso mediante el cual los flujos, las expresiones y las singularidades de un cuerpo o una imagen son mapeadas y subordinadas a la cuadrícula significante y subjetivante del rostro. En el contexto de la imagen, esto significa que se le impone una "cara" predeterminada, un centro de significación que subsume sus elementos heterogéneos y los organiza en una unidad legible y controlable, eliminando su potencial para la multiplicidad y el anonimato. La imagen deja de ser un cuerpo sin órganos de posibles conexiones para convertirse en un ícono reconocible, dotado de una identidad y un sentido que son dictados por el sistema dominante, encauzando y desactivando cualquier emergencia de lo imprevisible (Deleuze y Guattari *Mil Mesetas* 200-201)



## Las tácticas de la homologación

Me detengo en la operativa de homologación que afecta a las imágenes que flotan en lo que llamamos unos párrafos antes el manto retráctil del universo de la digitalidad. Expresé que estas ejercen un efecto abrumador. Que el mundo en ellas se nos muestra de una materialidad friccionada por juegos de tensiones y resoluciones combinatorias, que ejercen inmanentemente un efecto en las dinámicas de la tecnoimaginación.

Por supuesto que en el magma de imágenes que se nos viene al encuentro están incluidas las ligadas a la actividad artística. Aclaro esto porque me gustaría detenerme a continuación en el análisis que Leigh Claire La Berge y Dehlia Hannah realizan de la muestra de la artista Cassie Thornton. Esta artista explora la deuda, especialmente la contraída a través de préstamos estudiantiles para su maestría en Práctica Social, como un medio artístico. A través de diversas formas como la fotografía, la performance y la narrativa. Thornton utiliza su propia deuda, así como la de su entorno, para analizar las implicaciones y el impacto de este tipo de obligaciones financieras. A propósito, las ensayistas escriben que

en cada una de estas obras, la ‘deuda’ en sí misma se desarraigó del vocabulario marxista familiar de mercancía, dinero, capital y valor para ser rearticulada como un aparato disciplinario de organización temporal y espacial y un sitio omnipresente de inversión y desinversión psíquica continua. Por esta razón, no debería ser sorprendente que la antropología, al igual que la economía y la economía política, haya desempeñado un papel particularmente importante en la elaboración de nuestra comprensión de la deuda como una relación social viva y en enfatizar que la práctica cotidiana debería ser el fundamento sobre el cual se construye la arquitectura teórica de la deuda. (La Berge y Hannah 2015)



Concedo la escucha a la objeción sobre apelar a la psiquis, ya largamente considerada uno de los cometidos de la tendencia a sustancializar instancias ligadas con el célebre individuo. Inmediatamente respondo que más que en la dimensión psíquica, más que en cualquier instanciación ligada con el enfoque humanista moderno, o eurocentrado, nos enfoquemos en la dinámica perceptual, que no comparte contornos con esta, ni aún con la también célebre categoría de subjetividad. Pero nos quedemos con la referencia a esas potencias de inversión y desinversión con que las autoras ligan la psiquis. Considerados desde nuestro enfoque, estos procesos de inversión y desinversión psíquica pueden ser tenidos como otra cara del caleidoscopio perceptual que resulta de asumir la deuda como un factor constitutivo de la imagen.

Según la perspectiva de la teoría de la sociedad de control, en un contexto en el que las formas de mirar se deben a una condición maquinística que las homologa desde un punto de vista de la complejidad semiótica, más que estar condicionada, toda imagen está subsumida a un deber: el de estar acreditada. Por lo que, como decíamos, la habilitación a la diferencia queda a priori cancelada. Y, por lo tanto, su potencia para la efectividad o fecundidad política. La forma de cinismo reinventada, disfrazada en un lenguaje que promueve la libre circulación o la propiedad de la imagen digital, oculta la profunda despolitización que subyace a su homologación.

En la circulación por las cajas negras de lo que, distinto al supermercado de Szendy, en nuestro ensayo podría dibujarse como criptobancos metropolitanos desparlados por las colonias digitales, los términos político-económicos y culturales de los vínculos interfácicos se funden como componentes en un algoritmo de transacciones. Lo que, en los sures digitales, resulta en la gestión de una oblatividad sádica, que funciona aparentando la donación de condiciones de operatividad democrática pero que en realidad lo que hace es operar la distribución segregativa del derecho a los territorios algorítmicos más densificados, o más apreciados.



Entonces la imagen que acompaña el texto sobre el genocidio a la población palestina acreda cruelmente de igual manera que la foto de la muestra en Nueva York compuesta por imágenes de la matanza palestina enmarcadas y colgadas en las paredes del museo.

### ¿Qué hacer?

Si la homologación como operativa de la deuda y de la colonialidad despoja a las imágenes de su potencia relacional y diferencial, entonces la respuesta no reside en proponer operaciones tendientes a una reparación que las reintegre al sistema de valorización existente. En cada clic, impotentes frente a nuestras pantallas, exponiéndonos al efecto abrumador de las imágenes que las pueblan, percibimos que esta pregunta persiste: qué hacer frente a la amenaza constante de la oblatividad sádica a la que se expone la visualidad. Y entonces hacemos nuestra la pregunta que rescata y resalta Jack Halberstam, el prologuista de *Los abajocomunes* (2017), de Fred Moten y Stefano Harney: “Si no buscamos reparar lo que ha sido roto, ¿entonces qué?” (Moten y Harney 17). Porque, como los autores expresan: “Buscar justicia a través de la restauración es regresar la deuda a la hoja de balance y la hoja de balance nunca se balancea. La única cosa que podemos hacer es desgarrar esta mierda por completo y construir algo nuevo” (Moten y Harney 98). Entonces nos sumamos a la línea de la no reparación. Nos hacemos cómplices de las voces que lanzan la alerta que tensa constantemente el qué hacer referido a la afectación de la homologación en su complejidad dimensional.

Según Moten y Harney, no se trata de encontrar imágenes que eluden por completo la condición de la deuda o que se liberan de las dinámicas algorítmicas, lo cual sería alimentar una quimera. En cambio, nos motivan a pensar que puede ser que la tarea consista en dar con y potenciar aquellas imágenes que, aunque sumergidas en la marea algorítmica, logran generar una discontinuidad en las



fuerzas que buscan su sobrecodificación. Esto implica una sensibilidad para detectar los desmontajes del circuito de acreditación, no como actos heroicos de resistencia individual, ni como experiencias del *punctum*, sino como gestos sutiles, casi imperceptibles, moleculares, que desarticulan la maquinaria de la homologación. Pero ¿cómo se manifiesta esta discontinuidad molecular en las imágenes?<sup>12</sup>

Las imágenes endeudadas evidencian la deuda estética, no forcluyen su condición de arraigo en las estructuras macro de la deuda colonial, sino que la performan, la hacen visible en su propia materialidad y circulación. Conllevan las marcas de la extracción y de explotación que subyacen a su producción y distribución. En lugar de aspirar a las condiciones que las homologarían a los estándares algorítmicos, estas imágenes habitan su propia precariedad, su imperfección, su fuera de tiempo y lugar. Es en esta condición de inhabilitación para la acreditación donde radica su potencia.

Las imágenes endeudadas generan fricción y desasosiego en el flujo continuo de la información. Funcionan como nodos de condensación de relaciones sociales que ponen en tensión las taxonomías y categorías impuestas por la colonialidad del poder. Intervienen en el *sensorium* colectivo no para imponer una nueva modélica, sino para perturbar las percepciones y las narrativas de captura. No se someten a la lógica del supermercado de imágenes de Szendy, sino que actúan como contrabando visual que atraviesa los pasillos de los criptobancos metropolitanos desparramados por las periferias digitales.

La cuestión no es si una imagen es viralizable o no según los criterios del sistema, sino si es capaz de vehiculizar potencias de discontinuidad. Es decir, no se trata de buscar una resolución territorial en el magma de la combinatoria, sino la

---

<sup>12</sup> Considero lo molecular en clave de Deleuze y Guattari, como micro intervenciones y desviaciones sutiles que se operan a un nivel casi imperceptible dentro de los sistemas de control y sobrecodificación. En este sentido, sin romper completamente con las estructuras molares, estas micro intervenciones generan desarticulaciones de las lógicas relacionales dominantes. En las imágenes, esto se traduciría en elementos o composiciones que, aunque insertas en la dinámica algorítmica y de acreditación, propician pequeñas fallas, ambigüedades o desvíos que impiden su total captura y homologación (Deleuze y Guattari *Mil Mesetas* 225-226).



persistencia de la disputa, la capacidad de las imágenes de insistir en la procura de encuentros otros, de propiciar efectos que funcionen en el afuera de los núcleos de gestión. Al fin y al cabo, si no es reparación, lo que estas teorías buscan es abonar la arriesgada apuesta de expansión molecular, buscan nutrir la dinámica intensiva de las relaciones a través de las imágenes.

### Para dejar resonando

Vuelvo a mis imágenes. La fotografía de la devastación de una ciudad palestina se cruza con la foto de la muestra en Nueva York compuesta por imágenes de la matanza palestina enmarcadas y colgadas en las paredes del museo. ¿Porqué canales se sumerge a la marea la imagen palestina, por cuáles la neoyorkina? Ambas, en un contrapunto fatal, nos entregan la mirada y en ella entregan a la sospecha el cinismo del capitalismo financiero. Ambas le deben a la axiomática colonial, el poder ser vista. Aunque una cabalga más aceleradamente sobre el precio del riesgo de perderse en la más recóndita zona combinatoria. Pero también en la apuesta de mirarnos en modo barbanegras en los mares del Caribe.



## Bibliografía

- Barad, Karen. *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Duke University Press, 2007.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1989.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte e historia*. Taurus, 2008.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.
- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Les Presses du reel, 1998.
- Braidotti, Rosi. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Columbia University Press, 2011.
- De Landa, Manuel. *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. Continuum, 2006.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós, 1986.
- \_\_\_\_\_. “Post-scriptum sobre las sociedades de control”. *Conversaciones (1972-1990)*, Pre-Textos, 1996, pp. 267-276.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *El Anti-Edipo: Capitalismo y esquizofrenia*. Paidós, 1985. Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial, 2010.
- Fisher, Mark. *Realismo Capitalista: ¿No hay alternativa?* Caja Negra, 2012.
- Flusser, Vilém. *Filosofía de la caja negra*. Ediciones Cátedra, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas, 1990.
- Haraway, Donna J. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Prickly Paradigm Press, 2003.
- Harney, Stefano y Moten, Fred. *Los abajocomunes: Planear fugitivo y estudio negro*. Campechana Mental y El Cráter Invertido, 2017.
- Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado*. Amorrortu, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Gobernar a través de la deuda*. Amorrortu: 2015
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, 2005.
- Leigh Claire La Berge y Dehlia Hannah. “Debt Aesthetics: Medium Specificity and Social Practice in the Work of Cassie Thornton”. *Postmodern Culture*, vol. 25, no. 2, 2015.  
[https://www.researchgate.net/publication/295542972\\_Debt\\_Aesthetics\\_](https://www.researchgate.net/publication/295542972_Debt_Aesthetics_)



Medium\_Specificity\_and\_Social\_Practice\_in\_the\_Work\_of\_Cassie\_Thornton

Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas. Edgardo Lander, comp., Buenos Aires; CLACSO, 2002. pp. 201-246.

Steyerl, Hito. “El lenguaje de las cosas.” e-flux Journal, no. 6, 2006.  
<https://www.e-flux.com/journal/06/68508/the-language-of-things/>.

\_\_\_\_\_. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Szendy, Peter. (2019). *The Supermarket of the Visible Toward a General Economy of Images*. New York: Fordham University Press.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System, University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

